



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**Estudio comparado de
El animal de Hungría de Lope de Vega
y *The Winter's Tale* de Shakespeare:
sus raíces y su contextualización genérica**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS
PRESENTA**

Christopher John Follett Michell

**DIRECTOR DE TESIS
Dr. Jorge Alcázar Bravo
Facultad de Filosofía y Letras (SUA y ED)**



Facultad de Filosofía
y Letras

México, D.F. Enero de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Abreviaturas	vi
Agradecimientos	vii
Prólogo	ix
Introducción	1
1. Objetivos generales	1
2. Algunas consideraciones teóricas	3
a. Acercamientos críticos	3
b. Intencionalidad	8
c. Significado	14
d. <i>Dianoia, ethos</i>	15
e. Los géneros dramáticos	17
f. Fuentes y orígenes	21
Capítulos	
I La delineación de una tradición	23
1. La reina repudiada: tradición poético-novelesca	23
2. La tradición llevada al escenario	33
3. Algunas innovaciones del siglo XVI	38
4. La búsqueda de influencias europeas en <i>The Winter's Tale</i>	40
II Comparación general de <i>The Winter's Tale</i> con <i>El animal de Hungría</i> y dos textos anteriores	45
1. Introducción	45
a. Elementos argumentales	48
b. Motivos	50
2. Similitudes y divergencias entre <i>The Winter's Tale</i> y dos textos precursores	
a. Las divergencias entre Shakespeare y Greene	52
b. Otra versión de la leyenda de la reina repudiada: <i>Los pleitos de Ingalaterra</i>	56

III	<i>El animal de Hungría: El entorno rústico y las tradiciones literarias que entraña</i>	63
	Introducción	63
	1. Los entornos	64
	2. La tradición bucólico-pastoril	66
	3. La tradición geórgica	69
	4. La mezcla de las dos tradiciones	70
	5. ¿Una poesía agreste?	80
	6. Lo pastoril en el primer Siglo de Oro	81
	7. La tradición mítica: el <i>locus amœnus</i>	81
	a. El <i>locus amœnus</i> en su contexto	83
	b. El <i>locus amœnus</i> y el mundo mítico	84
IV	Entramados míticos	89
	1. El hombre salvaje	89
	2. Los mitos clásicos en <i>El animal de Hungría</i>	99
	a. Fílira, esfinge <i>et al.</i>	100
	b. Ícaro	101
	c. Belerofonte, Faetón	102
	d. Diana	106
	e. Dafne y el lauro de Apolo	108
	f. Apolo y Cielo	110
	g. Procne y Filomela	111
	3. La mitología en <i>The Winter's Tale</i>	112
	a. La flora	111
	b. Oso, Calisto y hombre salvaje	113
	c. Proserpina y Dis	118
	4. Algunos elementos compartidos: Apolo y el <i>locus amœnus</i>	121
	a. Apolo	121
	b. El <i>locus amœnus</i> y los sueños	123
	c. El <i>locus amœnus</i> como elemento estructurante	126
V	<i>El animal de Hungría: El conocimiento y la relación con el otro</i>	129
	1. Sol, cielo, naturaleza	129
	2. Amor, otro, celos, vergüenza	137
	3. Coda: una “novela de educación” en miniatura	147

VI	<i>The Winter's Tale</i> : De la credulidad al escepticismo, y cómo curarlos	149
1.	<i>La chanson de la reine Sebile</i> y sus relaciones con <i>The Winter's Tale</i>	149
2.	<i>The Winter's Tale</i>	158
a.	Las relaciones entre los sexos	158
b.	Los sueños y la locura de Leontes	165
c.	Contrición, penitencia, fe	175
VII	La cuestión de los géneros dramáticos	181
1.	El problema de la clasificación: varias tipologías	181
a.	¿“Comedia de fábrica” o “comedia de fantasía”?	183
b.	La comedia palatina	186
2.	Los conceptos de tragicomedia y <i>romance</i>	196
a.	<i>Romance</i>	196
b.	Tragicomedia	203
3.	La pertinencia de otros géneros	209
a.	Pastoril	209
b.	Drama satírico	213
c.	<i>Commedia dell'arte</i> , (y farsa atelana, comedia paliata...)	217
d.	<i>Masque</i> y <i>antimasque</i>	221
e.	Sátira menipea	224
VIII	Conclusiones	227
1.	Fuentes e influencias	227
2.	Contactos	228
3.	La actualidad reflejada en los textos	234
4.	Feminismo, género literario, intencionalidad y recepción	237
5.	La religión y las ideas	241
	Bibliografía	247

Abreviaturas usadas

<i>AH</i>	Vega, Lope de, <i>El animal de Hungría</i>
<i>AM</i>	Vega, Lope de, <i>El acero de Madrid</i>
<i>CH</i>	Vega, Lope de, <i>La corona de Hungría</i>
<i>CM, Noble cuento</i>	<i>Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatriz Seuilla su mugier</i>
<i>DB</i>	Vega, Lope de, <i>La dama boba</i>
<i>DE</i>	Vega, Lope de, <i>La discreta enamorada</i>
<i>FT</i>	Sabie, Francis, <i>The Fisherman's Tale and Flora's Fortune</i>
<i>GC</i>	<i>La gran conquista de ultramar</i>
<i>PI</i>	Vega, Lope de, <i>Los pleitos de Ingalaterra</i>
<i>UV</i>	Vega, Lope de, <i>Ursón y Valentín</i>
<i>WT</i>	Shakespeare, William, <i>The Winter's Tale</i>

Excepto cuando se indica lo contrario, todas las citas del texto de *The Winter's Tale* están tomadas de la edición Arden Third Series (ed. John Pitcher, 2010).

La enumeración de los versos en *El animal de Hungría* es según mi propia captura del texto en mi tesis de maestría (C.J. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»: estudio crítico y traducción al inglés*, 2006).

Reconocimientos

Quiero agradecer a todas las personas que me ayudaron en el largo proceso de elaboración de este trabajo: a Jorge Alcázar Bravo, director de esta tesis, a Tatiana Bubnova y a Martha Elena Venier, por su participación también en el examen de candidatura y sus valiosos comentarios sobre el trabajo; a Ana Elena González, quien, además de participar en dicho examen, hizo apuntes particularmente minuciosos tanto al primer borrador, como a la versión definitiva.

Debo un agradecimiento especial a Margit Frenk, por su apoyo y sus muy cuidadosas lecturas en las distintas etapas de preparación de esta tesis.

Estoy también muy agradecido con Jaime Cuadriello, por su lectura de la introducción y sus comentarios y correcciones a mis intentos de ligar la crítica literaria con la de las artes visuales.

Asimismo quiero dar las gracias a María Luisa Lobato, quien respondió a una consulta mía con unos apuntes muy detallados sobre el camino que habría de seguir para validar mis hipótesis (o especulaciones) sobre la posibilidad de contactos intertextuales directos que ligaran *El animal de Hungría* con *The Winter's Tale*: apuntes muy valiosos que espero tener oportunidad de seguir más adelante.

Debo un reconocimiento especial a Miguel Krassoievich, con quien discutí varios capítulos de este trabajo y quien me ayudó a navegar entre los escollos de la duda para encontrar un hilo que le diera unidad.

Estoy en deuda también con los bibliotecarios de El Colegio de México y de los Institutos de Investigaciones Filosóficas y de Investigaciones Filológicas de la UNAM, quienes amablemente me consiguieron varios textos de difícil acceso.

Finalmente, quiero agradecer a mi querida Laura por su paciencia durante todos estos años, además de su ayuda al corregir muchos pasajes de expresión torcida y de deficiencias mías en el dominio del español.

Por supuesto, asumo toda la responsabilidad por cualquier error que se detecte en este trabajo.

Christopher Follett

Diciembre de 2012

Prólogo

Una reina de Sicilia, después de cumplir con el pedido de su esposo de asegurar que su mejor amigo desde la infancia y rey de Bohemia se quede algún tiempo más como invitado en palacio, se encuentra bajo la sospecha injustificada de infidelidad, víctima de unos celos dementes. Vilipendiada y encarcelada, la reina da a la luz a una niña en prisión, luego es condenada a muerte; su hija es tildada de bastarda y llevada hacia una muerte segura; y la reina muere. Muchos años después, madre e hija vuelven a la vida y la tragedia encuentra su final feliz.

De manera parecida, una reina de Hungría, víctima de un complot urdido por su propia hermana para hacer pensar al rey que estaba tramando algo contra él, es llevada a la montaña para ser pasto de las fieras. Sin embargo, sobrevive, y gracias al abrigo y socorro que le brindan las propias fieras termina convirtiéndose en una mujer salvaje. Un tiempo indeterminado después, perseguida ella misma como fiera, logra raptar a la hija neonata de su hermana traidora para educarla en su propia vida salvaje. Décadas más tarde, la sobrina fiera se enamora de otro niño extraviado, el nieto de un conde de Barcelona, y el asunto concluye felizmente.

Son los argumentos (absurdos, tal vez) de dos obras dramáticas del temprano barroco: la primera de Shakespeare, la segunda de Lope de Vega. En gran parte calcan una leyenda de gran antigüedad que llegó a asociarse con el emperador Carlomagno y su mítica reina Sevilla, repudiada injustamente por infidelidad y finalmente vindicada después de una larga estancia en Hungría, una peregrinación por Italia y Grecia y una guerra que el padre de la reina, emperador de Constantinopla, lanzó contra Carlomagno.

Introducción

1. Objetivos generales

Esta tesis tiene por objeto examinar y ponderar las relaciones entre dos obras dramáticas escritas alrededor de 1611: *The Winter's Tale* de Shakespeare y *El animal de Hungría* de Lope de Vega. Esta última es una obra de gran calidad que no ha recibido la debida atención de la crítica, y por eso merece el análisis más profundo que me propongo hacer en el presente trabajo. No todos estarán de acuerdo con el criterio de José F. Montesinos, quien incluye *El animal de Hungría* entre las comedias de Lope “menos vulgares, *las perfectas*”;¹ muchos sentirán, más bien, que el genio del dramaturgo pierde fuelle después de algún punto del tercer acto. No obstante, si esto es cierto, sólo sirve para acentuar lo extraordinariamente rico de los dos primeros actos.

Sea lo que fuere, el interés de la literatura comparada como disciplina no consiste en confrontar distintas obras o a sus autores con fines valorativos;² en cambio, cuando discierne una relación entre dos obras escritas en distintas lenguas el comparatista se siente llamado a explicarla. A las cualidades intrínsecas propias de *El Animal de Hungría* se agrega el interés de los varios tipos de similitudes y puntos de contacto que se pueden identificar entre esta obra y *The Winter's Tale*. El parecido entre ambas piezas tiene que ver, en primer lugar, con elementos de sus respectivas tramas que parecen muy cercanos; pero, por añadidura, cada una ofrece una trama simbólica que parece indicar alguna relación más profunda con la otra.

Al comparar la comedia de Shakespeare con la de Lope, parece natural que el trabajo siga varias vertientes distintas. Como punto de partida, habría que estudiar los detalles de los argumentos y ciertos motivos que tienen en común; la exposición de todo esto tendrá la obvia función de demostrar que de hecho existe una base para la comparación. Ahora bien, de ahí hay tres distintas pistas que se pueden seguir. Primero, la existencia de varios

¹ Admite Montesinos que “el gusto personal no es criterio científico” (“Acerca de un libro de Vossler”, p. 312 n). En sus “Observaciones y notas” a *Barlaán y Josafat* (p. 238 y n), después de describir la escena del Acto II donde Rosaura conoce a Felipe como “una de las más bellas de que el teatro español pueda envanecerse”, de nuevo observa que la “comedia toda es bellísima...”.

² Lo que Northrop Frye llama “the odious comparison of greatness” (*Anatomy of Criticism*, p. 27).

elementos en común nos hará pensar en la posibilidad de una fuente compartida, aunque no necesariamente sea posible identificarla; dejar esta posibilidad sin examinar sería dejar incompleta la investigación. Segundo, se puede —obviando la cuestión de una posible fuente común— buscar penetrar más hondamente en la simbología y las ideas que se identifiquen (lo que, siguiendo Frye, llamo *dianoia*) en estas obras; esto, tal vez, nos ayudará a ligarlas a un momento histórico en la vida intelectual europea. Sin embargo, antes de entrar en tales detalles, e independientemente de las fuentes concretas que se pudiesen llegar a identificar, es posible afirmar, sin duda alguna, que las dos se encuadran en una larga y extensa tradición que trata de una reina repudiada por falsas acusaciones de infidelidad a su rey. Por tanto, antes de entrar en el meollo del trabajo, ofrezco el breve resumen de dicha tradición que se encuentra en el capítulo I.

Espero que estas indagaciones comparatistas, tanto diacrónicas como sincrónicas, nos ayuden a apreciar mejor la “intencionalidad” de las obras que constituyen el objeto del estudio (volveré sobre este punto un poco más abajo). Sin embargo, para llegar a apreciar cabalmente dicha intencionalidad, será también necesario examinar la cuestión del género (o subgénero) dramático y no sólo la inserción de cada obra en una tradición, o tradiciones, que pueden trascender las fronteras de las grandes especies literarias de drama, novela, etc. Si creemos a Ignacio Arellano, una comparación entre dos obras dramáticas (o literarias en general, hay que suponer) no tiene ningún sentido si las dos pertenecen a distintos *géneros*, ya que

...la construcción de una determinada pieza dramática se rige por convenciones ordenadas según ciertos códigos, asumidos tanto por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) como por el receptor (público y lector del Siglo de Oro). Estos códigos específicos de cada una de las especies dramáticas que pudieran distinguirse (tema de investigación aún pendiente) funcionan como orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas. Ninguna lectura que ignore estos códigos puede resultar coherente.³

Todo esto no tendría importancia si no quisiéramos hacer más que trazar los orígenes de los distintos elementos que estas dos obras dramáticas tienen en común, pero si nos interesamos por su intencionalidad, lo tendremos que tomar en consideración.

³ I. Arellano, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, p. 8.

Así, la tercera pista que se nos abre es el examen del subgénero al cual pertenecen las dos piezas que me propongo estudiar (si es que de hecho son casos de un mismo género).⁴ Ahora bien, mientras que *The Winter's Tale* ha sido clasificada como un *dramatic romance* (lo que le da una amplitud de referencia genérica enorme), *El animal de Hungría* es ejemplo de lo que en recientes décadas se ha denominado “comedia palatina”; será, pues, necesario considerar cuáles son las implicaciones de estos términos, en qué medida pueden designar la misma cosa, y cómo se relacionan las obras dramáticas de estas clases con otros géneros literarios.

Aunque la comparación se concentrará en dos obras en específico, espero, a la vez, poder verter alguna nueva luz sobre la naturaleza peculiar de las últimas obras de Shakespeare (el grupo de los “romances”)⁵ a partir de su comparación con ciertas comedias del teatro del Siglo de Oro español.



2. Algunas consideraciones teóricas

2. a. Acercamientos críticos

Cualquier trabajo crítico puede concebirse como el intento del estudioso por dar respuestas a una serie de preguntas. Dichas preguntas serán predominantemente del tipo “¿qué?”, “¿cómo?” y “¿por qué?” (las que empiezan en “¿cuándo?” o “¿dónde?” son de importancia más filológica que crítica).⁶ A la pregunta de “¿qué?” se respondería con una descripción —o lo que se podría llamar una *ekphrasis* (un término que originalmente se aplicaba a las

⁴ Una diferencia importante que no se puede pasar por alto atañe al tenor emocional de las dos obras. Aunque hay escenas en *The Winter's Tale* donde predomina lo cómico, lo que prevalece en general es un tono serio: trágico en los primeros actos y de emociones intensas al final. En cambio, *El animal de Hungría* parece a veces un tanto frívolo; hay un movimiento desde lo tragicómico del primer acto a lo cómico de gran parte del segundo, para pasar por la pura farsa antes de llegar al desenlace puramente convencional de las últimas escenas.

⁵ En particular: *Pericles* (1606-1608), *Cymbeline* (1609-1610), *The Winter's Tale* (1610-1611), *The Tempest* (1611-1612). Hay motivos para incluir además *The Two Noble Kinsmen* (1613-1614), obra de colaboración con John Fletcher.

⁶ Lo que no quiere restarle importancia y utilidad a la filología como herramienta auxiliar del trabajo crítico.

descripciones literarias de objetos de arte)—.⁷ Las preguntas que empiezan en “¿cómo?” podrían estar dirigidas a suscitar información sobre la manera en que el autor ha construido su obra o los recursos retóricos o expresivos que ha usado para conseguir sus efectos. Los críticos de la escuela norteamericana de la *New Criticism*, concentrados en el texto y sólo el texto, se limitarían a preguntas del tipo de estas últimas.

Como método crítico innovador que cuestionaba los enfoques tradicionales (en particular las tendencias positivistas), la *New Criticism* es comparable al método de crítica del arte desarrollado por Heinrich Wölfflin. Éste se propuso aislar el estudio del arte del de la cultura (lo que implicaba la separación de forma y contenido para concentrarse en aquella).⁸ Puede ser útil a veces adoptar un enfoque de este tipo para propósitos críticos, pero hay que tener en cuenta que como manera de leer un poema o apreciar una pintura, tiene también algo de perverso, ya que el goce de la belleza formal no es el único tipo de placer o actividad mental que despiertan las obras artísticas o literarias. Como señala Edgar Wind, “el concepto de la pura visión es una abstracción que no tiene equivalente en la realidad; pues cada acto de ver está condicionado por nuestras circunstancias, y así lo que podría postularse conceptualmente como lo ‘puramente visual’ jamás puede aislarse completamente del contexto de la experiencia en la cual ocurre”.⁹

⁷ Como la define el *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, una *ekphrasis* es “The intense pictorial description of an object”. Más satisfactoria para nuestros propósitos es la siguiente explicación de un artículo de Wikipedia, “Ekphrasis has been considered generally to be a rhetorical device in which one medium of art tries to relate to another medium by defining and describing its essence and form, and in doing so, relate more directly to the audience, through its illuminative liveliness” véase <<http://en.wikipedia.org/wiki/Ekphrasis>> (visto 10/11/10). En el tipo de caso que nos ocupa, se trata de un texto de tipo discursivo que intenta definir y describir la esencia y la forma de un texto literario. Una buena *ekphrasis* puede ayudar mucho al crítico a concentrar su atención en el objeto de estudio; no tiene que verse ni como un mero ejercicio de descripción mecánica ni como una oportunidad de demostrar las propias habilidades retóricas.

⁸ Explica Edgar Wind: “This separation of the scholarly methods of art history and those of cultural history was motivated by the artistic sensibility of an age which was convinced that it was of the essence of a pure consideration of a work of art to ignore the nature and meaning of its subject-matter and to confine oneself to ‘pure vision’” (E. Wind, “Warburg’s Concept of ‘Kulturwissenschaft’”, p. 189).

⁹ “[T]he concept of pure vision is an abstraction which has no counterpart in reality; for every act of seeing is conditioned by our circumstances, so that what might be postulated conceptually as the ‘purely visual’ can never be completely isolated from the context of the experience in which it occurs” (E. Wind, *ibid.*, p. 191).

Ahora bien, si pensamos en un texto literario como un tipo (especialmente complejo) de *speech act* o “acto de habla”,¹⁰ esto implica necesariamente un contexto. Cuando el contexto se vuelve inaccesible, dicho acto, reducido ya a su aspecto de enunciación, puede resultar enigmático. Esto es lo que pasa, casi inevitablemente, con una obra literaria, conforme el paso del tiempo va borrando el contexto en el cual se escribió. Lo que implica la palabra “contexto” también es bastante complejo. En un simple acto verbal que sirve para que dos personas se comuniquen, lo que se enuncia puede ser elíptico o incluso gramaticalmente incompleto, pero hay que suponer que se logra, en la mayoría de los casos, una comunicación cabal. Lo que no está explícitamente enunciado se complementa, implícitamente, con el “contexto”; y éste puede abarcar tanto gestos —faciales, por ejemplo (que den a entender que lo que se quiere decir es, mediante la ironía, lo contrario de lo que las palabras significan), o manuales (que señalen algún objeto del entorno físico)—, como lo que ambos participantes tienen “dentro de ellos” —los conocimientos, intenciones, ansias y expectativas particulares que comparten, o los supuestos sociales convencionales que tienen en común con la sociedad en que viven (y por tanto no les hace falta expresar explícitamente)—.

Dejando aparte su mayor escala y complejidad, el caso de una obra literaria no es muy distinto. Es cierto que el acto verbal cotidiano desaparece con todo su contexto sin dejar rastro (excepto, fugazmente, en la memoria de los participantes), mientras que una obra literaria tiene la capacidad de durar, convirtiéndose en un “monumento”; no obstante, su contexto sí desaparece inevitablemente con el paso de las generaciones, y con ello se va haciendo a menudo más difícil comprender su “intencionalidad”. Forzosamente, entonces, cuando se hacen preguntas del tipo “¿por qué?”, se deben tomar unos pasos hacia fuera del texto estudiado en busca de su contexto, lo que implica ya una labor de reconstrucción. Tales preguntas pueden resultar muy difíciles de contestar, ya que en gran parte el crítico debe valerse de inferencias no del todo seguras o de puras intuiciones. Parte del trabajo del crítico de la literatura del pasado (el crítico *humanista*, como decía Panofsky) consiste, entonces, en reconstruir ese contexto perdido. Tal reconstrucción tiene su parte filológica

¹⁰ Es decir “la emisión de un enunciado en un contexto dado para llevar a cabo los fines de la interacción comunicativa...” (E. Alcaraz y M.A. Martínez, *Diccionario de lingüística moderna*, s.v. “Acto de habla”).

(rescate del significado de palabras cuyo sentido común ha cambiado) y —de mayor dificultad— su parte “arqueológica”.¹¹

Por supuesto, cuando se hace este tipo de indagación arqueológica, hay el riesgo de caer en algún tipo de “falacia historicista”, viendo la cultura de cada época como un “circulo cerrado”.¹² Los “indicios” que se encuentren mediante este tipo de indagaciones no se deben considerar como “elementos de prueba”; tienen que interpretarse más bien con la ayuda de la intuición. El crítico “humanista” tiene que valerse de lo que Panofsky llama una “intuición sintética”, para “reactualizar mentalmente las acciones y recrear las creaciones”, para “reproducir, y de esta manera [...] volver a hacer real, los pensamientos que se expresan en los libros y las concepciones artísticas que se manifiestan” en las obras de arte.¹³

Con independencia de lo anterior, la distancia en el tiempo (o la distancia cultural) no son los únicos factores que hacen que un texto sea difícil de entender. También hay factores de presentación: lo escrito puede ser irónico, pero con la pérdida del contexto, de la situación en que se escribió, o por dificultad para identificar el género al que se pertenece, ya no se capta la ironía. Es más, puede ser que la polisemia innata del lenguaje suscite en el autor la intención de explotar su ambigüedad. Es evidente que los artistas y escritores de la época renacentista-barroca tuvieron mucho empeño en este tipo de expresión intrincada o

¹¹ Aparte del estudio general de la historia, a veces el crítico puede recurrir a documentos contemporáneos no literarios (escritos de tipo jurídico, comercial, religioso, epistolar, etc.) en busca de “indicios” que ayuden a echar luz sobre el significado (o la intencionalidad) de un texto literario. Estos son los medios de investigación de los que se vale el “nuevo historicismo”, y cuyos orígenes a menudo se atribuyen a Michel Foucault. De hecho, algo semejante a esta metodología fue desarrollada mucho antes por Aby Warburg y sus discípulos, tales como Erwin Panofsky y Edgar Wind, para llegar a los significados escondidos u olvidados en las imágenes de pinturas antiguas o renacentistas (véase Wind, *op. cit.*, p. 192).

¹² Un error que Bajtín atribuye a Spengler: “Las ideas de Spengler acerca de los mundos culturales cerrados y concluidos hasta el momento influyen mucho en los historiadores y los investigadores de la literatura. [...] Spengler se imaginaba la cultura de una época dada como un círculo cerrado. Pero la unidad de una cultura determinada es unidad *abierta*” (M.M. Bajtín, “Respuesta a la revista ‘Novy Mir’”, en *Estética de la creación verbal*, p. 351). El mismo tipo de falacia se encuentra a menudo entre los críticos de las tendencias marxista y del nuevo historicismo.

¹³ “The humanist ... has to engage in a mental process of a synthetic and subjective character: he has mentally to re-enact the actions and to re-create the creations. [...] For it is obvious that historians of philosophy or sculpture are concerned with books and statues [...] in so far as they have a meaning. And it is equally obvious that this meaning can only be apprehended by re-producing, and thereby, quite literally, ‘realizing’, the thoughts that are expressed in the books and the artistic conceptions that manifest themselves in the statues.” (E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, pp. 37-38; véase también *ibid.*, pp. 64 y ss.)

enigmática (“metafísica”, se dice a menudo en relación con la poesía inglesa del periodo). Parece que, de la búsqueda neoplatónica de verdades ocultas, se pasa a una conciencia de la naturaleza esencialmente paradójica, o simplemente no conocible de la verdad, a una aguda sensibilidad de lo elusivo del mundo fenoménico.¹⁴

Podría ser, también, por el simple hecho de que no todo lo que se quiere expresar cabe en la conciencia del autor. No tanto por la existencia en cada persona de un inconsciente oculto dueño de su propia intencionalidad —como el que analizan los seguidores de Freud— sino porque los autores literarios, como los filósofos, se enfrentan a la tarea de dar forma a *nuevas ideas*, ya que si solamente repitiesen las ideas ya conocidas y aceptadas, resultarían aburridos, y la necesidad de su existencia sería debatible. En cambio, su herramienta, el lenguaje, está dotado de significados ya establecidos; y a éste le faltan, precisamente, los nuevos significados —los nuevos conceptos— que el poeta, o el filósofo, le quiere dar. Es posible que, por eso, se tarde siglos en llegar a poder expresar en términos discursivos lo que un autor escribió de manera poética, o que otro escritor descubra en el anterior un significado hasta entonces oculto. Esto parece ser la idea expresada por Bajtín en el texto “Respuesta a la revista ‘Novy Mir’”, cuando dice: “Las grandes obras literarias se preparan a través de los siglos, y en la época de su creación solamente se cosechan los frutos maduros del largo proceso de maduración”.¹⁵

¹⁴ Como dice Frank Warnke, “The Baroque vision, conditioned by the Reformation and Counterreformation quickening of the religious impulse, by the disturbing teachings of the new science, and by a consequent intensification of the conflict between humanism and religion, has at its core a systematic doubt in the validity of appearance, a doubt which expresses itself as an obsessive concern for appearance” (*European Metaphysical Poetry*, p. 2). De modo más estrictamente metafísico, el filósofo Carlos Pereda caracteriza “...la perspectiva de la consigna barroca, que es fiel a la multiplicidad de los muchos y enredados aspectos y contenidos de los muchos y enredados mundos parciales” (“Mundo: un concepto tenso”, p. 214).

¹⁵ M. Bajtín, “Respuesta a la revista ‘Novy Mir’”, p. 349. El pasaje no es de lo más claro; igualmente en la traducción al inglés de Vern McGee, que dice: “Great literary works are prepared for by centuries, and in the epoch of their creation it is merely a matter of picking the fruit that is ripe after a lengthy and complex process of maturation” (M.M. Bakhtin, *Speech Genres*, p. 4). G.S. Morson y C. Emerson interpretan este texto como atribuyendo a los grandes autores literarios la intención paradójica de “significar más que sus significados intencionados”, (“Typically, intentionalists understand only one of two kinds of intention; what they overlook is the author’s ‘other intention’—to make his work rich in potentials. [...]. To put the point paradoxically but precisely, authors *intend* their works to mean more than their *intended* meanings. They deliberately endow their works not only with specific meanings they could paraphrase, but also with ‘intentional potentials’ for future meanings in unforeseen circumstances”: *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, p. 286).

Sea lo que fuere, lo que más nos ayuda a entender una obra escrita hace siglos es el trabajo comparatista, que es el adoptado en la presente tesis. Como se entenderá por lo apuntado, soy creyente en el valor del enfoque humanista (algo con el cual estarían perfectamente de acuerdo los autores cuyas obras me propongo explorar). Creo que las intenciones originales de cualquier autor tienen un valor irrefutable, y —para citar al helenista H.D.F. Kitto— que “la máxima tarea de la crítica es promover el encuentro de las mentes: la del lector con la del autor”.¹⁶

2. b. Intencionalidad

Cuando preguntamos acerca del “¿por qué?” de una obra artística, lo que estamos inquiriendo tiene que ver con la “intencionalidad”, y éste es un concepto que requiere cierta aclaración. Es importante reconocer, primero, que no se debe confundir con las *intenciones conscientes* del autor (que fuesen declaradas o solamente supuestas por el crítico), un concepto inadecuado para nuestros propósitos.¹⁷ Ni tampoco se puede hablar exclusivamente de la “intencionalidad del autor”, ya que se trata más bien de algo inmanente en cada obra, y por tanto se actualiza de nuevo cada vez que el escritor comienza una obra.¹⁸ Así no se debe confundir la intencionalidad con las concepciones generales del autor; aunque supiéramos por otros medios algo de las actitudes sociales, políticas, religiosas, etc., de Shakespeare, esto no sería equivalente al conocimiento de la intencionalidad de una obra en particular, aunque tal vez nos ayudara a evitar algunos malentendidos flagrantes.

En la filosofía, el término “intencionalidad” se refiere a una relación entre la mente y el objeto de su pensamiento, algo que implica dirección y (hay que suponer) algún tipo de

¹⁶ “[T]he major task of criticism is to promote the meeting of minds—the reader’s with the writer’s. (H.D.F. Kitto, “Criticism and Chaos”, in *Poiesis: Structure and Thought*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966, p. 6.).

¹⁷ Los antes mencionados críticos de la “New Criticism” —resueltos a ver cada texto literario en condiciones de “espléndido aislamiento”, y así excluir toda consideración de factores externos— atacaron lo que Wimsatt bautizó con el nombre de “falacia intencional”; otras fuentes de error semejantes eran las falacias afectiva y de comunicación (véase, por ejemplo, Jordi Llovet *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada*, pp. 62 y ss.). Obviamente, el punto de vista comparativo hace imposible considerar en aislamiento las obras seleccionadas para estudio.

¹⁸ Véase la cita de Marchese y Forradellas, en la p. 10 más abajo.

esfuerzo o lo que Freud llamó “energía psíquica”.¹⁹ Se podría decir que, en el caso de una obra de arte, el objeto en cuestión sólo se hace manifiesto en la obra en sí, pero el esfuerzo y la direccionalidad del artista existen antes de la realización de su obra; por tanto se trata de algún tipo de finalidad o “causa final” (una entidad no reconocida por la filosofía materialista).²⁰ Hay un propósito, que es la creación de la obra de arte, hacia el cual la mente del artista se inclina; y hay un segundo propósito, que es la comunicación que la obra debería lograr con un público (que el artista puede, o no, tener ya bien definido en su conciencia); pero también existe un haz de relaciones mentales y emocionales (deseos, añoranzas o actitudes del artista) hacia otros elementos que son los referentes objetivos del mundo de la experiencia. Finalmente está la actitud del artista hacia el material constituido por otras obras de arte creadas antes de la suya: material que puede enzarzarse con aquellos referentes objetivos de manera que hace muy difícil separarlos, incluso para el autor.

Algunas nociones de Bajtín pueden ayudar a entender mejor este concepto un tanto elusivo. En su ensayo “El problema de los géneros discursivos”, Bajtín trata de dar una explicación del funcionamiento de la comunicación verbal (ya no de la específicamente literaria) que el sistema saussuriano no supo ofrecer. En este sentido, el teórico ruso ofrece un modelo tripartito del enunciado, cuyo término central es “la intencionalidad discursiva, o la voluntad discursiva del hablante”.²¹ De manera *dialógica*, la voluntad de éste va engranada inseparablemente con la fuerza estructurante del género, sin estar necesaria o totalmente sujeta a él; y nosotros, como lectores u oyentes, entramos intuitivamente en empatía con dicha intencionalidad (lo que a veces implica algo que se podría caracterizar

¹⁹ E.D. Hirsch caracteriza la noción de *intentionality* como el “object-directedness of consciousness” (*Validity in Interpretation*, p. 38) y el OED la define como “the distinguishing property of mental phenomena of being necessarily directed upon an object, whether real or imaginary”, pero estas definiciones parecen esquivar la cuestión de la voluntad.

²⁰ Lo que realmente importa en todo esto es que hay algo que no se puede explicar en términos de lo que entendemos normalmente como causalidad; fue el filósofo alemán Franz Brentano quien resucitó el término *intencionalidad* de la filosofía escolástica (donde responde más o menos a *intentio*) como una manera de diferenciar entre lo mental y lo físico. Véase por ejemplo, S. Priest, *Theories of the Mind*: “all and only mental events exhibit the feature of being directed towards an object...” (*op. cit.*, p. 116).

²¹ Uso la traducción al español de Tatiana Bubnova (M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 266). Vern McGee traduce esta locución como “the speaker’s plan or speech will” (M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, p. 76-77). Los demás términos son la “completud semántica del tema” (re-traduzco de Vern McGee), y las “formas típicas, genéricas y estructurales, de conclusión”; así la voluntad discursiva opera como fuerza unitiva entre tema y forma, dos polos ya dados.

como un acto de fe); esto es lo que nos permite apreciar la “totalidad conclusa [propia] del enunciado”.²² El mismo principio tiene que funcionar tanto para la comunicación cotidiana como para una obra literaria (la cual, para Bajtín, y con independencia de su mayor complejidad, sigue siendo un solo enunciado).²³

Como dice Northrop Frye, “debe de ser muy poco frecuente que un autor se sienta a escribir sin *ninguna* noción de lo que se propone producir. En la mente del poeta, entonces, algún tipo de potencia controladora y coordinadora —lo que Coleridge llamó la ‘iniciativa’— se establece muy pronto, gradualmente asimila todo a sí mismo y, finalmente, se revela como la forma contenedora de la obra. Evidentemente esta iniciativa no es una unidad sino un complejo de factores.”²⁴

A. Marchese y J. Forradellas se refieren a la “intencionalidad inmanente del texto”, la cual explican en los siguientes términos:

La obra de arte, además de proponerse comunicar un determinado mensaje, actualiza también algunos criterios internos de desciframiento, señalando en el texto su voluntad de significar por medio de ciertos códigos o de ciertas formas ideológicas (por ejemplo, refiriéndose a alguna tradición, o violándola).²⁵

De esto se desprende que la intencionalidad tiene una asociación ineludible con el género, pero también es en gran medida independiente de él. Aunque lo anterior es poco claro como definición, nos da ciertas indicaciones. Como se deducirá de la cita, la intencionalidad es una cualidad atribuible a la obra en sí, la cual en parte es generada por la voluntad del autor (la “iniciativa” de Coleridge), pero que, también, es “estructurada” por los géneros u otras convenciones que el autor elige usar. En segundo lugar, hablar de la “estructuración” ejercida por dichas formas convencionales no es hablar de una

²² Tr. Bubnova (*ibid.*).

²³ Para Bajtín, el enunciado, en su “totalidad conclusa” representaría el mismo concepto que el “acto de habla”, como se definió más arriba (nota 21).

²⁴ “[I]t must happen very rarely that an author sits down to write without *any* notion of what he proposes to produce. In the poet’s mind, then, some kind of controlling and coordinating power, what Coleridge called the ‘initiative’, establishes itself very early, gradually assimilates everything to itself, and finally reveals itself to be the containing form of the work. This initiative is clearly not a unit but a complex of factors. The theme is one such factor...” (N. Frye, *Anatomy of Criticism*, pp. 245-246)

²⁵ A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica...*, s.v. “Intencionalidad”.

determinación absoluta (como reconocen Marchese y Forradellas cuando atribuyen al autor la libertad no sólo de referirse a tradiciones sino de violarlas).²⁶ En tercer lugar, se trata de una “voluntad de significar”, y no de un simple acto (o relación) de significación; dicha voluntad es, además, una cualidad que pertenece a la obra en sí y no exclusivamente a su autor.

Otra manera de abordar la intencionalidad es en términos de lo que Gregory Bateson llamó la “determinación múltiple”.²⁷ Bajo esta perspectiva, la intencionalidad es un compuesto de intenciones discretas, algunas de las cuales pueden ser sólo en parte conscientes; pueden incluso entrar en conflicto (aunque el sello de un gran autor se ve claramente en su capacidad de armonizar los distintos componentes de su intencionalidad). Así, por ejemplo, aunque cualquier autor de importancia se verá guiado por el deseo de comunicar, de exteriorizar lo que tiene dentro de su imaginación, difícilmente su intencionalidad se limitará a esto. Por lo tanto, aunque la crítica romántica suele valorar sólo el deseo personal de expresar algo que el escritor tiene dentro de sí (en forma aún totalmente potencial, como es evidente: producto, tal vez, de sus experiencias, sus esperanzas, sus opiniones y sus sentimientos), siempre tiene que confrontar algo literario, pero impersonal —los géneros y el acervo de textos existentes, que es dónde el crítico neoclásico pone el énfasis—, y otro ingrediente más, el “materialista”: el de complacer al público o a algún mecenas (y a la vez, para el periodo que estamos considerando, esquivar las prohibiciones de instituciones muy poderosas) para así garantizarse los medios de supervivencia.²⁸ Esto es algo que dice claramente Lope de Vega en su *Arte de hacer comedias en nuestro tiempo*. Aquí, Lope contrasta la comedia de “sus primeros inventores”,

²⁶ La noción de estructuración es idéntica a la aplicada por Anthony Giddens en las ciencias sociales. “The concept of structuration involves that of the duality of structure which relates to the fundamentally recursive character of social life, and expresses the mutual dependence of structure and agency. By the duality of structure I mean that the structural properties of social systems are both the medium and the outcome of the practices that constitute these systems.” (1986, Anthony Giddens, *Central Problems in Social Theory*, p. 69).

²⁷ En las contribuciones de Gregory Bateson a la cibernética (o ecología) de sistemas vivos, “la determinación múltiple es característica de todos los campos biológicos”; en cuanto a las ideas, forman una retícula social en la cual “...cualquier idea o acción dada es sujeta a la determinación múltiple mediante muchos ramales entretreídos” (G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, p. 476: la traducción es mía).

²⁸ Es obvio, por ejemplo, que Lope, al escribir para los corrales estaba sujeto a distintas limitaciones que cuando escribía alguna comedia para representación en la corte, o una obra para un cliente eclesiástico; las diferencias no son puramente de tipo genérico.

la cual, supuestamente, fue escrita “con arte” (por lo que se entiende “según los dictámenes de los preceptistas”), con el teatro de sus tiempos, que se ha contaminado por el trato que le han dado los “muchos bárbaros [...] que enseñaron el vulgo a sus rudezas”. En consecuencia, “quien con arte agora las escribe / muere sin fama y galardón...” (*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 24-30). Lope, en cambio, escribe “por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 45-48). Para los críticos de otros tiempos, estos versos o expresaban un cinismo deplorable o se leían como una “palinodia” (Schevil, Menéndez Pelayo); pero al leer todo el texto con atención es difícil eludir la actitud irónica hacia toda la cuestión “del arte”. Para nuestros intereses contemporáneos resulta muy pertinente observar la importancia que el dramaturgo concede al público receptor en la constitución de su teatro y los textos que se escriben para escenificarse.²⁹

Por supuesto, uno de los primeros deberes del crítico es distinguir entre las obras cuya razón de ser es solamente el deseo del autor de garantizar la satisfacción de sus propias necesidades económicas y aquellas en las cuales pesan otros factores de mayor trascendencia. Dicho lo anterior, es importante señalar que la intencionalidad (en el sentido en que la concibo) no es un mero haz de intenciones. De alguna manera, es el principio unificador de la obra de arte.³⁰

La cuestión de la intencionalidad es fundamental, ya que subyace y condiciona cualquier significado. Cuando no se capta la intencionalidad de una obra, los significados flotan libremente en el aire en estado de ambigüedad total y es imposible interpretarlos con seguridad; la identificación de un género, aunque sin duda ayuda, no necesariamente resuelve el problema. Un ejemplo de lo que pasa cuando hay graves discrepancias entre los lectores respecto a la intencionalidad de una obra nos lo proporciona el *Persiles* de Cervantes. Ciertos críticos (Joaquín Casaldueiro, Juan Bautista Avalle-Arce, por ejemplo) se

²⁹ Para comentarios, ya no tan nuevos, pero más acordes con una apreciación contemporánea, véanse Menéndez Pidal, “El arte nuevo y la nueva biografía” y José F. Montesinos, “La paradoja del «Arte nuevo»”. Las dos recientes ediciones de Evangelina Rodríguez y Enrique García Santo-Tomás también contienen extensos y útiles comentarios.

³⁰ Esto, probablemente, es lo que Coleridge tenía presente cuando habló de “the initiative” (véase más arriba, n. 24).

convencieron de que esta obra expresaba el abandono del autor del *Quijote* de su anterior humanismo erasmista para abrazar el catolicismo postridentino; recientemente se ha negado que el libro haya tenido algún intención de significado religioso, incluso que tuviera intención de “significar” algo en absoluto: sería más bien una pura “novela de aventuras” orientada a “entretener” al lector (Isabel Lozano Renieblas). En cambio, Michael Nerlich ve al *Persiles* como una obra “seria” cargada de significados, pero que no encajan para nada en la ortodoxia postridentina. Aquí no hay un simple problema de interpretación, sino un fracaso total (por parte, al menos, de algunos de los críticos) de captar la intencionalidad de la obra.³¹

Por lo tanto, hay que ver con sospecha cualquier tendencia de simplificar el asunto y así caer en alguna que otra falacia, como aparentemente hace Lozano cuando justifica su dictamen de que el *Persiles* no puede ser una obra seria “porque de serlo habría que concluir en que Cervantes imita a los novelistas helenísticos, y esto sería contrario a la evolución histórica del género...”.³² Como observa Nerlich, lo que está haciendo Lozano es pasar “[d]e la reflexión sobre lo que un autor puede hacer con un género literario a otra sobre los que un género literario hace con el autor”,³³ y agrega: “Lo que choca [...] es la abstracción hecha de cualquier tipo de actitud auctorial en Cervantes. Es el texto en tanto que género el que se escribe a sí mismo según leyes aparentemente genéricas que, a su vez, actúan con total independencia”.³⁴ Parece (a juzgar por el pasaje que cité más arriba) como si Arellano adoptara una postura semejante, en la medida en que, aparentemente, atribuye al género literario un valor normativo. Cuando esta actitud se lleva al extremo, da origen a lo

³¹ Véanse: I. Lozano Renieblas, “Las lecturas del *Persiles*”; M. Nerlich, *El Persiles descodificado, o la ‘Divina comedia’ de Cervantes*. Anteriormente, el *Persiles* había sido condenado por la opinión de Menéndez Pelayo, quien lo vio como producto de la “debilidad senil” de su autor (véase Nerlich, *op. cit.*, p. 51 y ss.). Podría ser pertinente recordar el hecho de que las obras tardías de Shakespeare, como *The Winter’s Tale*, sufrieron semejantes vaivenes de opinión crítica a lo largo de los siglos.

³² I. Lozano, *op. cit.*, p. 20.

³³ M. Nerlich, *op. cit.*, p. 73.

³⁴ *Ibid.*, p. 75.

que se podría llamar la *falacia de género* (o *la genérica*), otro tipo de determinismo, incluso una forma de conductismo.³⁵

Para no hacer injusticia a Arellano, hay que observar que él se limita a examinar “un tipo de comedia que podemos considerar la más propiamente cómica, esto es, la de capa y espada”. Es a este subgénero específicamente que le niega la posibilidad de ser “serio”, mientras que admite, en la oración que sigue, que “[o]tros subgéneros cómicos (la comedia palatina, por ejemplo) podrían presentar posibilidades más fundamentadas de lecturas parcialmente serias...”.³⁶

Las obras que voy a examinar aquí pertenecen a esos “otros subgéneros cómicos”, subgéneros que —así como las novelas de aventuras, a las cuales deben ciertas características— probablemente nunca adquirieron la nitidez genérica de las comedias de capa y espada.

2. c. Significado

Es importante recalcar, como ya hemos visto, que la intencionalidad es (o lleva adentro) una “voluntad de significación”, y así se debe distinguir entre ella y el propio significado. Los significados que se producen en una obra literaria renacen de esa intencionalidad ya como sentidos particulares, y no es el caso que la intención del autor esté esforzándose para expresar de la manera más clara unos significados que ya existen (como sugeriría un entendimiento retórico del proceso literario). Más bien, el tipo de significado que se produce en una obra literaria es naturalmente “hipotético” (como dice Frye), o “potencial” (como lo expresa Bajtín).³⁷

³⁵ De modo parecido, E. García Santo-Tomás critica el determinismo historicista de “texto/contexto” en su estudio de la recepción del teatro de Lope de Vega a través de los siglos, *La creación del «Fénix»*: “Desde esta perspectiva estaríamos [...] cayendo en un vicioso determinismo sobre el autor y la obra, implicando una relación causal pero ficticia...” (p. 21). En cuanto a la intencionalidad de las novelas helénicas, un problema semejante se ha presentado para lectores de *Dafnis y Cloe*; véase Bruce D. MacQueen, *Myth, Rhetoric and Fiction: A Reading of Longus's Daphne and Chloe*, especialmente el capítulo 1.

³⁶ (*op. cit.*, pp. 13-14). Tendré más que decir sobre la visión de lo cómico y lo trágico como cualidades inconmensurables en el capítulo VII de este trabajo.

³⁷ En este contexto es útil tener presente la distinción que hace E.D. Hirsch entre *meaning* (sentido) y *significance* (“significación” o “significado”): las dos palabras pueden funcionar como sinónimos, pero mientras *significance* no es necesariamente dependiente de la voluntad del autor, *meaning* a fuerzas lo es (el verbo *to mean*, cuando su sujeto es una persona, se traduciría normalmente como “querer decir”, lo que hace

Se puede preguntar, en cambio, si no es posible que cierto tema o motivo tenga ya un sentido fuertemente anclado en sí antes de que un escritor en particular lo adopte para sus propios usos: difícilmente alguien podría tratar, por ejemplo, el tema de la crucifixión de Jesús sin adoptar por lo menos una parte del bagaje de significados y emociones que se le han acumulado a través de los milenios. Esta posibilidad encontraría también cierto apoyo en la teoría de Jung acerca de los arquetipos, módulos de significación embebidos profundamente dentro de la psique humana como si vinieran determinados por los genes. Sea esto como fuere, creo que semejante acumulación de significado conferido a dichos elementos sólo se mantiene en la medida en que los autores (poetas, pintores, músicos, filósofos, etc.) les sigan dando vida renovada.³⁸

Lo arriba expresado tiene cierta pertinencia con respecto al material temático usado para construir las obras en que se enfoca el presente trabajo. Se trata de temas claramente arquetípicos que parecen tener una vida propia; pero veremos, de paso, que no todos los escritores que se han valido de ellos han sido siempre capaces de encontrar o desarrollar los significados que tienen latentes.

2. d. *Dianoia, ethos*

Estos dos términos de origen aristotélico vienen difractados por la lente de Northrop Frye. El teórico canadiense define *dianoia* —que en griego engloba una variedad de conceptos (pensamiento, intelecto, mente, intención, noción, creencia)— de varias maneras, una de las cuales es la “imitación verbal del pensamiento”³⁹. Quise evitar la palabra “discurso”, ya que resulta a la vez ambigua y cargada de implicaciones —por ejemplo, la de la presentación de

patente la agencia del sujeto y el papel de su intencionalidad en la creación del significado). Véase Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 8 (“*Meaning* is that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence; it is what the signs represent. *Significance*, on the other hand, names a relationship between that meaning and a person, or a conception, or a situation, or indeed anything imaginable”). Hirsch desarrolla esta distinción con más detalle en su capítulo 2.

³⁸ Aunque, por un mecanismo contrario (como veremos en el capítulo siguiente), una imagen, un tema, un “mitema” o motivo puede “refuncionalizarse”, es decir sobrevivir bajo nuevas circunstancias, al adoptar nuevos significados. Observó Fritz Saxl en 1947 que “images with a meaning peculiar to their own time and place, once created, have a magnetic power to attract other ideas into their sphere; [...] they can suddenly be forgotten and remembered again after centuries of oblivion” (*A Heritage of Images*, p. 14).

³⁹ “...*mythos* and *dianoia*, which are verbal imitations of action and thought respectively” (*Anatomy of Criticism*, p. 243).

alguna doctrina, ideología o tesis (siguiendo la acepción 7 del DRAE)—;⁴⁰ por otra parte, la palabra “pensamiento” parece más propia de la filosofía que de la literatura. En todo caso, si entendemos *dianoia* en el sentido dado por Frye de una *imitación* del pensamiento,⁴¹ la idea parece suficientemente clara. Uso este término aquí en el sentido de todo tipo de pensamiento o idea que se incorpora en una obra literaria, que no necesariamente concuerda con algún discurso intencionado por parte del autor. *Dianoia* sólo se convierte en “discurso” (en el sentido de “doctrina, ideología o tesis”) por alguna mediación de las intenciones conscientes del escritor.⁴² Hay que hacer notar, además, que la *dianoia* de una obra literaria funciona de una manera distinta de la del discurso filosófico, que trata de llegar a alguna verdad mediante procedimientos de tipo lógico o dialéctico; aunque semejantes procedimientos también pueden ocurrir en una obra literaria, la meta de una verdad irrefutable no es propia de la literatura, la cual discurre siempre en el campo de lo “hipotético” (siguiendo otra vez a Frye), y que plasma su *dianoia* mediante una gama mucho más amplia de recursos expresivos.

En cuanto al *ethos*, sigo muy de cerca la interpretación que hace Frye de este término aristotélico, es decir “el contexto social interno de una obra literaria, el que comprende la caracterización y ambientación [o entorno] de la literatura ficticia”.⁴³ Como sugieren las

⁴⁰ Por otra parte, en la lingüística *discurso* se convierte casi en un sinónimo de *texto*.

⁴¹ En otra página de su *Anatomy of Criticism*, Frye habla de *dianoia* como el *sentido* o *propósito* de una obra literaria, lo que lo conecta con la intencionalidad (un término que él no utiliza). “When the reader of a novel asks, ‘How is this story going to turn out?’ he is asking a question about the plot, specifically about that crucial aspect of the plot which Aristotle calls discovery or *anagnorisis*. But he is equally likely to ask, ‘What’s the point of this story?’. This question relates to *dianoia*, and indicates that themes have their elements of discovery just as plots do.” (*Ibid*, p. 52.)

⁴² *The Elizabethan World Picture* de E.M.W. Tillyard puede servir como un ejemplo útil de lo que quiero decir. Éste fue un libro ideado para dar a los estudiantes de Shakespeare, Spenser, etc., la información necesaria para entender un conjunto de conceptos recurrentes en la literatura de esa época. Algunas de esas ideas podían entenderse como si formaran un discurso intencionado para justificar el *estatu quo* religioso-político del periodo; pero igualmente, al ser utilizadas por un escritor como Shakespeare, podrían convertirse en meros elementos de *dianoia* dentro de una obra literaria. El libro de Tillyard ha sido difamado por muchos que pensaban, erróneamente, que al presentar una serie de viejas ideas de origen medieval e ignorar las nuevas teorías de Maquiavelo u otros, el propio Tillyard estaba mostrando su simpatía con las tendencias conservadoras del periodo; alternativamente (con un grado de error similar), se leía como una prueba del supuesto conservadurismo de Shakespeare por haberse valido de esas ideas ya desbancadas.

⁴³ “The internal social context of a work of literature, comprising the characterization and setting of fictional literature” (*Anatomy of Criticism: Glossary*, p. 365). Aquí la palabra *characterization* tiene que entenderse en un sentido general y no como el arte de desarrollar un personaje en sentido psicológico y en profundidad. Hay que observar, empero, que la interpretación que le da Frye no parece concordar exactamente con lo que

acepciones originales de la palabra —“an accustomed place [...] *first*, of beasts, *but afterwards* of men”, y de “custom, usage, habit” además de la de “disposition, temper, character”—,⁴⁴ la palabra *ἦθος* remite no tanto a la naturaleza del individuo como más bien a su entorno y al tipo de comportamiento que parecería natural dentro de dicho entorno.

2. e. Los géneros dramáticos

En su *Poética*, Aristóteles menciona varios géneros literarios, algunos de ellos (comedia, tragedia, ditirambo) subgéneros del drama. Uno de los problemas que —a lo largo de los cuatro siglos pasados— han visto los críticos en piezas como las que constituyen el tema de este trabajo es que no se encuadran en los conceptos aristotélicos e incluso parecen desafiarlos en alguna medida. Esto ya no debería ser un problema en sí, pues nuestro entendimiento de la importancia de la *Poética* —y de lo que realmente quiso decir su autor con sus varias sentencias acerca de los géneros— ha cambiado considerablemente, relativizando muchos conceptos. Además, si una vez constituyó un problema, lo era más para los críticos que para la mayoría de los dramaturgos de la época, quienes solían medir la admisibilidad de sus obras pragmáticamente por su éxito con el público.⁴⁵

Ni a Shakespeare ni a Lope de Vega les parecía necesario dar nombres genéricos precisos a los tipos de pieza que iban escribiendo e inventando,⁴⁶ aunque estaban plenamente conscientes de lo novedoso de sus obras (particularmente en el sentido de que muchas de ellas no se ajustaban a los conceptos de los géneros que los preceptistas renacentistas habían extraído de la *Poética* de Aristóteles).⁴⁷

Aristóteles entendió por el término. Obviamente, aquí *ethos* tampoco tiene nada que ver con su uso en retórica (en contraste con *pathos*) como el “grado moderado de emoción con el que el orador busca conmover a sus auditores” (Marchese y Foradellas, *op. cit.*, p. 154).

⁴⁴ Cito el diccionario de Liddel & Scott, *Greek-English Lexicon*; estos datos se exponen también en mi tesis de maestría (Follett, 2006, p. 36).

⁴⁵ Como dijo Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (cínicamente, o con franqueza, según el punto de vista del lector), “...como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darles gusto” (vv. 47-48).

⁴⁶ Es en tonos burlescos que Shakespeare, por la boca de su Polonius, enumera una larga lista de posibles subgéneros (*Hamlet*, II, ii, vv. 333 y ss.).

⁴⁷ En el *Arte nuevo*, Lope se limita a insistir en lo inclasificable de su producción dramática, que describe como “la vil quimera deste monstruo cómico” (v. 150), y en su naturaleza tragicómica: “Lo trágico y lo

Los problemas críticos que se discutieron durante los Siglos de Oro (tanto en España como fuera de ella) eran de varios tipos: había una controversia ética (que abordaba desde los que sostenían que el teatro era en sí “deshonesto” y debería ser prohibido hasta los que veían a algunos géneros como permisibles y otros no).⁴⁸ El Renacimiento seguía casi sin cuestionar una postura entendida como horaciana —la cual heredó de la Edad Media— encapsulada en los siguientes versos de la *Epístola a los Pisones* o *Ars poetica*: “*aut prodesse volunt aut delectare poetae, / aut simul et jucunda et idonea dicere vitae*” (333-334). Pese al contraste de distintas posibilidades que implica la construcción distributiva (*aut ... aut*) en los versos citados de Horacio, la sentencia solía entenderse en el sentido estricto de que no se debía divorciar el placer ocasionado por la poesía de su función moralmente educativa (como sugiere la frase común “enseñar deleitando”).⁴⁹ Esta actitud socioética estaba claramente avalada por Platón, y a la mayoría de los preceptistas no les resultaba difícil atribuir una noción semejante a Aristóteles. Mientras que algunos tomaron una postura extrema, dudando de que la poesía tuviera valor cualquiera, ya que la capacidad de dar placer la hacía esencialmente “deshonesta” o, por lo menos, sospechosa, muy pocos ponían en duda la noción de que instruir —educar a los hombres para encaminarlos hacia

cómico mezclado, / [...] harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho” (v. 174). Da la impresión de que pensaba en toda su producción en términos semejantes, y en esto estaba de acuerdo Ricardo de Turia quien, en su *Apologético de las comedias españolas* de 1616, “se esfuerza por poner en claro que ‘ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico’” (Raymond MacCurdy, “Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia”, p. 173).

⁴⁸ Como se ve por la siguiente cita de Juan de Zabaleta: “No quiero decir que todas las comedias son malos modelos para hacer costumbres: muchos hay de muy buen ejemplo, de sucesos que escarmientan sin lastimar y que son letra que entra con ajena sangre. Las comedias que más acuso son las que llaman ‘de capa y espada’, porque éstas desde el principio al fin están hirviendo en afectos del amor. Las otras, que llaman ‘de caso’, y que ordinariamente son de buena proposición, no las juzgo dañosas...” (*El día de fiesta por la tarde*, citado en Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, p. 309). Otros no hacían tales distinciones: E. García Santo-Tomás hace notar que “...ya desde su período de ‘mantillas’, la *comedia nueva* comienza a ser considerado como un vehículo de pecado y malas costumbres” (“Introducción”, en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 31); en España, la comedia fue vista “como un regalo de doble naturaleza, deleitoso pero anti-educativo” (*ibid.*). Para una discusión de las actitudes ambivalentes y cambiantes de los jesuitas hacia el teatro en España, véase O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Cap. 1, “El teatro y la iglesia”). Semejantes variedades de opinión fueron corrientes en Inglaterra.

⁴⁹ M. Doran observa que “Horace’s alternative ends ‘*aut prodesse ... aut delectare*’, are nowhere stated as either to profit or to delight, but everywhere as conjoined ends, to profit *and* delight” (*Endeavors of Art*, p. 85) Lo que la crítica renacentista heredó de Horacio (y siguió desarrollando) fue, como explica Antonio García Berrio, “un ‘valor’ móvil y flexible, contaminado, mutilado o ensanchado, apto para corroborar las teorías más opuestas: en suma, una creación renacentista [...], un ‘patrón’ acomodaticio” (*Formación de la Teoría Literaria moderna*, p. 16).

acciones virtuosos— era una función justificadora esencial de la literatura. Aun así, hubo excepciones, como muestra el siguiente pasaje de Lodovico Castelvetro (de *La poetica di Aristotele vulgarizzata*, publicado en 1570):

Aquellos que dirán que la poesía fue inventada o bien para dar algún beneficio, o bien para dar beneficio y a la vez deleitar, deberían ver que no se opongan a la autoridad de Aristóteles quien —aquí y en otros lugares— no parece atribuir ningún otro fin además del deleite; y si acaso le concede algún beneficio, se lo concede *per accidens*, como en la purgación del terror y la compasión por medio de la tragedia.⁵⁰

Un intento parecido de liberarse del didacticismo se encuentra en Girolamo Fracastoro, quien

...lucha para llegar a una diferenciación puramente estética entre la poesía y otras formas de discurso. [...] El afán del poeta es perfeccionar y dar vida a su tema, y los grandes poetas — especialmente los que buscan suscitar el asombro— lo hacen. Las bellezas estilísticas son ‘útiles’, porque todo lo que haga manifiesta la perfección y la excelencia del tema es útil.⁵¹

Una postura semejante se encuentra en el primer *Verrato* (1588) de Battista Guarini, quién “cree que no hay ninguna intención moral detrás de la teoría aristotélica de la poesía, ninguna voluntad de restringirse a aquellos géneros que, cuando se recitaban públicamente, podrían contribuir a la instrucción moral de los ciudadanos y al bien general del Estado”.⁵²

Por otro lado, existía un problema general de clasificación y denominación originado por lo inventivo de los dramaturgos dispuestos siempre a experimentar con nuevas formas

⁵⁰ “Coloro, che vogliono, che la poesia sia trovata principalmente per giovare, o per giovare, & per dilettere insieme, veggano, che non s’oppongano all’authorita d’Aristotele, il quale qui, & altrove non par, che le assegni altro, che diletto, & se pure le concede alcuno giovamento, glielo concede per accidente, come è la purgatione della spavento, & della compassione per mezzo della tragedia” (Castelvetro, *Poetica*, IV. i, citado en Doran *ibid.*, p. 411, n. 27).

⁵¹ “[Fracastoro] struggles to arrive at a purely aesthetic differentia between poetry and other forms of discourse. [...] The poet’s business is to perfect and give life to his subject, and the great poets, especially those who seek to arouse wonder, do this. The beauties of style are ‘useful’, because whatever makes manifest the perfection and excellence of the subject is useful” (Doran, *ibid.*, pp. 91-92, resumiendo a G. Fracastoro, *Naugerius, sive de Poetica Dialogus*, publicado en 1555, pp. 68-70).

⁵² “Guarini believes that there is no moral intention behind Aristotle’s theory of poetry, no wish to restrict himself to those genres which, when recited in public, might contribute to the moral instruction of the citizens and the general good of the state”, Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. II, p. 1078 (con referencia a Battista Guarini, *Il Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicomédie, e il pastorali in vn svo discorso di poesia*, 1588).

de hacer teatro; y hubo un debate específico acerca de la naturaleza de la tragicomedia y de su licitud como género (generalmente, pero no siempre, por cuestiones éticas o socioéticas). No es mi intención ahondar en estas controversias, que han sido estudiadas en todos sus detalles por muchos especialistas;⁵³ sólo me propongo considerarlos en la medida en que esto pueda ayudar a enfocar las semejanzas (o diferencias) entre las dos obras en que se centra el presente estudio.

Aristóteles establece una clara distinción entre comedia y tragedia: el término *tragedia* se aplicó originalmente a un tipo específico de drama y no a textos narrativos (o sea que el concepto original de la tragedia la limitaba al “radical de presentación” dramática);⁵⁴ sin embargo, algunas características eran igualmente propias de la epopeya.⁵⁵ Como mostró Frye, cuando “anatomizamos” las entidades que llamamos “géneros literarios” nos encontramos con complejos de elementos esencialmente movedizos;⁵⁶ esto permite que los géneros evolucionen y —ya que los elementos que los caracterizan son ontológicamente variados— que se puedan abordar desde muy variados puntos de vista. Hay, por ejemplo, dos elementos de tipo esencialmente distinto que caracterizan la tragedia clásica: el primero es su movimiento “descendente” de la fortuna al infortunio, el aislamiento y la muerte, el cual debería generar en el público la experiencia de la piedad y el terror (para nosotros hoy en día son éstos sus rasgos esenciales). El segundo es su preocupación exclusiva por la suerte de personajes que representan las clases más altas de la sociedad, lo cual en igual grado la diferencia de la comedia (y para la época que nos concierne era también de importancia esencial).⁵⁷ Vale observar que, mientras que el primer

⁵³ Véase en particular M. Vitse, *op. cit.*

⁵⁴ Según se trate de la “palabra actuada, hablada o escrita” (véase Frye, *op. cit.*, p. 247).

⁵⁵ Como asevera Aristóteles en el último párrafo del capítulo 5: “The constituent parts are some of them the same [as those of epic poetry] and some peculiar to tragedy. Consequently, any one who knows about tragedy, good and bad, knows about epics too, since tragedy has all the elements of epic poetry, though the elements of tragedy are not all present in the epic” (1449b, ed. Loeb, p. 23).

⁵⁶ Siguiendo el análisis de Frye (*Anatomy of Criticism*), los géneros son entidades complejas en las cuales participan —además de su *radical of presentation*— *mode*, *ethos*, tipo de *mythos* o argumento, y varios elementos estilísticos. Al combinar los distintos elementos en distintas formas se producen nuevos géneros o se modifican los existentes.

⁵⁷ Véase *La poética*, capítulos 2 (en particular, 1448a 2-5 y 16-18) y 4. La traducción al inglés de Dorsch de 1448a 16-18 dice: “This is the difference that marks the distinction between comedy and tragedy; for comedy aims at representing men as worse than they are nowadays, tragedy as better” (p. 33). Como explica

elemento tiene implicaciones formales, el segundo se refleja más bien en cierto *ethos* y en cuestiones de expresión (el *decoro*).

En contraste con la tragedia, la comedia (en la forma en que se heredó de la *commœdia nova* de Menandro y su discípulo latino Plauto) está basada típicamente en un conflicto ocasionado por algún escollo que impide la satisfacción de un deseo, que normalmente es el de dos personas de consumir su amor. Lo que da a la comedia su movimiento y su forma es, por ende, la búsqueda de la manera de disolver ese escollo para llegar al fin feliz con la inclusión social de los protagonistas (en contraste con el aislamiento en el que termina la vida del protagonista trágico); y si, como sugirió Giovanni Battista Guarini, la finalidad propia de la tragedia es purgar la piedad y el terror, la de la comedia es purgar la tristeza.⁵⁸ Vistas en estos términos, la tragedia y la comedia, más que dos géneros incompatibles que excluyen cada uno al otro, parecen hechos para complementarse entre sí y dar una “imitación” o representación artística más completa de la experiencia humana.

Las obras que nos conciernen aquí se podrían describir como tragicomedias, como “comedias de fantasía”, “piezas novelescas” o “romancescas”; también, para usar un término que se ha vuelto convención en la crítica anglosajona, *romances*, o —valiéndonos de otro que se ha venido extendiendo mucho en la crítica del teatro áureo durante los tres decenios pasados— como “comedias palatinas”. Comentaré más a fondo lo que implican estos términos en el capítulo VII de este trabajo.

2. f. Fuentes y orígenes

Por “fuentes” se entiende todo tipo de material literario, histórico, etc. sin el cual sería imposible que un autor hubiera escrito una obra en particular. Ya que la literatura es un proceso dialógico en el cual, de algún modo, un texto hace comentario sobre textos

D.W. Lucas, la distinción en el texto de Aristóteles es entre *σπουδαίος* (que corresponde semánticamente al sustantivo *ἀρετή*) y *φάυλος*: “The *φάυλος* is an inferior being, not because he is actually wicked but because his capabilities and ambitions are mean” (“Commentary”, p. 63). Lucas sigue para señalar que “The superiority of the *σπουδαίος ἀνὴρ* is relevant also to the educational effects of tragedy” (*ibid.*, p. 64), lo que explica en parte por qué la tragedia se ha considerado tradicionalmente de mayor importancia que la comedia.

⁵⁸ “The proper end of tragedy is to purge pity and terror, the proper end of comedy to purge sadness” (M. Doran, *Endeavors of Art*, p. 205).

anteriores, es imposible pensar en la existencia de una obra para la cual no se pueda identificar alguna fuente o “antecedente”. Sin embargo, el término engloba una gran variedad de posibles relaciones y tipos de referente. Como norma, las obras dramáticas del Siglo de Oro (y del periodo correspondiente en Inglaterra) toman sus argumentos de algún otro texto (o textos). La originalidad, entonces, no consiste en la invención de fábulas, sino en la manera en que éstas se reconstruyen en forma dramática a base de fuentes preexistentes. Sin embargo, la palabra “fuente” suele aplicarse de manera indiscriminada a textos que suministran el material argumental de una obra literaria y a los que dan otro tipo de materiales, personajes, ideas, imágenes, incluso citas (la única diferenciación que se suele hacer comúnmente es la que existe entre las fuentes primarias y las secundarias).

En el caso de *El animal de Hungría* no he descubierto ninguna fuente que se pudiera señalar con seguridad como el origen de la fábula, aunque Cotarelo se refiere en su introducción a la pieza a la influencia de la figura de la “reina Sevilla”, y como veremos, el argumento tiene mucho en común con un sinfín de otros textos. En el caso de *The Winter’s Tale*, hay un texto señalado por los estudiosos y ampliamente aceptado como su fuente: el *Pandosto* de Robert Greene. Pero también se han mencionado una gran variedad de otros textos como fuentes secundarias o alternativas: éstos incluyen desde la *Alceste* de Eurípides y el *Dafnis y Cloe* de Longo a los *Ensayos* de Montaigne, pasando por varios libros de las *Metamorfosis* de Ovidio y un poema que se ha mencionado sólo de paso como una fuente alternativa secundaria al *Pandosto*; dicho poema es *The Fisherman’s Tale* de Francis Spalding.

Uno de mis supuestos centrales es que, en el caso de las obras teatrales cuyo estudio forma el núcleo de este trabajo, las fuentes implicadas son múltiples,⁵⁹ pero que, al mismo tiempo, tanto *The Winter’s Tale* como *El animal de Hungría* pertenecen en gran parte a una tradición identificable (e ineludible para los escritores y públicos del tiempo en que se escribieron). Así una de mis primeras tareas será tratar de dilucidar esta tradición.

⁵⁹ Fausta Antonucci se refiere al mismo problema para el caso de *La vida es sueño* (que ella identifica como inspirada por “el paradigma teatral del salvaje en la elaboración lopiana”): “De hecho, las relaciones entre los textos son siempre más difusas y complejas que la directa, unívoca y en cierto modo servil que se supone existe entre un texto-fuente y el texto-derivado; por esto funciona mejor, para este tipo de investigación, la noción de intertextualidad, que arranca de la constatación de que en cada texto se inscriben cierto número de hipotextos, variamente elaborados según las necesidades del autor” (F. Antonucci, “Introducción”, pp. 18-19).

I

La delineación de una tradición

1. La reina repudiada: tradición poético-novelesca

Como ya mencioné, tanto *The Winter's Tale* como *El animal de Hungría* son obras cuyos asuntos tratan de una reina repudiada por supuesto adulterio y, al final, reivindicada y reunida con su esposo. Emilio Cotarelo, en su prólogo al tomo III de las *Obras de Lope de Vega* identifica a la figura de la reina Teodosia, la acusada de *El animal de Hungría*, como una “especie de reina Sevilla”.¹ Se debería señalar, empero, que dicha reina es sólo una entre incontables protagonistas de un género bastante más amplio que trata de la mujer inocente, perseguida y finalmente reivindicada, una figura que gozó de enorme popularidad literaria durante la Edad Media tardía y cuyas raíces remontan a mucho antes. El nombre Sevilla fue dado a una legendaria esposa del emperador Carlomagno (entre otros personajes) y su leyenda tuvo más difusión en España (y en el continente europeo generalmente) que en Inglaterra, donde (aunque historias parecidas se conocían) las asociaciones carolingias se olvidaron o se pasaron por alto. Pero, en todo caso, la figura de la reina repudiada tiene sus raíces en el folclor universal, desde donde se incorporó con entusiasmo en la literatura tanto histórica (o pseudohistórica) como en la romancesca. Así, para el caso inglés, desde la historia incluida en la vida latina de un supuesto rey Offa de Mercia (*Vitae Duorum Offarum*, atribuida al monje benedictino Matthew Paris que vivió durante la primera mitad del siglo XIII), hasta poemas narrativos como *The Man of Lawe's Tale* de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer, o los “verse romances” de *Emare*, *Sir Eglamour of Artois*, y *Sir Tryamour* (finales del XIV), los ejemplos que demuestran su vigencia en Inglaterra son múltiples. No obstante este carácter arquetípico, mítico, de la figura y de los innumerables cuentos que la presentan, creo que se puede hacer una

¹ *Obras de Lope de Vega*: obras dramáticas III, (p. xx). Cotarelo expresa la misma opinión respecto a *La corona de Hungría*, como asimismo lo hace Menéndez Pelayo en el caso de *Ursón y Valentín*.

distinción nítida entre una “tradición primordial” —representada por la Vida de Offa o el poema de Chaucer— y la tradición más específicamente relacionada con la “reina Sevilla”.

En 1927, Margaret Schlauch publicó una tesis en la cual rastrea toda la tradición folclórica que yacía en *romances* como *The Man of Lawe's Tale*, una tradición en la cual las reinas fueron repudiadas con frecuencia tras ser acusadas —generalmente por la suegra, que envidiaba a la reina— de haber parido animales o monstruos. Estas desgracias suelen seguir a otra en la cual la doncella —todavía no reina— sufre la amputación de ambas manos (que al final le serán restituidas por arte de magia o por acción divina) y hace un viaje sola en un bote sin velas ni timón.² Otro de los motivos que aparecen con gran frecuencia en esta tradición es la sustitución de cartas, recurso mediante el cual la suegra malinforma al ausente rey y luego trastrueca sus instrucciones, para así lograr la desgracia de la joven esposa. Schlauch postula un *Urmärchen* que (“si una vez realmente existió”) podría haber sido más o menos como sigue:

A girl is exiled for some cause over which she has no control: her stepmother's jealousy, her sister-in-law's hatred, her father's cruelty, or a supernatural persecution. A king finds her, usually mutilated as to hands, and takes her home to marry her. His mother resents the marriage, and retires to her own castle. When the young Queen gives birth to children during the King's absence, the messenger is entertained by the old Queen, who changes the letter during his sleep to report the birth of animals. The King receives the letter and is properly horrified, but he nevertheless replies with a command to care for his wife tenderly. The old Queen changes this humane message into an order for the exile of mother and children, either in the forest or on the waters. Through supernatural aid (magic spring, grateful animals, fairies, etc.) the heroine's hands are restored and a house is provided for her. Here her husband discovers her, having brought to light the treason in the family by a few well-placed questions, and having punished his mother with a sufficiently barbarous death.³

Este cuento consta de ocho etapas, o motivos, que posiblemente no tuvieron nada que ver uno con el otro originalmente; o si lo tuvieron, el sentido que las enlaza ya se ha perdido. Se pueden enumerar como sigue:

² Margaret Schlauch, *Chaucer's Constance and Accused Queens*.

³ *Ibid.*, pp. 34-35.

- (i) el exilio de una virgen, con sus cuatro variantes en cuanto a la causa del exilio: a) la envidia de la madrastra; b) el odio de su cuñada; c) la crueldad del padre (lo que en muchos casos significa el deseo de éste de violar o desposarla); d) una persecución sobrenatural;
- (ii) la mutilación de las manos;
- (iii) el hallazgo de la virgen por un rey, quien se casa con ella;
- (iv) el alumbramiento de gemelos que luego se sustituyen con animales, o un informe trucado que dice que la reina ha parido animales;
- (v) la sustitución de cartas;
- (vi) el segundo exilio;
- (vii) la ayuda sobrenatural y la restitución de las manos;
- (viii) el descubrimiento de la traición, el reencuentro del rey con la reina y el castigo de la suegra.

La nueva tradición (la que se asocia con la reina Sevilla) se puede resumir en sus puntos esenciales (sin incluir todos los detalles) como sigue: La joven reina, embarazada de su rey, cae víctima de la malevolencia de algún cortesano. Éste convence al rey de que su esposa le ha sido infiel (y que la criatura que está por nacer será un bastardo). El rey cree la acusación y decide deshacerse de su esposa, o quemándola viva o desterrándola. No obstante, la reina sobrevive y da a luz a un bebé; pero el rey y sus súbditos (o casi todos ellos) ya no saben nada de la reina, y la dan por muerta. Después de un periodo de unos quince o veinte años y una serie de aventuras, la reina reaparece junto con su hijo, y la familia real se recompone. En las versiones más antiguas de esta tradición, la reconciliación se concreta sólo después de una guerra que el padre de la reina libra contra el rey acusador.

Se verá que hay mucho en el “Urmärchen” que ya no se encuentra en las historias que tratan de la reina Sevilla, propiamente dicha. De la “tradición primordial”, la nueva hereda tan sólo el hecho de que la reina es joven y que viene originalmente de otro país (lo que lleva como consecuencia su debilidad frente al acoso),⁴ que sufre alguna traición que resulta en su destierro, y que al final la traición se descubre y ella vuelve a su esposo. El primer episodio, que tiene que ver con las circunstancias que causaron la huida de su tierra

⁴ Sobre la importancia de ese aspecto en los cuentos de este tipo véase el ensayo de Juliette Wood, “The Calumniated Wife in Medieval Welsh Literature”, que estudia varios casos de los que forman la recopilación conocida como los *Mabinogion*.

de origen, queda borrado del asunto junto con la pérdida de sus manos. Sin embargo, la diferencia más importante es la motivación del segundo destierro: la acusación de adulterio que lanza, por distintos motivos, algún cortesano, y que sustituye el alegato de los partos no humanos. Los cambios pueden haber respondido a la necesidad de dotar de mayor verosimilitud a las tribulaciones sufridas por las reinas repudiadas, haciendo que el cuento se ajustara mejor a los supuestos de una época imbuida de concepciones más sofisticadas acerca de la probabilidad y, a la vez, de las convenciones caballerescas. Pero, detrás de esto, según Schlauch, se puede vislumbrar un cambio de estadio antropológico: la vieja tradición se ajusta a las condiciones de una sociedad regida por el *Mutterrecht* (matriarcado o derecho de la madre), o ya en el proceso de evolucionar hacia una sociedad patriarcal, con los consecuentes conflictos o tensiones.⁵ La nueva tradición se orienta a las normas de una sociedad ya plenamente patriarcal, donde surgen nuevas tensiones. Dichos cambios dotaron a la historia de nuevas posibilidades, nuevos significados, que contribuyeron a que dejara atrás la condición de mero cuento folclórico para convertirse en uno de los grandes temas de la literatura caballeresca, que perduraría hasta la época barroca; sin embargo, a pesar de las diferencias, la vieja tradición folclórica sigue ahí detrás de la posterior para “contaminarla” con préstamos de su antiguo acervo folclórico.

La conexión que se estableció con la vida de Carlomagno también se podría considerar parte del intento de dar mayor verosimilitud al viejo cuento. Además, dicha conexión tenía raíces, aunque muy tenues, en la historia: se trata del caso de Desiderata, hija del último rey lombardo Desiderius, quien se casó con Carlomagno para cimentar un pacto entre los dos monarcas, sólo para ser devuelta a su padre un año después en un acto que significaba el rompimiento del pacto.⁶ El vínculo entre la figura histórica de Desiderata y la mítica reina Sevilla fue notado ya por el monje Albericus Trium Fontium (Aubry de

⁵ Los indicios que parecen aludir al estadio matriarcal incluyen el poder ejercido por la suegra sobre la reina y su esposo, y la necesidad de que la joven haya tenido que huir de su padre, lo que sugiere o que él hubiera querido deshacerse de ella para evitar su casamiento con alguien que acabaría ocupando su lugar en el trono, o que hubiera querido casarse con ella misma para mantener el poder entre sus propias manos; el motivo incestuoso se encuentra referido claramente en ciertas versiones del cuento folclórico y elaboraciones romancescas como la francesa *La mannekine*, por ejemplo.

⁶ Véanse, por ejemplo, Russell Chamberlin, *The Emperor Charlemagne*, pp. 64 y ss., o Matthias Becher, *Charlemagne*, pp. 48 y ss. El pacto fue ideado por su madre Berta y su rompimiento fue, en parte, una consecuencia de las presiones ejercidas por el Papa Esteban III.

Trois-Fontaines) quien escribió en su *Chronica* (redactada hacia mediados del siglo XIII) para el año 770, cómo, “Por causa incierta, Carlomagno repudió a la hija, embarazada, de Desiderio, rey de los Lombardos, [a quien] había tomado en matrimonio un año antes, y se casó con Hildegarda de los *Alemanni*, de la tribu de los *Suevi*, mujer de la nobleza preeminente, con quien engendró tres hijos: Carolo, Pipino y Ludovico, y tres hijas. Sobre la repudiación de la susodicha reina, llamada Sibia por los juglares franceses, se ha confeccionado una hermosísima fábula...”.⁷

Pio Rajna, por su parte, en *Le origini dell'epopea francese*, puso en duda la conexión entre la hija de Desiderio y la historia de la reina Sevilla, ya que (en la exposición de José Ignacio Chicoy Dabán):

Los únicos puntos de semejanza entre las vidas de ambas figuras son: (a) que las dos son hijas del rey de otro país; y (b) que son repudiadas”; por otra parte, el motivo por el cual se repudió [la princesa lombarda] fue desconocido incluso para Eginhard [amigo y cronista de la vida de Carlomagno], y los documentos históricos muestran que ella nunca se reconcilió con el emperador. Rajna creó que lo más que se podría sacar de estos datos tan escasos fue pensar que la hija de Desiderio sirvió como un modo de puente conveniente mediante el cual se podría aplicar a Carlomagno la leyenda de ‘la esposa perseguida’.⁸

Sin embargo, hubo otro caso histórico de un repudio parecido al de la reina Sevilla que tuvo lugar en tiempos anteriores de Carlomagno: éste fue el caso de “Gundeberga, esposa de Caraldo, duque de Turín, y hermana de Adaloaldo, rey de los lombardos”, narrado en el anexo de la *Historia francorum* de Gregorio de Tours, escrito entre 658 y 661 y atribuido a Fredegardo (Fredegarius).

Esta narración tiene un detalle interesante por inusual: sin querer, la duquesa (luego reina) despertó el interés sexual de un cortesano al comentar sobre su buen parecer; éste se sintió alentado luego a tratar de seducirla, a lo cual la reina reaccionó escupiéndole a la

⁷ “[Sequitur secundum Alcuinum:] Cum matris hortatu, filiam Desiderii, Langobardorum regis, Karolus magnus duxisset, incertum qua de causa, eam post annum repudiavit, et Hildegardam Alemannam duxit [uxorem], de genere Suevorum, precipue nobilitatis feminam, de qua filios tres genuit: Karolum, Pipinum, [et] Ludovicum, et filias tres. Super repudiatione dicte regine, que dicta est Sibia a cantoribus gallicis, pulcherrima contexta est fabula...” (citado en Guessard, “Préface” a *Macaire*, p. xii: palabras entre corchetes agregadas desde la versión citada por Chicoy Dabán, *A Study of the Spanish “Queen Sevilla”...*, p. 3).

⁸ Chicoy Dabán, *op. cit.*, pp. 47-48.

cara. El cortesano, Adalulfo, viéndose en peligro, levantó falsas acusaciones contra la reina y el rey la encerró en una torre. Finalmente, su pariente Clotario, rey de los francos, mandó a un embajador para resolver el pleito retando al acusador a duelo. Después del duelo, que tuvo como consecuencia la muerte de Adalulfo, la reina recobró los favores de su esposo.⁹

Antes de examinar algunas de las diferentes formas en que se manifiesta esta tradición en la literatura de los siglos XVI-XVII, quiero comentar brevemente los distintos textos medievales que hablan de la reina Sevilla (o Sebile, en su forma francesa).¹⁰ El nombre surge en una de dos *chansons de geste* que, en rasgos generales, son versiones de la misma historia. Probablemente el más antiguo de los textos que han sobrevivido sea el poema en “franco-italiano” que se descubrió en la biblioteca de San Marco en Venecia; éste, en sí, es un producto secundario (seguramente basado en un cantar original en francés perdido), que conserva los versos decasílabos de la tradición oral francesa mezclándoles palabras italianas para hacerlo más entendible para un público transalpino. No obstante, la heroína de este poema no se llama Sebile, sino Blanchefleure (y, para no causar confusión entre este poema y otros, se le dio el título de *Macaire* en honor del “malo de la obra”).¹¹ El segundo cantar es el que introduce el nombre de Sebile, y por tanto se conoce con el título de *Chanson de la reine Sebile*; desgraciadamente, de este poema sólo han sobrevivido fragmentos.¹² La razón por la cual se le adjudica una fecha posterior es que está redactado en versos alejandrinos; pero otra diferencia importante es que esta versión introduce nuevos elementos de tipo folclórico y simbólico (aunque muy distintos de los que caracterizan los cuentos de doncellas sin manos) que la hacen más poética, más elaborada, y ensalzan sus posibilidades imaginativas.¹³

⁹ Este texto se puede leer en la página web de Encyclopædia Orbis Latini: “Fredegarius (fl. 7th century AD)”.

¹⁰ El nombre de la reina ocurre en distintas formas (Sevilla, Sebilla, Seuilla, Sebile) según los varios textos que la mencionan.

¹¹ Publicada en sendas ediciones por M.F. Guessard, *Macaire*, Paris: Librairie A. Franck (Serie Les Anciens Poètes de la France), y A. Mussafia, *Altfranzösische Gedichte aus Venezianischen Handschriften*: t. II *Macaire*, Viena, Carl Gerold's Sohn, 1864.

¹² Publicados, por separado, por Scheler en 1875, por Baker y Roques en 1915-1917, y por Aebischer en 1950.

¹³ Visto bajo otra perspectiva, se ha entorpecido la sencillez narrativa de la versión primitiva, complicándola “con episodios sin relación íntima con el tema”. Traduzco de Guessard, *op. cit.*, p. xiii. Un punto de vista

A pesar de que sólo existe en forma fragmentaria, se ha demostrado que la *Chanson de la reine Sebile* fue la base de gran parte de las versiones posteriores en prosa. Además de una versión prosificada en francés, existen relatos semejantes en alemán, holandés y español; esta última —en su forma más antigua, un manuscrito que se descubrió en la biblioteca de El Escorial y lleva por título *Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Rroma e de la buena enperatriz Seuilla, su muger*, escrito a finales del siglo XIV— se considera la versión más fiel del cantar de la *Chanson de la reine Sebile*.¹⁴ Por lo tanto, creo que se puede tomar, para los fines de este trabajo, como representativo de toda la tradición que remonta directamente a la *Chanson de la reine Sebile*.

Por la razón que ya mencioné, la versión en castellano (y por inferencia, su original francés) es mucho más rica en ideas y sugerencias que la versión francoitaliana. Parece ofrecer una *dianoia* que versa sobre por lo menos dos temas importantes. El primero de éstos ya se percibe en la versión más “desnuda” de *Macaire*, pero se reforzó notablemente en la *Chanson de la reine Sebile*. Dicho tema concierne a la movilidad social: mediante el personaje del buen leñero Varocher (Barroquer en el *Carlos Maynes*), cuya protección a la reina resulta imprescindible para su supervivencia, parece proponerse la necesidad de participación de las clases bajas para corregir las desviaciones introducidas en la vida pública por malévolos miembros de la clase alta. Al final, el tosco villano es armado caballero y los demás ayudantes de la reina reciben buenas recompensas. Dice Erich Köhler

encontrado es el de Gaston Paris, que describe el texto rescatado por Guessard como “d’une sécheresse incroyable, d’une grossièreté qui indique l’extrême décadence de l’art, et [...] complètement dénué de l’intérêt que jettent dans le poème [...] les divers épisodes qui s’y mêlent” (citado por P. Aebischer, “Fragments de la *Chanson de la reine Sebile* et du *Roman de Florence de Rome* conservés aux Archives Cantionales de Sion”, p. 387).

¹⁴ Aunque este manuscrito tampoco se conserva completo (ya que se le ha perdido un fascículo entero), de todas las versiones la española es la que “guarda la mayor cercanía con el original”; ésta es la opinión de Hermann Tiemann, quien la describe como una “transposición” (*Umsetzung*) del cantar francés (*Der Roman von der Königin Sibille*, p. 7). Según Anita Benaïm de Lasry, es una traducción bastante libre, desde el punto de vista estilístico, aunque José Chicoy Dabán (*Study of the Spanish ‘Queen Sevilla’ and Related Themes in the European Medieval and Renaissance Period*) señala que a menudo sigue el cantar francés de modo literal (véase A. Benaïm de Lasry, *Two Romances*, 1982, p. 17-18). Tanto Benaïm de Lasry como Tiemann incluyen el texto de *Carlos Maynes* en sus respectivos volúmenes. La laguna que existe en el manuscrito de El Escorial se puede llenar con el correspondiente pasaje del incunable de 1498, como lo hace Thomas Spaccarelli en “Recovering the Lost Folios of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*: The Restoration of a Medieval Anthology”. Una edición más vieja del *Noble cuento* es la de Adolfo Bonilla y San Martín, mientras que una de las versiones posteriores impresas se incluye en N. Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*.

al respecto: “Que en una *chanson de geste* del siglo XII un villano —villano de padre y madre— pueda llegar a ser compañero y protector constante de una persona de la alta nobleza es un fenómeno que requiere explicación. Ningún otro poema épico ofrece un papel tan protagónico a un miembro del tercer estado”.¹⁵

El otro tema de interés es el enfoque en la personalidad del emperador Carlos, y la manera en que tiene que cambiar —madurar— para hacer posible la reivindicación de la reina al final del cuento. Por supuesto, el proceso de maduración no se representa de la manera moderna, introduciéndose en la mente del emperador (lo que sería muy inusual en una obra literaria de ese periodo); más bien esto se efectúa exteriorizando los cambios mediante acciones o sucesos con carga simbólica.¹⁶ Ésta sí es una aportación de la versión en alejandrinos (los “episodios sin relación íntima con el tema” que objetó Guessard), y algo que el *Noble cuento* reproduce fielmente. Esta manera de adentrarse, simbólicamente, en la personalidad del emperador, haciendo hincapié en sus debilidades —además de la presencia de la reina como figura central durante gran parte de la historia— feminiza lo que empezó siendo, formalmente, un cantar de gesta, dándole características más propias de un *romance*.

Queda otra versión: la de Andrea da Barberino, que forma parte del primer libro de *Le storie nerbonesi*.¹⁷ Esta versión (la cual también data del siglo XIV) se presenta como si fuera una crónica de los acontecimientos, más que un relato de tipo romanesco; sin embargo, no deja de ser pseudohistoria.¹⁸ Una diferencia interesante respecto a la tradición conservada en el *Carlos Maynes* es que la razón por la cual el cortesano corrupto (que aquí se llama Rinieri) traiciona a la reina (aquí llamada Belistante) se presenta como puramente

¹⁵ “Daß in einer Chanson de geste des 12. Jahrhunderts ein »vilain« — »vilain« von Vater und Mutter her — zum ständigen Begleiter und Beschützer hochadeliger Personen werden konnte, ist ein Phänomen, das der Erklärung bedarf. Kein älteres Epos kennt eine solche tragende Rolle eines Angehörigen des dritten Standes” (E. Köhler, “Ritterliche Welt und »villano«...”, p. 293).

¹⁶ Como el robo del mejor caballo del emperador por Barroquer y su espada por Griomoart (véase la interpretación de Thomas D. Spaccarelli, en “The Symbolic Substructure of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*”). Se examinarán en detalle estos temas más abajo (capítulo VI).

¹⁷ Uso la edición de I.G. Isola (Boloña, 1877).

¹⁸ Chicoy Dabán opinó que esta versión se nutrió tanto del *Macaire* como de la versión alemana de la historia, la cual también es independiente de la *Chanson de la reine Sebile* (*op. cit.*, p. 3).

política: la de impedir que Carlomagno tuviera sucesión, y así desviar la herencia del reino de los francos hacia “los de Maguncia”. En contra del grupo de los maganceses, está el que encabeza el duque Namu di Baviera (don Aymes en la versión española), cuyo interés es asegurar lo contrario: que el viejo rey tenga sucesión propia. En cambio, en el *Carlos Maynes*, estos motivos quedan un tanto ocultos —hechos más literarios, se podría decir—, como si todo el infortunio de la reina fuera resultado puro de la malevolencia, la lascivia y la envidia. La conciencia política de Barberino, y su intento de hacer que su relato pareciera verdadera historiografía, se manifiestan también en el motivo que atribuye al emperador de Constantinopla para aceptar dar a su hija a Carlos en matrimonio: el deseo de fortalecerse contra los sarracenos. Otro detalle —pero bastante importante— tiene que ver con el auxilio brindado a la reina: en *Carlos Maynes* la socorre un solo leñero, quien abandona a su propia familia para acompañarla en su huída de Francia, y vive con ella en la casa de un burgués en Hungría como su sirviente, mientras que en el relato de Barberino, la reina se alberga en un asentamiento de carboneros dentro de un bosque (también en “Hungría”).

El asunto de la tradición de la reina Sevilla se enreda aún más por la existencia de otros textos que mencionan a personajes que llevan el mismo nombre, aunque se trate de tradiciones muy distintas de la que acabo de describir. La más significativa para nuestros propósitos es la que atañe a Carlos en su etapa juvenil; según esta tradición (preservada en castellano en la *Estoria de España*, y en *La gran conquista de ultramar*), el futuro emperador va a España con un grupo de caballeros para ponerse a salvo de sus medios hermanos (los “hijos de la sierva”). Allí conoce a la hija de un rey moro; los dos se enamoran y el príncipe la ayuda a escapar para que ambos se reúnan en Francia y se casen. Esta tradición es obviamente muy diferente de la antes mencionada y sus raíces históricas son aún más dudosas que las de aquella;¹⁹ pero la relación analógica que une ambas tradiciones hizo que la asociada con el viejo emperador se confundiese con la que concierne al joven príncipe, conocido como “Maynete”.²⁰ En este relato, Sevilla (cuyo nombre

¹⁹ Menéndez Pelayo pensó que este relato era un simple calco de “las tradiciones históricas concernientes a la estancia de Alfonso VI en la corte del rey Alimaymón de Toledo” (M. Menéndez y Pelayo, “Introducción”, *Orígenes de la novela*, p. cxxxiv).

²⁰ Se ha postulado la existencia de un cantar en francés o español con título *Mainet* o *Maynete*; véase A. Deyermond, *La literatura perdida de la edad media castellana: catálogo y estudio. I Épica y romances*,

original se da como Galiana o Halia) sería obviamente la primera esposa de Carlos, y él no debería tener motivos para creer que su joven esposa le haya sido infiel (como parece más natural en el caso del emperador de edad ya madura del *Noble cuento*). No obstante, el relato incluido en *La gran conquista de ultramar* introduce la circunstancia de que la princesa árabe llega a París proveniente de Toledo, acompañada solamente por el conde Morante, y con ello se ofrece una oportunidad para el chisme; así, como dice el relato, las malas lenguas “levantáronle que él dormía con ella, e revolviéronlo con Carlos”.²¹

Se debería mencionar, aunque sea de paso, una tradición más: la relacionada con Berta, la madre de Carlomagno. Ella fue enviada desde Almería (o desde Hungría, según otras versiones), para casarse con el rey Pipino. Según la versión contada en *La gran conquista* —un verdadero cuento de hadas, de claro parentesco con el de “Blancanieves”—, cuando Berta llega a Francia, se le designa a un ama cuya hija es muy bella y se parece físicamente a la novia. El ama concibe la idea de sustituir a su propia hija en la cama del rey y hacer desaparecer a la verdadera esposa. El plan parece funcionar ya que el rey no se da cuenta del cambio. Mientras tanto, a Berta la llevan “a una floresta do el Rey cazaba”, pero en vez de traerle al ama su corazón, como ésta se lo había ordenado, los encargados del asesinato matan un can y le sacan el corazón, dejando a Berta atada “a un árbol en camisa e en cabello”. Naturalmente, el plan fracasa, porque el montanero del rey, quien vive cerca, la oye gritar y la lleva a su casa donde la mantiene como a su propia hija.²² Años después, el rey va de caza y se aloja con el montanero, quien sigue manteniendo a Berta como hija suya, y se las arregla para pasar la noche con ella, dejándola embarazada; más tarde se descubre la impostura del ama y se revela que Berta todavía vive y que tiene un hijo legítimo: el futuro Carlomagno.

Hay otra elaboración novelesca del asunto de la reina Sevilla donde todos los personajes reciben distintos nombres, aunque sigue habiendo alguna conexión novelada con Francia: la historia de Ursón y Valentín, de origen francés pero conocida en versiones en

Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995. Se supone que el episodio enquistado en la prosa de *La gran conquista de Ultramar* representa lo que queda de tal cantar.

²¹ *La Gran conquista de ultramar*, II, xliii, p. 181.

²² *Ibid.*, p. 175.

español, italiano, alemán, inglés y otros idiomas.²³ El argumento es básicamente el mismo que el del *Carlos Maynes*, con la añadidura de un detalle: la reina pare no sólo a un hijo, sino mellizos, uno de los cuales (Ursón) es raptado por una osa en el momento del parto; el otro se queda con la madre y ambos son albergados en la casa de un campesino. Ursón crece como un niño salvaje, pero finalmente —después de un encuentro del hijo perdido con su hermano Valentín en el monte, y una visita de caza al pueblo por parte del rey, que da como resultado la muerte del malhechor a manos de Valentín—, toda la familia se reúne y los errores del pasado se perdonan.²⁴

2. La tradición llevada al escenario

Hasta aquí he descrito la tradición de la reina repudiada, con énfasis en los rasgos característicos de los relatos que tratan de la legendaria reina del emperador Carlomagno. Para ligar la tradición con las dos obras de teatro cuyo estudio formará el núcleo de esta tesis, es necesario considerar primero algunas innovaciones introducidas durante el siglo XVI. A esto dedicaré la sección final de este capítulo, y dejo para el siguiente el examen de las dos obras objeto de mi estudio. Aparte de estas obras, la fecundidad de la tradición de las reinas repudiadas se manifestó en un buen número de piezas dramáticas durante el siglo XVI tardío y el siguiente, cuyos autores la fueron adaptando a discreción a las necesidades del escenario; me parece interesante volver la vista ahora a algunas comedias que siguen de forma menos compleja las líneas generales de la tradición de la cual acabo de dar cuenta.

Aunque probablemente de fecha más tardía que otras que se van a mencionar a continuación, parece lógico mencionar primero una obra cuyo título incluye el nombre de Sevilla y que se atribuye comúnmente a Mira de Amescua. Ésta es *Los carboneros de*

²³ Menéndez Pelayo lo describe como “un producto carolingio degenerado”; y continúa diciendo: “El tema inicial parece calcado sobre el de la falsa acusación de la reina Sevilla” (“Observaciones preliminares” en *Obras de Lope de Vega*, t. XXVIII). Según este crítico, la primera edición impresa en francés es un incunable de 1489. Para más acerca de esta historia en sus varias versiones, véase Arthur Dickson, *Valentine and Orson. A Study in Late Medieval Romance*. Mientras que Dickson postuló la existencia de un *verse romance* perdido que podría haberse escrito en la primera mitad del siglo XIV, Menéndez Pelayo opinó que nunca habría existido en forma poética (Menéndez Pelayo, *ibid.*, p. 139).

²⁴ Otro ejemplar en castellano, muy parecido en su argumento básico, es *Historia de Enrique fijo de doña Oliva*, en Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. I, pp. 111-177. En inglés existe el *verse romance* de *Sir Tryamour*. La primera parte de este *romance* está modelada muy obviamente sobre la leyenda de la reina Sevilla, aunque le da el nombre de Margaret e identifica su reino como “Arragon”.

Francia y Reina Sevilla. Dice Richard Tyler, quien la describe como “la más ‘tradicional’” de varias comedias de Mira que tratan el tema de la mujer falsamente acusada: “En realidad, esta comedia hace poco más que trasladar a la escena del siglo XVII una historia antiquísima que forma esencialmente la piedra angular de toda la tradición: el *Noble cuento del enperador Carlos Maynes...*”²⁵

De hecho, al hacer derivar esta obra del *Noble cuento* de *Carlos Maynes*, Tyler simplifica mucho el asunto. La comedia empieza con una escena introductoria (que Tyler ignora) en la cual el Almirante explica a su hermana Blancaflor la razón por qué la ha traído a la corte: tiene la esperanza de que el emperador se fije en ella y decida pedirla en matrimonio. En la escena que sigue, sale Carlos y anuncia sus próximas bodas con Sevilla, con lo que echa por tierra en un par de frases las expectativas del Almirante. Esta escena sirve para establecer el clima palaciego de intrigas y para enfatizar la sorpresa causada por la decisión del viejo Emperador; estos personajes no tienen su origen en ninguno de los textos que he mencionado antes, y probablemente son producto de la libre invención del dramaturgo (al principio del *Carlos Maynes*, Carlos y Sevilla ya están casados). Sin embargo, igualmente podrían haberse inspirado en el texto de Barberino, que empieza con un consejo donde los nobles deciden buscar el acuerdo del emperador de Constantinopla en el matrimonio entre Carlos y Belistante (la hija del emperador). A dicho consejo sigue un cónclave entre “los maganceses”, en el cual se propone echar a pique el plan por la esperada sucesión.²⁶

En la comedia, inmediatamente después de esas dos escenas de apertura, encontramos al traicionero conde de Maganza²⁷ en el acto de acompañar a la novia, Sevilla, en el camino de Marsella a París. Esto está claramente modelado en la tradición del *Maynete*, donde el conde Morante acompaña a Sevilla en su viaje de Toledo a la capital francesa. A diferencia del fiel Morante, de quien se sospecha injustamente, este conde trata de conseguir los

²⁵ Richard Tyler, “La acusación falsa de la mujer en el teatro de Mira de Amescua”.

²⁶ Si la comedia de hecho es de Mira, él habría tenido muchas oportunidades para conocer los muy populares libros de Barberino durante su estancia en Italia (segunda década del siglo XVII).

²⁷ El hecho de que la comedia use la forma italiana del nombre de la ciudad alemana de Maguncia podría ser otro indicio que apunta a Barberino como la fuente principal de su argumento.

favores de la joven novia y, al ser rechazado, decide, por despecho, recurrir a la estratagema de la falsa acusación. Pero, mientras tanto —con efectos de entorpecer y volver cómicos los intentos de seducción del conde—, sale al escenario toda una familia de carboneros para dar la bienvenida a la reina. Estos mismos, después de la traición y el destierro, la van a acoger como huésped. Esto, también, es algo que pudo haber sugerido el relato italiano.

La comedia de *Los carboneros de Francia y reina Sevilla* se diferencia del *Carlos Maynes* en otros muchos detalles. No hay personajes correspondientes de los demás ayudantes de la reina: ni del joven caballero Auberi de Mondisder que la acompaña en el primer tramo, para ser asesinado luego por Macaire; ni del buen leñero Barroquer que la acompaña y protege durante el resto de sus viajes, ya que, en la comedia, “Baruquel” es uno más del grupo de carboneros, sin ninguna relevancia especial; ni tampoco del embaucador dotado de artes mágicas, Griomoart; no se menciona al enano grotesco y maléfico (cuya aparición justo al principio de la historia marca la pauta para las desventuras que siguen), ni tampoco el perro fiel de Auberi que venga en Macaire la muerte de su amo. Por supuesto, al adaptar una fábula de origen novelesco al escenario, es necesario simplificar, pero son precisamente estos detalles los que confieren su carácter especial a la rama de la tradición representada por el *Noble cuento* de *Carlos Maynes*.²⁸

No obstante las semejanzas señaladas entre la comedia atribuida a Antonio Mira de Amescua y la versión de la historia de la reina Sevilla que compuso Barberino, es posible que la inspiración para introducir a este grupo de carboneros haya surgido de varias comedias escritas por Lope de Vega. Dos en particular tienen a un grupo de aldeanos que protegen a una persona noble, víctima de la persecución de poderosos hombres. Una es *El hijo de los leones* (1620-1622), que utiliza algunos elementos del esquema de la reina Sevilla, aunque empleando otros mecanismos para generar la huida de una dama a un pueblo de la serranía y la separación de su hijo (quien en este caso fue producto de una violación). Sigue el esquema de su comedia anterior *Ursón y Valentín* al hacer del hijo

²⁸ Como ya mencioné, son justamente los que a Guessard le parecieron “episodios sin relación íntima con el tema”.

perdido un hombre salvaje. El propósito de introducir un grupo de aldeanos es, más que nada, el de generar comicidad.

Otra comedia de Lope donde encontramos una situación semejante es *La discordia en los casados* (1623). En este caso, los aldeanos forman un tipo de coro que se interpone cada vez que el rey de Frisia entra o sale del ducado de Cleves, con cuya señora, la duquesa Elena, ha contraído matrimonio. El problema entre los esposos se está generando por parte de un cortesano que antes tuvo esperanzas de que la duquesa se casase con su hijo. Aquí no es la esposa la que huye, pues ella se queda en sus propias fincas; pero el rey de Frisia se ve forzado a escapar del matrimonio a causa de las maquinaciones del cortesano envidioso (en este caso, la relación entre los sexos se ha invertido). Al final, el coro de aldeanos adquiere un papel activo en la restitución del orden y la reconciliación del matrimonio cuando el intrigante cortesano manda a uno de ellos, Perol (ya convertido él mismo en cortesano), como miembro de un grupo al que se ha encomendado el asesinato del rey. Perol avisa a éste del peligro, y juntos organizan la matanza de los demás asesinos y la caída del cortesano malvado. Obras como estas dos demuestran cómo el esquema básico propio de la leyenda de la reina Sevilla se adapta con muy pequeñas modificaciones para generar una enorme variedad de lo que, en décadas recientes, se ha dado en llamar “comedias palatinas”.²⁹

Como ya lo he hecho notar, la historia de Ursón y Valentín también se puede considerar una versión modificada de la de la reina Sevilla. Alrededor del año 1590, Lope de Vega escribió una comedia basada en este prolijo *romance*.³⁰ Aquí, una diferencia con respecto a lo que acabo de llamar el “esquema básico” es que Lope se vale del popular “truco de la cama” para lograr la reunión de la reina con su marido.³¹ Después de dar a luz a

²⁹ Para definiciones del término “palatino” en el contexto del teatro del Siglo de Oro, véanse, especialmente: Joan Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega: el rumor de las diferencias”; y Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*. Hago resumen de la evolución de este término en el capítulo VII más abajo (pp. 186 y ss.).

³⁰ *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega, XXIX, Comedias Novelescas*.

³¹ Menéndez Pelayo supuso que Lope habría conocido la historia “en la versión italiana”. No he podido averiguar si Lope encontró este detalle (que Shakespeare también empleó en más de una comedia) en aquella versión, o alguna otra de la historia de Ursón y Valentín, pero su procedencia original bien podría haber sido el relato de Berta al cual me referí más arriba (lo que también parece sugerir Menéndez Pelayo, *ibid.*, p. 139).

los gemelos, Margarita encuentra asilo en la casa de un aldeano rico, y es aquí donde el rey, años después, en una visita de caza (exactamente como pasa en el relato de Berta en *La gran conquista*), se mete con ella en la cama, imaginando que es la esposa de su anfitrión, de cuya hospitalidad estaría, por lo tanto, abusando alevosamente. Existe otra comedia que repite el esquema básico de la reina Sevilla, en la cual, tal como en *Ursón y Valentín*, la protagonista da a luz a gemelos; ésta es *Los pleitos de Ingalaterra* (fecha en 1598-1603, según Morley y Bruerton),³² que fue refundida unos veinte años más tarde como *La corona de Hungría* (me ocuparé con mayor detalle de estas dos comedias en el capítulo que sigue).³³ Los primeros actos de ambas siguen muy de cerca la acción de *Ursón y Valentín*; las principales diferencias son, en primer lugar, que aquí no hay niño perdido que corresponda al salvaje Ursón,³⁴ y, en segundo, que la manera en que se formula la acusación contra la reina es distinta: mientras que en *Ursón y Valentín* es el cortesano malvado quien acusa a la reina de haber tratado de seducir a él por despecho al rechazo de sus atenciones, en las dos comedias posteriores es el rey quien, a base de una mala interpretación de lo que observa, se vuelve celoso. Otra diferencia menos importante es que la reconciliación del rey con su esposa tiene lugar sin recurrir al más escabroso “truco de la cama”.

Existe una comedia francesa que retoma el tema de la reina falsamente acusada ya en una época posterior. Ésta es *Theódore, Reine de Hongrie* (1657), de François Le Métel (Boisrobert), un contemporáneo de Corneille. El nombre de la reina evidencia una relación con la Teodosia de *El animal de Hungría* aunque, según Andras Klein, la fuente más probable de la pieza fue un cuento de María de Zayas y Sotomayor, “La perseguida triunfante”, que a su vez podría haberse inspirado en la comedia de Lope.³⁵ No obstante la opinión versada por Klein, el cuento de Zayas —a pesar de algunos detalles textuales que

³² Aquí la reina se llama Leonor y el rey Eduardo, como si se tratara de la pareja Eduardo I de Inglaterra y Leonor de Castilla.

³³ Un manuscrito autógrafo de *La corona de Hungría* existe, con fecha de 1623. Esta obra difiere más en forma que en fondo de *Los pleitos de Ingalaterra*. Para un estudio comparado de la versificación de esta dos comedias, véase D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*.

³⁴ Aunque, en común con *UV*, la reina sí pare gemelos.

³⁵ A. Klein, “Une tragi-comédie française sur un sujet hongrois”, pp. 181 y ss.

sugieren un conocimiento de la comedia de Lope— pertenece indiscutiblemente en sus principales elementos argumentales al ‘ciclo de Crescentia de Roma’ (es el cuñado que trata de seducir y luego acusa a la reina; ella no está embarazada; ella se protege de su cuñado construyendo una jaula en la cual lo encierra; posteriormente se intenta incriminar a la reina de un infanticidio con una daga sangrienta que se pone junto a ella mientras duerme; al final la reina se retira a un convento sin reconciliarse con el rey).³⁶ “La perseguida triunfante” es muy conservador en muchos aspectos: uno de estos es la extirpación de sus ojos y su restauración por milagro obrado por la Virgen, quien le otorga el poder de curar; estos detalles lo anclan firmemente en la tradición de las historias medievales de santos.³⁷ A la vez, *Zayas* utiliza el viejo cuento como un vehículo para lanzar un ataque feminista contra la maldad de los hombres.

3. Algunas innovaciones del siglo XVI

Lo que hemos visto hasta este punto es una fábula de orígenes occidentales medievales. Para hacer el salto hacia el tipo de argumento que veremos en *El animal de Hungría* o *The Winter's Tale*, era necesario agregar un nuevo ingrediente: ahora hay dos reinos y dos hijos, uno de los cuales se pierde, o incluso ambos. La unión como pareja amorosa de estos dos infantes es lo que hace posible la reunión de la reina repudiada con su esposo y la reconciliación de ambos.

Hasta cierto punto, esta posibilidad estaba ya sugerida por elementos presentes en la historia de la reina Sevilla. Se recordará que la reina, desterrada, pasa muchos años en otro país (Hungría), donde da a luz al hijo que finalmente le servirá como su campeón en la batalla para restituir su honor. Antes de la salida de la reina y su hijo de Hungría, se presenta un incipiente elemento amoroso: la hija del anfitrión de la reina anuncia se amor por el joven príncipe, pero éste la rechaza (la diferencia de clase haría imposible una unión entre los dos). Finalmente se trama la unión entre el infante Luis y la hija de uno de los

³⁶ Véase Schlauch *op. cit.*, pp. 108 y ss.

³⁷ El detalle de la extirpación de los ojos —un castigo impuesto por el rey por su supuesto adulterio— se sustituye al de ser arrojada al río que es el más usual en los cuentos de este ciclo. Recuerda el motivo de la pérdida de las manos y su posterior restitución que es propio de las historias del tipo de *La mannekine*.

cortesanos fieles al emperador franco, don Almerique de Narbona, pero esto tampoco es algo que se desarrolla, siendo un mero elemento de clausura de la narración, mientras que el papel de Hungría en el asunto se vuelve secundario.

Otro paso en el mismo sentido fue dado, desde luego, por la historia de Ursón y Valentín, que Menéndez Pelayo consideró una mera ramificación de la tradición de la reina Sevilla. Aquí la geminación del hijo de la reina y la pérdida del primero de los dos gemelos en nacer ofreció la posibilidad de reduplicar la intriga de la reunificación familiar, y bien puede haber sido esta geminación que sugirió el desdoblamiento final que encontramos en obras como *El animal de Hungría* y *The Winter's Tale*.

Un relato que puede haber servido como catalizador de este cambio se encuentra esparcido por varios capítulos del *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva, donde Florisel, hijo de Amadís, viajando en Egipto, se enamora de la pastora Silvia sin saber que realmente es la hija del rey Lisuarte y pariente cercana suya. Silvia también es hija de una dama acusada (Onoloria), quien la dio a luz en una torre donde estaba encarcelada como castigo por su casamiento secreto con Lisuarte.³⁸

Probablemente fue esta narración la que inspiró al poeta menor inglés Francis Sabie a escribir su poema en dos partes: *The Fisherman's Tale and Flora's Fortune*, publicado en 1595, pero, según parece, escrito bastante antes.³⁹ Aquí, un caballero griego (Cassander) se enamora de una pastora (Flora) quien, en realidad, es la hija de Iulina, esposa de Palemon, rey de Grecia. Iulina ha sido condenada por adulterio y encarcelada como consecuencia de las acusaciones de un cortesano corrupto, molesto porque ella se negó a entrar en una

³⁸ Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, especialmente pp. 567 y ss.

³⁹ Publicado en dos partes en Londres en el mismo año de 1595. En su introducción, el poeta dice que la obra fue fruto de sus años mozos (“vntimelie fruites of my first spring”). Se piensa que Francis Sabie nació alrededor de 1550; si esto es cierto, el poema no puede haber sido escrito después de 1575. Se habría originado, entonces, antes del *Pandosto* de Greene y podría haberle servido como fuente. Para una opinión contraria, véase A. Stanford, “Francis Sabie: A Biographical Sketch”. Esta autora cree que el autor no fue el maestro de escuela de Lichfield con quien se ha identificado tradicionalmente, sino otra persona más joven del mismo nombre, pero no ofrece ninguna prueba y su razonamiento depende de la suposición de que el poema se tendría que haber escrito después de la publicación de *Pandosto*. El modelo general del poema parece ser el de los *verse romances* del siglo XIV, como, por ejemplo, *Sir Eglamour of Artois*, del cual el poeta rescata el uso tradicional de la aliteración, aplicándole un espeso revestimiento de elementos griegos y una versificación en pentámetros yámbicos.

relación ilícita con él durante la ausencia de Palemon. A Flora como criatura la meten en un bote sin velas ni timón y la mandan a los mares (así se restituye al argumento básico de la Reina Sevilla uno de los elementos comunes de los cuentos primordiales estudiados por Schlauch). Es curioso que, en este poema, el orden natural cronológico se invierta para empezar con el cortejo de la princesa-pastora y luego exponer los antecedentes del caso en la historia del repudio de la madre. Dicha inversión confiere al elemento pastoril un predominio sobre el elemento palaciego de la falsa acusación de la reina; a la vez, junto con otros recursos que no se pueden discutir aquí, da un toque muy curioso y original a un texto que hasta ahora no se ha considerado de mucho interés literario.

Otro texto inglés del mismo periodo es una *novella* al estilo italiano que lleva como título *Pandosto, The Triumph of Time*, y como título secundario *The History of Dorastus and Fawnia*, escrita por Robert Greene y publicada en 1588.⁴⁰ Si estoy en lo correcto en pensar que el poema es anterior en fecha de composición al cuento, éste toma el poema de Sabie, lo prosifica y lo “racionaliza”, al restituir el orden cronológico de la fábula;⁴¹ pero también hace un cambio muy importante: prescinde del cortesano acusador y hace que el mismo rey genere, mediante sus propias imaginaciones melancólicas, la creencia en la infidelidad de la reina.⁴²

4. La búsqueda de influencias europeas continentales en *The Winter's Tale*

Más arriba mencioné el papel que pudo haber ejercido el libro de caballerías *Amadis de Grecia* de Feliciano de Silva como catalizador de la incorporación de la materia de los amoríos de la segunda generación en textos que tratan de señoras nobles repudiadas. De hecho la conexión entre *The Winter's Tale* (y su antecesor *Pandosto*) y el mundo

⁴⁰ Se puede leer, por ejemplo, en la edición de Orgel de *The Winter's Tale* (Appendix B, pp. 234-274), o en la “New Variorum Edition” (ed. Robert Keane Turner *et al.*).

⁴¹ En general se ha dado por sentado que *Pandosto* fue anterior a *The Fisherman's Tale*, tomando como base las fechas de publicación. Entendiéndolo así, el poema es simplemente una “paráfrasis en verso blanco” del cuento de Greene, como se describe en la página en Internet de The Gunpowder Plot Society “Francis Sabie: A Dedication to Francis Tresham” (vista 11/11/10).

⁴² Obviamente este cambio apoya mi suposición de que la obra de Greene fue posterior a la de Sabie, ya que parece constituir una desviación de la norma ahí donde Sabie sigue la tradición a la letra. Otro cambio común a estos dos textos es que la propia reina se muere en la cárcel; así, se da más peso al elemento trágico en esta historia esencialmente tragicómica.

caballeresco-pastoril de la literatura en castellano del siglo XVI ha sido bastante comentada: hay elementos que sugieren que no sólo Greene y Shakespeare, sino también Spenser y Sidney, se inspiraron en la larga serie de libros de los *Amadises*.⁴³ Aparentemente fue Robert Southey el primero en hacer notar que el nombre Florizel viene del *Amadís de Grecia* (como ya mencioné, aquí “Florisel” es el príncipe que se disfraza de pastor para cortejar a una pastora quien, de hecho, es la hija del rey Lisuarte).⁴⁴ Todo este episodio parece haber influido tanto en Greene (y Sabie) como en Shakespeare. Greene llamó Dorastus al personaje que en su cuento corresponde al Florizel de Shakespeare, pero también él tomó de *Amadís de Grecia* el nombre de Garinter (para el personaje que corresponde al malogrado niño Mamillius de *WT*).⁴⁵ Esto parece mostrar que ambos autores conocían el libro de Feliciano de Silva. Joseph Perott se puso a leer no sólo *Amadís de Grecia*, sino todos los libros de Feliciano de Silva en busca de más pistas sobre los orígenes de varias comedias de Shakespeare, y “en 1910 publicó un breve artículo en el que afirma sin ningún género de duda que Shakespeare fue influenciado por El Fraudador (un personaje de *Don Rogel de Grecia*) en la creación de Autolycus”.⁴⁶ Perott identificó también el libro séptimo de los “*Amadises*”, *Lisuarte de Grecia*,⁴⁷ como el origen de la caza

⁴³ Aunque los primeros libros en el ciclo de Amadís (los de Garcí Rodríguez de Montalvo) nunca han dejado de estar accesibles, las continuaciones que surgieron de escritores como Feliciano de Silva (*Amadís de Grecia*, entre otras) han sido de difícil acceso: condenado al fuego sin tapujos por el Cura y el Barbero en el sexto capítulo del *Quijote I*, se acabó su época de apabullante éxito en España (la última edición antigua fue aparentemente la de 1596, publicada en Lisboa por Simon Lopez). Sin embargo, recientemente el Centro de Estudios Cervantinos ha venido editando toda la serie de libros de caballerías.

⁴⁴ Después de Southey, el tema fue tratado por Perott, Pettet y Honigman; y, en España, por Menéndez Pelayo y Astrana Marín, quien tradujo a Shakespeare al castellano. Tomo estas informaciones del libro de P. Duque, *España en Shakespeare*, que trata de dar constancia de todas las influencias de la literatura española en el dramaturgo inglés.

⁴⁵ Aunque también pudo haberlo encontrado en el *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo, donde Garinter es un “rey de la Pequeña Bretaña”. En *Amadís de Grecia* el mismo nombre se aplica a un amigo del príncipe Florisel.

⁴⁶ Duque, *op. cit.*, p. 173. El Fraudador “es en realidad un jinete, ladrón de caballos por profesión”, como explica sir Henry Thomas (citado en Duque, *op. cit.*, 174).

⁴⁷ En la dedicatoria de su *Amadís de Grecia*, Feliciano reivindica la autoría de *Lisuarte de Grecia* (publicado primero en 1514) como el séptimo libro del *Amadís*, aunque en otra parte se refiere a él como la “sexta parte” de la historia del *Amadís*, ya que era de hecho una continuación del quinto libro de Garcí Rodríguez, *Las sergas de Esplandián*, y no del *Florisando* de Páez de Ribera (1510, sexto de la serie en aparición). La confusión se aumenta por la existencia de un segundo *Lisuarte de Grecia*, escrito por Juan Díaz y publicado en 1526 (véase E. Sales Dasí, “Introducción”, p. ix).

del oso,⁴⁸ y en el mismo texto “encontró [...] que una pareja de príncipes fue convertida en mármol por encanto y devuelta a la vida varios años más tarde, deduciendo que Shakespeare debió haberse inspirado en este episodio” para la escena en que Hermione vuelve a la vida.⁴⁹ Por su parte, Edward Dowden identificó una comedia atribuida a Lope de Vega como posible fuente de esta escena. Se trata, aparentemente (opina Duque), de *Dineros son calidad*, que Morley y Bruerton (quienes dudaron incluso que fuera de Lope) datan entre 1620 y 1623.⁵⁰

Luis Astrana Marín hizo notar lo curioso del nombre de uno de los cortesanos de *WT*, el “Second Gentleman”, el cual no se revela hasta en la penúltima escena del acto V. Éste se presenta como *Ruggiero*, un nombre que, pese a su forma italianizada, Astrana no duda en identificar con “otro tipo de Feliciano de Silva: Don Rogel de Grecia”.⁵¹ A falta de razones más poderosas, esta conexión parece poco sólida; hay varios Ruggieros en el *Orlando Furioso* de Ariosto, por ejemplo, que igualmente podrían haber inspirado la elección del nombre. Resulta bastante extraño, sin embargo, que, unos cien versos antes del final de *AH* (un punto en el desarrollo de la obra muy cercano al de la mención de Ruggiero en *WT*), Lope anuncie el nombre del Almirante de Hungría como *Rugerio de Liberia* (III, v. 1014; p. 459a). Y hay otro nombre que se menciona en las dos comedias, en ambos casos en relación con el asunto de la sucesión: el de Alejandro Magno. Dice Paulina a Leontes: “Care not for issue; / The crown will find an heir. Great Alexander / Left his to th’worthiest; so his successor / was like to be the best” (*WT*, V, i, 46-49); y Lauro dice a Felipe, al saber cómo se llama el niño, “Gran valor el nombre muestra. / Si sois como el macedonio / y otro Alejandro os hereda / seréis señores del mundo” (*AH*, I, 1060-1063; p. 433b).

⁴⁸ En esta opinión concurrió Astrana Marín: “Son muchas las coincidencias para que resulten casuales. La rareza misma de la caza del oso a orillas del mar, donde el animal despedaza al cortesano, se explica difícilmente sin la reminiscencia de Lisuarte” (Astrana Marín, “Estudio preliminar”, p. 117; Duque, *España en Shakespeare*, p. 175).

⁴⁹ P. Duque, *op. cit.*

⁵⁰ Es posible que Dowden haya querido referirse a otra comedia de Lope: *El mármol de Felisardo*, escrito antes de 1604.

⁵¹ L. Astrana Marín, “Estudio preliminar”, p. 117.

Finalmente, vale la pena mencionar (como también lo hace Duque) que los versos dichos por Florizel en IV iii. vv. 14-16 de *WT* (“I bless the time / When my good falcon made her flight across / Thy father’s ground”) parecen casi calcados del “argumento del primer aucto” de *La Celestina* (“Entrando Calisto en una huerta empos de un falcón suyo, falló y a Melibea, de cuyo amor preso començóle de hablar...”).⁵² Si comparamos esta oración de Florizel con el pasaje equivalente en *Pandosto* (“it fortunèd that Dorastus, who all that day had been hawking, and killed store of game, encountered by the way these two maids...”), veremos que la manera en que Shakespeare expresa este motivo lo acerca mucho más a la formulación que aparece en la obra de Fernando de Rojas.

Aunque la influencia de los libros de caballerías de Feliciano de Silva tal vez merezca un estudio más a fondo, lo que se ha señalado en ellos hasta ahora resulta ser una serie de motivos inconexos y esparcidos, y (con la significativa excepción del episodio del cortejo de Silvia por Florisel) no algo que se pudiera llamar una *f fuente* en sentido estricto. ¿Qué hay que decir, en cambio, de la figura de la reina Sevilla, que tanto Menéndez Pelayo (*UV*) como Cotarelo (*CH, AH*) mencionan en sus prólogos a diversas comedias de Lope de Vega como un origen de los asuntos de estas comedias? Si esta conexión vale para estas comedias españolas ¿no merecería la pena examinar en qué medida este personaje y los sucesos que le acaecieron podrían haber inspirado también el argumento de *WT*?

Debería tomarse en cuenta que —mientras que las obras de Silva pertenecen a la última generación de los libros de caballerías (y muchos los han visto como ejemplos de la decadencia del género)— el *Noble cuento* es posiblemente el más antiguo que se escribió en castellano⁵³ y, siendo traducción de una *chanson de geste*, sus orígenes se remontan aun mucho más atrás. Volveré a dar una consideración más detallada de este texto y de sus implicaciones para el estudio de *The Winter’s Tale* en el capítulo VI más abajo.

Finalmente, se ha identificado una obra dramática, esta vez una comedia italiana, que es muy posible que haya influido en Shakespeare: ésta es *La regia pastorella, favola boschereccia*, de Orlando Pescetti, publicada en 1589. No he podido leer esta obra todavía,

⁵² F. de Rojas, *La Celestina*, pp. 209-210.

⁵³ Véase Köhler, “Ritterliche Welt und *villano*...”, p. 287.

pero la descripción que da Louise George Clubb,⁵⁴ sugiere que podría haber sido un vínculo importante en la cadena de influencias que se ve extendiendo detrás de *WT*. La pieza abre con un monólogo de la diosa Flora, y su protagonista es Partenía, una princesa “perdida” y educada entre pastores y luego cortejada por un príncipe. Clubb menciona algunos detalles que apoyan la tesis de que hubiera influido a Shakespeare, pero, como sería el caso del *Amadís de Grecia*, dicha influencia se habría limitado a la parte “pastoral” de *WT*, ya que aparentemente la obra de Pescetti no trata de la causa de la pérdida ni de una eventual reconciliación de los padres de la princesa.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, llegamos a la consideración de las dos obras que constituyen el interés principal de este trabajo: *The Winter’s Tale*, de Shakespeare, y *El animal de Hungría*, de Lope de Vega.

⁵⁴ L.G. Clubb, *Italian Drama in Shakespeare’s Time*, pp. 168 y ss.

II

Comparación general de *The Winter's Tale* con *El animal de Hungría* y dos textos anteriores

1. Introducción

El propósito de este capítulo es dar cuenta de los motivos que unen algunas comedias de Lope de Vega (principalmente *El animal de Hungría*)¹ con *The Winter's Tale* de Shakespeare; esto nos ayudará a definir el tipo de relación intertextual que existe entre los dos textos y posiblemente dará algunas pistas que podrían servir en el rastreo de los orígenes de los elementos narrativos y simbólicos que comparten, o por lo menos ayudar a situarlas en una tradición común. A grandes rasgos, estas dos comedias se basan en una misma fábula —la de una reina a quien su esposo repudia bajo falsas imputaciones de infidelidad— a la cual agregan la intriga secundaria del encuentro de dos infantes cuyo enamoramiento conduce a la restitución de la reina. Es de interés, además, que hayan sido escritas en fechas muy cercanas (basándose en criterios métricos, S. Griswold Morley y Courtney Bruerton consideran que *El animal de Hungría* habría sido escrita entre 1608 y 1612, y señalan específicamente 1611-1612 como fecha más probable;² en cuanto a *The Winter's Tale*, se sabe que se puso en escena en 1611, “y no hay razón para dudar de que fuera de aparición reciente” en esa fecha).³ Es probable que esta proximidad de fechas no tenga mayor trascendencia, excepto en la medida en que podría indicar cierto gusto

¹ Un estudio de envergadura menor de esta comedia, que se concentra primordialmente en aspectos poéticos, se incluye (junto con el texto y una traducción al inglés) en mi tesis de maestría (Christopher Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»: estudio crítico y traducción al inglés*, 2006).

² Hay un elemento interno que parece apoyar esta opinión: en el acto II, v. 335, leemos la observación enigmática del barbero del pueblo (que se presenta como el dramaturgo más importante de Hungría): “de Vega me he vuelto en Prado”. Es probable que este juego de palabras se refiera a la compra por parte de Lope de Vega de una casa en la Calle de Francos (ahora Calle de Cervantes) de Madrid, en la zona de entonces reciente expansión arriba del parque de El Prado (Además de ser “de Vega” de apellido, Lope se había mudado de Toledo, ciudad famosa por su vega.) Si mi interpretación es correcta, la comedia no puede haberse terminado antes del otoño del 1610, cuando se efectuó la compra de la casa.

³ Cito a Stephen Orgel, “Introduction”, *The Winter's Tale*, p. 80.

compartido por temas “novelescos” en el teatro de la época. Si las dos comedias se hubieran escrito en fechas muy cercanas, la posibilidad de que una se haya inspirado en la otra sería mínima. Para ese periodo no se han identificado casos de comedias españolas inspiradas en obras del teatro inglés, ni *viceversa*.⁴ Sí hay, empero, varios pares de comedias que se inspiraron en una misma fuente: *The Duchess of Malfi*, de Webster y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de Lope; o *Romeo and Juliet* de Shakespeare y *Castelvines y Monteses*, de Lope, por ejemplo.⁵ En ambos casos, se trata de comedias basadas en cuentos de Bandello. Por otro lado, no hay necesidad de imaginarse que la comedia de Shakespeare pudiera haberse basado en la de Lope, ya que existe otra obra literaria que bien podría haber suministrado la mayor parte del material usado para construir el argumento de *The Winter's Tale*: dicha obra es la ya mencionada novelita de Robert Greene, *Pandosto*, publicada por primera vez en 1588.⁶

Por supuesto, no se puede excluir, de entrada, la posibilidad de que dicha *novella* hubiese sido conocida en España, y así que le hubiera dado algunas ideas a Lope de Vega;⁷ pero tampoco hay evidencia interna que nos conduzca a identificarla como una fuente: las

⁴ Las comedias de Lope empezaron a publicarse en “partes” en 1604 (ésta es la fecha de la *Parte I*, que contiene *Ursón y Valentín*), así que es teóricamente posible que alguna comedia suya hubiera llegado en forma impresa a manos de Shakespeare o de su compañía. La primera edición supervisada por el autor fue la *Parte IX* (1617) —precisamente la que contiene *El animal de Hungría*—. En cuanto a las demás comedias de Lope a las que aquí hago referencia, *Los pleitos de Ingalaterra* apareció en la *Parte XXIII* en 1638, mientras que *La corona de Hungría* existe en versión autógrafa con fecha de 1623. Aunque carezco de datos al respecto, no creo que se pueda descartar por completo la posibilidad de que hubiera habido algún contacto “directo” en la forma de representaciones de obras en la corte inglesa por parte de alguna compañía española visitante durante el periodo de renovados contactos diplomáticos que siguió al ascenso al trono de Jacobo I en 1603. Hablaré más de esta posibilidad en el capítulo VIII, “Conclusiones”.

⁵ Para comparaciones de estas y otras obras, véase L. Fothergill-Payne y P. Fothergill-Payne (comps.), *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*.

⁶ Como observa E.A.J. Honigmann (“Secondary Sources of *The Winter's Tale*”), “It is well known that Shakespeare’s *Winter's Tale* follows its principal source, Robert Greene’s *Pandosto* [...] remarkably closely”. Lo que Honigmann establece mediante el examen de coincidencias textuales es que el dramaturgo habría tenido ante sí también el poema en dos partes de Francis Sabie *The Fisherman's Tale* y *Flora's Fortune*, que se publicaron en 1595 (véanse mis observaciones en el capítulo I del presente trabajo, pp. 39 y ss.).

⁷ Esto no es tan improbable como se podría imaginar. El cuento de Greene fue un enorme y duradero éxito: como menciona John Pitcher, durante sus primeros cincuenta años de existencia “*Pandosto* was imitated, abridged, turned into verse, twice translated into French, and twice adapted for the French stage. By the time Shakespeare used it, the story of *Pandosto* was familiar everywhere” (“Introduction”, Shakespeare, *The Winter's Tale*, pp. 94-95; Pitcher no aclara, empero, lo que quería decir con *everywhere*).

similitudes con la *novella* —muy obvias en el caso de *The Winter's Tale*— no lo son tanto en el de la comedia de Lope de Vega.

Es un hecho conocido que en aquella época las corrientes de influencia literaria fluyeron del sur al norte (es decir desde Italia, España o Francia hacia Inglaterra), y no al revés, lo que hace improbable la influencia sobre Lope de un texto de origen inglés. Además, parece ocioso postular la influencia de *Pandosto* sobre el dramaturgo español, pues ya había compuesto varias comedias en torno a este mismo tema. *Los pleitos de Ingalaterra*,⁸ por ejemplo, coincide en varios puntos con el argumento de *The Winter's Tale* (en adelante *WT*); de hecho sus coincidencias son más exactas que las de *El animal de Hungría* (en adelante *AH*). Otra comedia que reproduce el esquema de la reina acusada de adulterio y finalmente reivindicada es *El nacimiento de Ursón y Valentín* (obra temprana escrita entre 1588 y 1595 y basada en un libro de caballerías de origen francés,⁹ hay claras bases para decir que sirvió de punto de partida para la posterior *El animal de Hungría* (un elemento en particular que Lope desarrolló en *UV* —el del hombre salvaje— lo retomó, desarrollándolo con mayor profundidad, en *AH*).

Volviendo a la *novella* de Greene, otra cuestión sin resolver es: ¿de dónde habría sacado este autor su argumento? Aparentemente es de inspiración helénica —está llena de personajes con nombres de origen griego (y recordemos que las novelas bizantinas o helénicas estaban muy de moda en esa época en Europa occidental)—, pero no se ha identificado ningún texto en inglés o en otra lengua que pudiese haberle servido de fuente.¹⁰ Por lo tanto, se ha opinado que el cuento de Greene era totalmente de su invención (aunque él se haya valido de muchos elementos pescándolos de varias fuentes).

⁸ Véase más arriba, p. 36-37.

⁹ Véanse mis observaciones más arriba (pp. 32 y ss.). Además de las “Observaciones preliminares” de Menéndez Pelayo, tanto Roger Bartra (*El salvaje artificial*) como Fausta Antonucci (“Salvaje, villanos y gracioso”, y *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*) incluyen comentarios sobre esta comedia en sus respectivos trabajos.

¹⁰ Con independencia de mi opinión (expresada más arriba, pp. 39-40) que *Pandosto* podría ser una reelaboración novelada del poema de Sabie, el supuesto general es que *The Fisherman's Tale* es posterior a la *novella*.

Como ya sugerí en la introducción, lo más probable es que todas estas variaciones sobre un mismo tema sean ramificaciones de una tradición que empezó con la *chanson de geste* de finales del siglo XII, conocida como *La reine Sebile*, cuya versión más fiel es el “libro de caballerías” castellano intitulado *Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Rroma e de la buena enperatriz Seuilla, su muger*, de finales del siglo XIV.¹¹

Ciertos rasgos de *El animal de Hungría* (y en segundo lugar de *Los pleitos de Ingalaterra*) conducen a pensar que tal vez existió una fuente común que podría haber servido tanto a Greene como a Lope de Vega (o, alternativamente, a otros escritores que a su vez habrían inspirado a ellos), y que Shakespeare también pudo haber conocido alguna de estas fuentes hipotéticas. Es importante tener en cuenta que si bien la *chanson de geste* que acabo de mencionar representa, con bastante seguridad, el origen de la tradición literaria de la cual tanto *The Winter’s Tale* como *El animal de Hungría* son muestras, sería totalmente incorrecto describirla como su “fuente”. Ya que no me ha sido posible identificar un texto que cumpla con este papel, me limitaré, en la sección que sigue, a detallar las similitudes (y algunas diferencias) entre estas dos comedias basadas en la leyenda de la reina calumniada, y que parecen indicar que tal fuente debería haber existido. Empezaré con los elementos que unen sus argumentos.

1. a. Elementos argumentales

- i. Ambas tratan de un rey que repudia a su esposa por supuesta infidelidad: en *WT* el rey Leontes de Sicilia sufre un ataque de celos, al imaginar que su reina, Hermione, tiene relaciones deshonestas con Polixenes, rey de Bohemia y amigo de infancia de Leontes; en *AH* es Faustina, la cuñada del rey Primislao, quien convence a éste de la infidelidad de la reina Teodosia, para luego ocupar su lugar al lado del rey.
- ii. Se supone que la reina muere, aunque de hecho sobrevive para seguir viviendo en secreto en otro lugar (en *WT* es trasladada a la casa de una dama de la Corte donde

¹¹ Como hice notar más arriba (pp. 29 y ss.). Acerca del manuscrito de El Escorial, véase Maier y Spaccarelli, “MS. Escorialense h-I-13: Approaches to a Medieval Anthology”; el manuscrito forma parte de un grupo de *romances* recopilados para formar “una especie de ‘antología’ de nueve relatos de separación y vuelta al espacio familiar y la felicidad perdida”, como lo describe Nieves Baranda, quien ha publicado una versión del cuento basada en la edición impresa de 1532 (Baranda 1995, xlvi).

queda oculta; en *AH* sigue viviendo en las montañas, protegida por las mismas fieras que supuestamente la habrían devorado, y ella misma se convierte en “animal”).

- iii. Dos reinos están implicados en el asunto: en *WT* son Sicilia y Bohemia; en *AH* Barcelona y Hungría. Cabe hacer notar que, aquí, se observa una diferencia importante entre los dos argumentos: en *WT* los dos reinos están unidos por la amistad de sus gobernantes, en *AH* no hay ningún lazo orgánico anterior entre los dos. Además, en *WT* la acción se desarrolla entre un reino y el otro, mientras que en *AH* toda la acción tiene lugar en Hungría; Barcelona nunca se representa en el escenario.
- iv. En ambas comedias el heredero de uno de los reinos es abandonado a su suerte en el otro: en *WT*, Perdita, la hija de la reina repudiada de Sicilia (según el rey, una bastarda) es abandonada en la costa de Bohemia; en *AH*, es Felipe, el nieto del conde de Barcelona y del rey de Nápoles (rechazado por el conde por ser producto de una unión secreta no aprobada por él) el que es abandonado en la costa de Hungría.
- v. En ambos casos, al hijo abandonado lo descubre y alberga algún campesino (con la peculiaridad de que en la comedia de Lope se trata de un “noble”, aunque de circunstancias “humildes”).
- vi. En las dos comedias, los reyes que injustamente repudiaron a sus esposas sufren bajo una maldición divina que les impide tener sucesión.
- vii. El hijo abandonado conoce al heredero del otro reino; en *WT*, la infanta Perdita de Sicilia conoce al hijo del rey de Bohemia, quien la visita en la casa de su padre adoptivo. En *AH*, el asunto está más enredado; Lope hace que Rosaura, la hija de Primislao, rey de Hungría (que éste tuvo con su cuñada, dando por hecho que su antigua esposa ya estaba muerta), también sea separada de su familia. Rosaura es la única de los hijos de Primislao con su segunda esposa Faustina que logra sobrevivir más de un año después de nacer. Sin embargo, la niña es raptada por su tía, la repudiada Teodosia, y llevada a una cueva en la montaña, donde ambas viven como mujeres salvajes. Años después, Rosaura conoce a Felipe.
- viii. Un lapso considerable separa este primer capítulo del asunto de su segunda parte, la que empieza cuando los dos hijos están en edad de conocerse y enamorarse.

- ix. Al final, el rey se reúne con su esposa y su hija perdida. Después de conocer la verdadera identidad de cada uno, los dos hijos se casan.

1. b. Motivos

Los anteriores son, básicamente, los elementos argumentales que las dos comedias comparten. Hay también algunos detalles menores, pero significativos.¹²

- (a) Es de suma relevancia que el hijo desterrado sea expulsado de un país relativamente rico hacia otro más pobre. Se hace hincapié en esta relación desde la primera escena de *WT*: "...you shall see [...] great difference betwixt our Bohemia and your Sicilia", dice el cortesano Archidamus a modo de disculpa. De manera semejante, en el segundo acto de *AH*, el hidalgo Lauro insiste en la pobreza de su entorno rural húngaro comparado con el de Barcelona e insta a Felipe a que emprenda "una jornada / a España antes que yo mi muerte vea", ya que "Aquí todo es pobreza"; en el primer acto de la comedia, también, se pone cierto énfasis en el ambiente de pobreza en el que se desarrolla la acción.
- (b) Aunque se trata de algo en sí nada inusual, la reina es de origen extranjero: Hermione (*WT*) es hija del emperador de Rusia; Teodosia (*AH*) del rey de Inglaterra.
- (c) Una importante diferencia entre las dos comedias es el hecho de que, al final de *AH*, el padre de la reina interviene para reparar el honor de su hija. Probablemente, este último detalle tiene su origen en *La reine Sebile*, donde todo termina en una guerra que el emperador de Constantinopla, padre de Sebile, libra contra Carlomagno. Esto se omite por completo en *WT*, donde solamente queda la mención de su ilustre ascendencia por parte de Hermione durante su enjuiciamiento; tampoco la *novella* de Greene termina en una guerra, aunque, por lo menos, el temor de que Egistus pudiera aliarse con el emperador de Rusia preocupa a Pandosto y lo disuade de lanzarse a una guerra de venganza contra aquél.¹³

¹² Como se verá, uso el término motivo para referirme a cualquier detalle relevante que no forma parte intrínseca del argumento (y no en el sentido más restrictivo de "elemento recurrente" o *leitmotiv*).

¹³ Aquí hay una diferencia entre la versión que da Shakespeare de la historia y la relatada por Greene; en *Pandosto* quien está casado con la hija del emperador de Rusia es Egistus.

- (d) En *WT*, se observa cierta insistencia en el tiempo, personificado como una fuerza casi divina, y representado en forma de coro al principio del Acto IV. Probablemente, Shakespeare toma este motivo de *Pandosto*, donde constituye parte del título mismo: *Pandosto: or The Triumph of Time*. En *AH*, la insistencia es menor, pero hay frases como las siguientes: la reina Teodosia dice, “Lo que mi desdicha ordena / no pudo el tiempo excusar” (I, vv. 44-45; 422b), y “Eso por sus tiempos viene, / que el tiempo lo ordena todo” (II, vv. 865-866; 443b). El embajador de Barcelona dice “¡Oh, señor, qué ingrato / fue el tiempo a tantas fatigas!” (III, vv. 855-856; 457b).¹⁴
- (e) Un diálogo de tipo filosófico tiene lugar entre uno de los reyes y una de las hijas. En *WT* se trata del rey Polixenes y Perdita, la hija del que fue su gran amigo, Leontes. En *AH* son el rey Primislao y su propia hija los que entablan dicha conversación. En cada caso se discute algo distinto: en *WT* la cuestión del derecho de inmiscuirse en los procesos de la naturaleza (en lo que se sobreentiende una discusión en torno a la mezcla entre distintas clases sociales), y en *AH* la del derecho de los reyes de quitarle la vida a un súbdito, más un problema de tipo *iusnaturalista* acerca de la culpabilidad. Estos dos diálogos, aunque tratan de asuntos distintos, ocurren en un punto comparable en el curso del proceso dramático. Antes del mencionado diálogo entre Primislao y Rosaura (que tiene lugar en el tercer acto), hay otro muy extendido (que ocupa varias escenas del segundo) entre Rosaura y su tía Teodosia; éste versa sobre cuestiones como la generación humana, las relaciones entre los sexos, y las fuentes del conocimiento. Curiosamente, Rosaura ofrece a sus interlocutores posiciones que una y otra vez podrían considerarse “progresistas”, mientras que la postura de Perdita frente a Polixenes es inflexiblemente conservadora.
- (f) Cerca del final de las dos comedias, el rey se encuentra en compañía de su hija, a quien no reconoce; en este punto, la *novella* de Greene hizo que en el rey se surjan deseos sexuales por su propia hija y que él tratase de imponerle su voluntad (motivo incestuoso que Shakespeare atenúa). Este motivo también se encuentra en *AH*, aunque invertido, ya que es la hija salvaje, Rosaura, quien quiere ofrecerse al rey, su padre,

¹⁴ Las páginas y columnas referidas son de la edición de Cotarelo; los números de versos siguen mi propia enumeración en Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»*.

para que “nazcan de mí / treinta reyes o cuarenta”. De modo semejante, el motivo del castigo cruel (IV, iv, 430-431) que Polixenes amenaza infligir a Perdita —quien, según las imaginaciones de Leontes, tendría que ser su hija— parece encontrar un eco en la orden dada por el Rey de Inglaterra a que se someta a Teodosia, su hija en disfraz de campesino, a “algún tormento” (III, 1075; p. 460a).

- (g) Aunque Lope introdujo una diferencia importante, que ya mencioné (véase más arriba, apartado vii), al hacer que los dos hijos (y no sólo uno) sean apartados de sus progenitores, él también —en las circunstancias del rapto— incorpora lo que parece ser un motivo común, ya que en *WT*, al tocar tierra con la infanta Perdita, al cortesano Antigonus lo sorprende un oso que lo devora, pero que deja a salvo a la infanta. Este suceso es análogo a la aparición de la osa en *Ursón y Valentín*, la cual rapta al primero de los gemelos nacidos de la exiliada Margarita, reina de Francia, para que la madre alumbre al segundo hijo. El hecho de que en *AH*, el “animal” Teodosia se robe a la infanta Rosaura en el momento del parto obviamente se inspira en el mismo motivo. Aunque las fieras que protegen a Teodosia en *AH* no tienen un equivalente directo en *WT*, tampoco desaparecen por completo del cuadro: aparte del oso que en efecto deja viva a la infanta Perdita mientras devora a Antigonus, en *WT* está la súplica que hace éste antes de partir de Sicilia con el mandato de abandonar al bebé: “Some powerful spirit instruct the kites and ravens / To be thy nurses. Wolves and bears, they say, / Casting their savageness aside, have done / Like offices of pity.” (II, iii, 184-187)

Hay algunos elementos más, que funcionan entre el nivel de la imaginería (o de los motivos) y el de la *dianoia* (o de las ideas); uno de ellos es la presencia en las dos comedias de una serie de referencias botánicas y mitológicas. Por su trascendencia, estos elementos merecen un tratamiento más profundo, que trataré de dar en el capítulo IV más adelante.

2. Similitudes y divergencias entre *The Winter’s Tale* y dos textos anteriores

2. a. Las divergencias entre Shakespeare y Greene

Como ya se ha mencionado, la fábula de *WT* se tomó de la *novella* de Greene, *Pandosto*; o por lo menos así lo han creído casi todos los que han estudiado el tema. Sin embargo, hay

algunos detalles en los que Shakespeare se apartó del esquema trazado por Greene. Uno es el hecho de que, en *Pandosto*, el que sufre el ataque de celos irracionales (Pandosto) es rey de Bohemia, y el supuesto burlador (aquí llamado Egistus) es rey de Sicilia. Según Ernest Schanzer, Shakespeare invierte esta relación, “para que toda la acción que, en la novela, transcurre en Bohemia suceda en Sicilia en el caso de la comedia, y *viceversa*”,¹⁵ esto implica que el bebé desterrado sea llevado de Sicilia a Bohemia. En opinión del mismo crítico, la diferencia se debió a que Shakespeare o bien consideró que la costa de Bohemia era un lugar más idóneo para la aparición de un oso que la de Sicilia, o bien estaba pensando ya en la cuarta escena del cuarto acto (que constituye el núcleo de la segunda mitad de la obra), donde el rey Polixenes de Bohemia sorprende a Florizel y a Perdita en un festejo de celebración de la esquila de las ovejas: el dramaturgo habría querido evitar todas las asociaciones de la literatura pastoril que conllevaba el nombre de Sicilia, para así asentar esta parte de la trama en un ambiente idílico pero también más cercano a la realidad que el público de esos tiempos habría conocido.¹⁶

En cuanto a este punto se observará, además, que entre Sicilia y Bohemia, los dos polos de la acción, hay un contraste que responde a una diferencia histórica. Sicilia fue una parte céntrica de la antigua civilización greco-romana, mientras que Bohemia se situaba fuera del ámbito clásico en los confines de la Europa civilizada; en la época de Shakespeare, se habría imaginado, todavía, como un lugar remoto. Pero esto adquiere más peso si comparamos lo que pasa en la comedia de Shakespeare con lo que sucede en la de Lope; en *AH* los dos polos geográficos son el condado de Barcelona y el reino de Hungría. Es fácil entender que entre éstos existe el mismo tipo de relación que se mantiene entre los dos polos de *WT*: por un lado, un país civilizado y rico; por otro un país remoto en los límites del mundo católico (e incluso de la cristiandad), probablemente pobre y no tan civilizado (por lo menos así lo habría imaginado un español de la época de Lope). Además, hay un claro nexo político entre la Barcelona de Lope y la Sicilia de Shakespeare: a partir

¹⁵ E. Schanzer “Introduction”, p. 18 (traducción mía).

¹⁶ En cambio, Stephen Orgel (“Introduction”, 45-46) sugiere que la razón de la divergencia yacía en que Shakespeare quería mantener la relación entre Perdita y Prosérpina, quien, según el mito, regresaba cada primavera a Sicilia; es en alusión a este mito que dice Leontes a su hija “Welcome hither, / As is the spring to th’earth” (V, i, 150-151).

del siglo XII, los descendientes del conde de Barcelona reinaron sobre Aragón; en 1282, el rey Pedro el Grande de Aragón fue proclamado rey de Sicilia, y en 1442 Nápoles y Sicilia se unieron bajo Alfonso V de Aragón.¹⁷

Esta relación geográfica —expresada en el desplazamiento de un joven príncipe (o de una princesa) al ser expulsado del mundo civilizado hacia un ambiente rural en otro país más pobre y alejado de la “civilización”— es igual en la comedia de Shakespeare y en la de Lope; y esto, a mi parecer, da razones para pensar que, más que mejorar el esquema simbólico de Greene, Shakespeare lo estaba corrigiendo —es decir, se propuso volverlo a un estado anterior—, o, simplemente, que lo estaba ignorando. Podría haber sido más bien Greene —para quien el posible simbolismo del contraste entre los dos reinos no resultaba interesante— el autor de la inversión.¹⁸

Otra diferencia muy importante entre *WT* y *Pandosto* es la manera en que se efectúa el traslado de la infanta de un reino al otro. Greene echa mano de un motivo que pertenece al mundo del cuento folclórico o *romance* en su forma más primitiva —se pone al bebé en un barquito que por pura suerte, o por voluntad divina, llega a la costa de Sicilia—. En cambio, Shakespeare hace que al cortesano Antigonus se le encomiende la misión de llevarse a Perdita y abandonarla en “some remote and desert place quite out / Of our dominions” (*WT*, II, iii, vv. 174-175). Antigonus, motivado por la reina Hermione, que se le aparece en un sueño, elige la costa de Bohemia como lugar donde dejar a la criatura. J.H.P. Pafford explica que esta diferencia forma parte de una estrategia adoptada por Shakespeare para hacer más plausible el argumento. Esto sin duda resulta cierto; pero, de nueva cuenta, encontramos que, al distanciarse de Greene, el dramaturgo inglés se aproxima más a su congénere español.

Otro motivo que Shakespeare no tomó de Greene es el episodio de la fiera causante de la desaparición de Antigonus; este último, como dice la acotación, abandona el escenario perseguido por un oso. Inmediatamente después, entra en escena un pastor que se queja de

¹⁷ En cuanto a Hungría y Bohemia, fueron dos reinos medievales contiguos, cada uno de los cuales, en el momento de su apogeo, llegó a incluir territorios sobre la costa adriática.

¹⁸ El hecho de que Lope escoja Hungría como el país de exilio también parece tener sus orígenes en la historia de la reina Sevilla.

que algunos cazadores han asustado a dos de sus mejores ovejas, y han provocado su huida adonde los lobos las comerán. Luego sale el hijo del pastor y anuncia que acaba de ver hundirse el barco de los sicilianos y, además, que el oso se estaba comiendo al caballero. Pafford pensó que Shakespeare habría agregado el detalle de la caza —así como la introducción de Antigonus para dejar la criatura— con el mismo propósito de incrementar el realismo, ya que da una explicación para la aparición del pastor en busca de sus ovejas, algo que, en *Pandosto*, ocurre por pura casualidad. El crítico cita a S.L. Wolff, en cuya opinión Shakespeare había tomado este detalle del *Dafnis y Cloe* de Longo, en la versión de Angel Day, que se publicó en 1587.¹⁹ Sin embargo, aunque el motivo de la aparición de los cazadores bien pudiera servir como explicación de la huída de las ovejas, no parece una buena explicación para el episodio del oso; uno pensaría, más bien, que una fiera espantada por cazadores se ocuparía en escapar a un lugar más seguro antes de detenerse para devorar a un hombre. De hecho, toda esta escena parece ser de una irrealidad onírica intencionada (volveré a este punto más abajo).

WT se diferencia de *Pandosto* en otro aspecto relevante. En la *novella* de Greene, la tensión emocional causada en la reina Bellaria por la acusación de su marido, su encarcelamiento, su enjuiciamiento y, finalmente, la muerte de su hijo (que se presenta como un castigo divino contra *Pandosto*) son más de lo que ella pueda soportar, y se muere. Además, al final del cuento, el propio rey, tras descubrir que la joven a la que había tratado de someter sexualmente era su propia hija, cae en una profunda melancolía y se suicida; así pone fin a la tragedia que desencadenó cuando provocó la muerte de su esposa y de su primogénito. En cambio, Shakespeare rechaza el desenlace trágico de *Pandosto*, y prefiere la solución característica del *romance* —el reencuentro del marido con la esposa y su reconciliación, además de la feliz reunión de los padres con la hija perdida—. Ésta es la misma solución que Lope da a la historia en *AH*, y en esto sigue las líneas generales del argumento que ya había usado en *Los pleitos de Ingalaterra*. El Rey cree que su esposa ha muerto, pero ella sólo está oculta, y esto es algo que todas estas comedias tienen en

¹⁹ Wolff consideraba que *Dafnis y Cloe* era “una fuente no sólo secundaria, sino primaria de *The Winter’s Tale*” (Pafford, “Introduction”, lxv). Me referiré, más adelante (capítulo IV), a los aspectos míticos del oso.

común.²⁰ La idea de hacer de Hermione una estatua que, por arte de magia o por milagro, se convierta en la verdadera reina “renacida” se ha considerado original de Shakespeare,²¹ quien va más allá que Lope en hacer que incluso los espectadores crean en su muerte. La manera en que Lope trata este elemento en *AH*, al convertir a la reina Teodosia en “animal” durante sus años de ausencia, también es sin duda una aportación original.²²

2. b. Otra versión de la leyenda de la reina repudiada: *Los pleitos de Inglaterra*

Esta comedia, escrita entre finales del siglo XVI y principios del XVII, es mucho menos rica en expresión, ideas y cualidades dramáticas que *El animal de Hungría*; en general, parece mucho más convencional que ésta. Con todo, no es menos interesante para los fines de este estudio. Como ya lo mencioné, fue refundida, y mejorada, con el título *La corona de Hungría*, unos veinte años más tarde; pero el interés de *PI* estriba en que reproduce una parte significativa del mismo material que Shakespeare iba a usar, una década después, como base de *The Winter's Tale*. También, para nuestros propósitos, es valioso que *PI* (en su primer acto) llene el vacío consecuente del hecho de que *AH* empiece *in medias res*: lo que corresponde a todo el material que forma la base de los primeros tres actos de *WT* (con excepción de la última escena del tercero) se encuentra en los largos monólogos que Teodosia pronuncia a comienzos de la primera jornada.

En *PI*, quien repudia a su esposa por celos irracionales es un rey de Inglaterra llamado Eduardo, al pensar que la reina tiene relaciones ilícitas con un cortesano que la conoce desde antes de las bodas. La relación entre el rey y su privado Florisandro, quien intenta convencerlo de su falta de cordura al sospechar de la castidad de la reina, también recuerda mucho la del rey Leontes en *WT* con su privado Camillo. En cuanto a la vida de la reina durante los largos años de separación, escondida en la casa de Florisandro, es *PI* la que muestra más semejanzas con *WT*.

²⁰ Así, cuando la Reina, disfrazada de campesino, le dice al Rey que la “salvaje” que tiene encadenada en su palacio es su propia hija, éste contesta: “Sí [...] / yo viera *resucitar* / la reina Teodosia muerta, / y que ella propia a mí mismo, / [...] / me dijera que es mi hija, / no pienso que lo creyera” (*AH*, III, vv.1086-1092; p. 469a).

²¹ Por supuesto, Shakespeare no inventó el motivo, ya que viene del mito de Pigmalión.

²² El detalle de llevar a la Reina al monte para que sea pasto de las fieras tiene un claro parentesco con la ya mencionada historia de su madre Berta (véase el capítulo I, p. 32).

Cuando empezamos a examinar en detalle el texto de *PI* observamos unas similitudes sorprendentes con el de *WT*. Se recordará que la segunda escena de esta comedia empieza con estos versos pronunciados por Polixenes:

Nine changes of the watery star hath been
The shepherd's note since we have left our throne
Without a burden. (*WT*. I, 2, vv. 1-3)

La mención de los nueve meses tiene importancia ya que este lapso hace factible (aunque altamente improbable) que el hijo de Hermione que está por nacer sea de Polixenes: una suposición que, poco tiempo después, Leontes llega a creer. Este detalle no viene de la *novella* de Greene —donde no se especifica el lapso que Egistus ha pasado en la corte de Pandosto cuando éste empieza a sospechar de su invitado—. Su posición al comienzo de la acción propiamente dicha (la primera escena es un diálogo entre dos cortesanos cuya función es más bien la exposición, casi a modo de coro) confiere a estas palabras una prominencia especial. Ahora bien, en *PI* encontramos una insistencia más o menos similar en el lapso que el conde de Bura ha pasado en la corte de Eduardo de Inglaterra. Dice el rey:

Diez meses ha que el francés
me dio a Leonor y que puso
en estos reinos los pies... (*PI*. 497b)

La francesa Leonor había venido a Inglaterra acompañada del conde de Bura para desposarse con el rey; pero todo el mundo sabe que el conde fue antes uno de sus pretendientes; por eso, su prolongada estancia hace que Eduardo recele de sus intenciones:

Acompañarla fue justo
hasta Londres y mostrar
de mi casamiento gusto;
pero tanto acompañar,
¿a quién no causa disgusto? (*PI*. 497b)²³

El privado Florisandro también hace notar este lapso, aunque no concuerda precisamente con el rey en cuanto al número de meses:

²³ Aquí, como en el caso de la comedia atribuida a Mira de Amescua, se reconoce la influencia del *Maynete* (véanse mis apuntes en las pp. 31, 34 y ss. más arriba).

Habrá ocho meses ya, y aun más de nueve,
que acompañó a la Reina con seis naves...

(*PI*. 504b)

Otra correspondencia tiene que ver con la manera en que los celos brotan en los dos reyes. Tanto en *PI* como en *WT*, no hay ningún agente externo (como es el caso en *UV*), sino que la mente de cada rey se nutre de sus propias observaciones y se envenena con sus interpretaciones equivocadas o imaginaciones febriles. En *WT*, éste es un proceso que ocupa toda la larga segunda escena del acto I. Empieza con Leontes pidiendo a Hermione que trate de convencer a su amigo Polixenes de quedarse más tiempo en su corte; el arte femenino da el resultado que el rey no pudo conseguir, pero Leontes ve la habilidad persuasora de su esposa como un ejercicio de seducción en la cual su amigo es cómplice, y empieza a nutrir en sí la creencia de que los dos son ya amantes y que el hijo que espera la reina es bastardo. Como ya se ha expuesto, en *PI*, las sospechas del rey Eduardo surgen por el hecho que el conde había sido pretendiente de Leonor y que ha demorado en la corte más de lo que dictara el protocolo. La acción, propiamente dicho, comienza con la noticia de una invasión de Escocia por parte del duque de Irlanda, lo que exige que el rey se vaya dejando a su esposa a punto de parir. Esto, y la presencia del conde de Bura (cuyas intenciones son, de hecho, deshonestas) provocan el temor del rey acerca de la constancia de su reina.

Mientras Eduardo habla con Florisandro de sus recelos del conde y sus dudas respecto a la reina, ésta sale al escenario y, viendo a los dos hombres tan profundamente ocupados en conversación, se imagina que están hablando de la guerra y se pregunta en soliloquio: “¿Qué hablarán? / Sin duda que el Rey se parte / y los dos tratando están / cómo dejarme”;²⁴ pero de lo que están tratando los dos señores es de los celos del rey. En *WT* pasa algo muy parecido. Mientras Polixenes y Hermione se apartan, Leontes se entretiene con su hijo Mamillius; de repente, empero, deja de dirigirse al niño y empieza a hablar sólo. Al final, Polixenes, quien lo ha estado observando, dice a Hermione, “What means Sicilia?”, y ella contesta, “He something seems unsettled”. Acaba de decir el rey, durante este parlamento muy contorsionado, “Thou dost make possible things not so held, /

²⁴ *Los pleitos de Ingalaterra*, p. 498a.

Communicat'st with dreams...".²⁵ En *PI*, hay una afirmación que recuerda ésta; Florisandro dice a Eduardo, hablando de los celos:

Mira que te hacen creer
con equívocos sentidos
cosas que no pueden ser. (PI. 498b)

Cuando tomamos en cuenta el hecho de que la posición en la acción de cada obra es muy semejante, y que se está tratando en ambos casos del estado desquiciado de un rey por causa de los celos, además de la situación en el escenario donde hay dos grupos separados de personas, uno de los cuales pasa comentario sobre el otro, tales semejanzas también llaman la atención. Es más, de la conversación entre Eduardo y su privado trasciende otro elemento que parece reflejado en *WT*. Éste es la relación peculiar entre rey y consejero; dice Leontes a Camillo:

I have trusted thee, Camillo,
With all the nearest things to my heart, as well
My chamber-counsels, wherein priest-like, thou
Hast cleansed my bosom; ay from thee departed
Thy penitent reformed. (WT. I, ii, vv. 233-237)

Una relación, entonces, que va más allá de la de consejero político para abordar lo espiritual. Algo de esto se ve en la relación entre Eduardo y Florisandro, en los versos de éste que cité más arriba, o en los siguientes:

Los celos hablan en ti
espíritus infernales
que entre personas reales
no suelen tratarse así. (PI. 498a)

En *PI*, el rey ve confirmadas sus sospechas a raíz de un incidente del cual en parte es testigo. El conde se aprovecha de un truco para acercarse a la reina cuando está sola, y trata de abrazarla; en ese preciso momento entra el rey y, en la confusión, la lechuguilla de la reina se atora en la punta del cuello del conde. Para encontrar una salida a esta situación tan embarazosa, el conde inventa la historia de que “una araña le subía / por el rostro” de la

²⁵ *The Winter's Tale*, I, ii, 139-140; no está muy claro a qué se refiere Leontes con el pronombre *thou*; podría ser a la palabra *affection* —de significados múltiples— que lo antecede en el verso anterior, o a sí mismo. Volveré a considerar este pasaje en el capítulo VI más abajo, pp. 168 y ss.

Reina, y que él había tratado de quitársela. Con la emoción provocada por este contratiempo, se adelanta el parto de la reina. Ella se desmaya y la sacan de la estancia; luego dice el rey:

Ella pare²⁶ si la esfuerza
el dolor que la acompaña.
El cielo su piedad tuerza;
que parto por una araña
será ponzoña por fuerza. (PI. 502a)

Resulta tentador pensar que esta araña inexistente que el conde dice haber quitado de la cara de la reina podría ser la misma (en términos de orígenes) que el rey Leontes imagina, de manera hipotética, en un famoso pasaje de *WT*:

There may be in the cup
A spider steep'd, and one may drink, depart,
And yet partake no venom, for his knowledge
is not infected...
...I have drunk, and seen the spider. (WT. II, i, vv. 39-45)

Que esta coincidencia entre la araña metafórica de Leontes y la que inventa el conde difícilmente sería fortuita encuentra refuerzo en la quinta mención de este animal en *PI* — esta vez en voz de Florisandro—, donde el arácnido muestra su capacidad para envenenar el corazón mismo del rey:

¡Ay, Dios, que ha de matarla el Rey recelo!
que como aquella araña le ha tocado,
hale vuelto, con rabia y con despecho,
ponzoña el corazón, incendio el pecho. (PI. 504a)

Otro detalle más se desprende de este episodio de la araña: el parto prematuro, hecho que el rey atribuye maliciosamente al susto que la araña ocasionó a la reina. En *WT*, también, sabemos por boca de Emilia, la dueña que acompaña a Hermione, que,

...On her frights and griefs,
Which never tender lady hath borne greater,
She is, something before her time, delivered. (WT. II, ii, vv. 22-24)

²⁶ La edición de Cotarelo tiene “ella parte”, y este error se repite en la de la Biblioteca Turner (*Obras completas de Lope de Vega*, vol. 10). No obstante, en el fol. 210v. de la edición facsímil publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la lectura correcta se distingue claramente.

Para deshacerse del conde, el rey se decide por la “solución Urías”: lo designa general de sus huestes para luchar contra el ejército irlandés que acaba de llegar a tierra en Escocia; y manda a su privado Florisandro a que tome posición detrás de él para que pueda dispararle en la espalda cuando se presente la oportunidad. Esto, por supuesto, coincide (excepto en el método) con la orden dada a Camillo por Leontes de envenenar al rey Polixenes.

Finalmente, como ya mencioné, la idea de transformar a la reina en una estatua para luego volverla a la vida, como pasa en *WT*, parecería deberse a un toque de genio por parte de Shakespeare, ya que no forma parte del argumento ni de *Pandosto* (ni de *AH* ni de *PI* tampoco). No obstante, hay una curiosa referencia, no en *PI*, sino en la refundición que hizo Lope posteriormente, *La corona de Hungría*. Ya en *PI*, para que el rey de veras piense que su esposa está muerta, el cortesano Florisandro adopta la estratagema repugnante de matar a una esclava, amortajarla y meter su cadáver en el ataúd, mientras saca a la reina del palacio. Lope atenúa este motivo en *CH*, haciendo que la esclava se muera en circunstancias que nos parecerán algo sospechosas, pero que no llegan a explicitarse completamente.²⁷ Luego, al exponer su plan a la dueña Flora —y para tranquilizarle los nervios—, el privado Liseno cita un episodio de la vida del rey David:²⁸

...No temas,
pues en las letras sagradas,
en figura de David,
puso Micol una estatua. (*CH*, p. 35a)

En los capítulos que siguen continuaré la comparación entre *El animal de Hungría* y *The Winter's Tale*, para concentrarme en los elementos “más profundos” que tienen en común. Me refiero a elementos simbólicos como las alusiones a mitos que, en ambos casos, nos conducen hacia una compleja *dianoia*.

²⁷ Dice Liseno: “para fingir su muerte / hoy se me ha muerto una esclava” (*CH*, p. 34b).

²⁸ El episodio viene de *I Samuel* (XIX, vv. 13ss.), donde Michal (según la *Authorized Version* inglesa), la esposa de David, mete *an image* del futuro rey de Israel en su cama, ya que sabe que Saúl viene con intención de asesinarlo. La palabra “estatua”, que parece tan rara, viene directamente de la Vulgata, donde leemos: “Tulit autem Michol statuam, et posuit eam super lectum, et pellem pilosam caprarum posuit ad caput ejus, et operuit eam vestimentis”.

III

El animal de Hungría:

El entorno rústico y las tradiciones literarias que entraña

Introducción

En el último capítulo expuse las similitudes en cuanto a los argumentos y algunos motivos que comparten *El animal de Hungría* y *The Winter's Tale*. Esto tuvo como propósito no sólo mostrar que las dos comedias son comparables sino, además, preparar el campo para una comparación más a fondo. Dicha comparación se concentrará en los elementos simbólicos e intelectuales —tales como alusiones a los mitos clásicos (de las cuales se esparcen estas dos comedias), y las ideas que, en parte, parecen surgir de esas alusiones, y en otra parte se expresan de manera más bien discursiva—. Juntos forman lo que he llamado, siguiendo a Northrop Frye, su *dianoia*. Este capítulo y los tres que le siguen se dedican a explorar dichos elementos simbólicos e intelectuales para penetrar más a fondo en los múltiples significados de *El animal de Hungría* y *The Winter's Tale*. Aunque en la comedia de Shakespeare tales elementos han sido muy comentados (y por tanto me referiré ampliamente a lo comentado por críticos anteriores), no existe hasta ahora un estudio semejante de esta comedia de Lope de Vega.¹ Por lo tanto, me concentraré primero en esta última.

Vale recalcar que, como “imitación del pensamiento”, la *dianoia* no necesariamente representa el pensamiento original del autor; además puede abarcar desde las ideas más convencionales hasta las más originales y profundas (en otras palabras, desde “pensamiento pasivo” hasta “pensamiento activo”). Además, la originalidad de la *dianoia* literaria puede

¹ Mi tesis de maestría (C. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»: estudio crítico y traducción al inglés*) se dedicó principalmente a tratar los elementos estructurales (la versificación, por ejemplo) y sólo abordó elementos significativos en la medida en que resultaba necesario para propósitos de la traducción de esta obra al inglés. El estudio de Fausta Antonucci que forma parte de su libro *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro* es el más extenso y serio que existe hasta ahora, pero se concentra en ciertos aspectos relacionados con la figura de la joven salvaje Rosaura (véase también su artículo “Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad”, que estudia el caso de Rosaura como figura cómica).

estribar en la manera en que las ideas se combinan y contrastan, más que en sí mismas; cualquier autor se vale de lugares comunes o *topoi* que sólo adquieren algún significado nuevo por el contexto innovador en que aparecen. En éste y los tres capítulos que siguen se notará una progresión en los elementos comentados que va desde lo generalmente convencional hasta una mayor originalidad; dicha progresión acompaña un avance desde convenciones literarias hasta el pensamiento más bien filosófico, pasando por los mitos. En lo que concierne a *El animal de Hungría*, por lo menos, esto parece reflejar una característica de la obra, y no sólo de mi propio enfoque crítico.

1. Los entornos

Uno de los rasgos más llamativos de la imaginería de *El animal de Hungría* es el despliegue de distintos entornos. Por un lado parecen asociarse con distintos *ethoi* o mundos literario-sociales; por otro, son paisajes que, en un caso por lo menos, se pintan con gran detalle. De hecho, hay una notable insistencia por parte de los personajes en nombrar y describir el ambiente en el que ocurre la acción; por ejemplo, cuando los tres caballeros españoles llegan a la costa juntos con el niño Felipe, uno de ellos da una descripción panorámica de lo que ve:

PLÁCIDO	Áspero monte y elevada tierra, río pequeño, arroyos delicados, sombrosas hayas y robustos robles, castaños acopados, altos pinos, cipreses tristes y intrincadas zarzas se descubren aquí sin senda alguna.	I, vv. 860-865
---------	--	----------------

Y cuando el mismo Felipe, ya grande, pregunta, “Pues, padre, ¿no era muerta aquella fiera / que a toda la ribera, selva y monte / de este nuestro horizonte daba espanto?” (II, 242-4), y su padre adoptivo contesta “Veinte años ha que tanto fue buscada, / que cueva ni emboscada, en bosque o sierra, / quedó por esta [t]ierra...” (II, 245-7), ambos se afanan en catalogar los distintos elementos topográficos de la comarca.² La mención de cinco

² Una discusión más completa de los entornos se encuentra en *ibid.*, (pp. 35 y ss.).

distintas especies de árboles en el pasaje que acabo de citar es también característica de varias escenas de esta comedia.³

Los sitios de la acción abarcan gran variedad. En un extremo encontramos el mundo de la corte (donde se concentra la acción del tercer acto) y en el otro la sierra helada, el mundo salvaje que se ha convertido en el dominio de la desterrada reina Teodosia. En medio está el espacio de los villanos, que comprende dos entornos: la aldea y los campos cultivados. Luego, hay zonas intermedias que no se asocian con ninguna clase en particular: la franja costera, y un paisaje silvestre contiguo que colinda directamente con la montaña, el cual incluye bosques y un prado de extraordinaria belleza. Aquí se encuentra un sitio que Faustina identifica como un *locus amœnus* (o, como ella misma lo castellaniza, un “sitio ameno”). Este lugar constituye el centro de gravedad de la comedia y es el escenario de los momentos más intensos de su acción.

El hecho de tener en su centro un *locus amœnus* impregna *El animal de Hungría* con la presencia de lo agreste, lo silvestre; pero, en términos de la *dianoia* de esta obra, dicha presencia no es nada sencilla, ya que arrastra un complejo de referencias literarias de diferentes tipos. En un intento de desbrozar un poco el terreno, mencionaré tres distintas tradiciones. En primer lugar, la bucólica o pastoril, la cual remonta principalmente a Teócrito, pasando por Virgilio; ésta es una tradición sumamente literaria, en el sentido de artificial, “autosuficiente”. Otra, más ideológica e intelectualizada, se puede identificar como “geórgica” y se remonta a Hesíodo;⁴ es la más ligada a una realidad campesina extraliteraria. Finalmente, hay una tradición “preliteraria”,⁵ o mítica, la cual forma un elemento constante (aunque generalmente no céntrico) en toda la tradición pastoril, pero también tiene una vida propia; uno de sus puntos de referencia más relevantes se encuentra en la poesía de Ovidio, específicamente las *Metamorfosis* y los *Fastos*. Como suele pasar en la literatura de modo general, en la comedia que estamos examinando las tres tradiciones van mezcladas (o se producen cambios constantes de enfoque); sin embargo, vale la pena tratar de desentrañarlas, ya que cada una conlleva sus implicaciones específicas.

³ Una relación completa de las distintas especies botánicas que se mencionan en *El animal de Hungría* se incluye en Follett, *op. cit.* Comentaré más sobre ellas en la sección que sigue a ésta.

⁴ Sigo la distinción hecha por Rosenmeyer (*The Green Cabinet*, pp. 20-29).

⁵ “Preliterario” en el sentido que tiene una existencia independiente de cualquier género específico.

2. La tradición bucólico-pastoril

El mundo evocado por los antiguos poetas bucólicos, y recreado a través de los milenios, es un mundo ideal, nítidamente diferenciado del mundo real. Si bien presenta imágenes del campo, como igualmente lo hace la literatura “geórgica”, “lo pastoril no constituye un intento de ver la campiña simplemente en términos de lo que es, sino por lo que significa”.⁶ Y, aunque Teócrito presenta la vida de sus pastores en un mundo aparte, libre de las influencias urbanas, sin incurrir, así, en el tipo de comparación “programática” que se vuelve un elemento recurrente en la tradición posterior, es inevitable que dicha “significación” se consiga “a través de las oposiciones que crean los valores encarnados en su mundo con otros modos de vida mediante el conjunto de contrastes, expresos o implícitos”.⁷

Tales valores incluyen la libertad, la sencillez y las relaciones directas de amistad, las cuales naturalmente se ponen en oposición con las contractuales, complejas e impersonales de la vida urbana. En palabras de Charles Segal:

El [género] pastoril está en tensión no sólo con los valores proactivos, comunales, de la literatura griega clásica; también surge en tensión con los sociales, económicos, e incluso literarios, de la dominante cultura urbana [o sea, la helenística, con su importante centro cultural en Alejandría] que lo dio a luz. [...] Sin embargo, ese reino ciudadano está siempre presente como el polo opuesto implícito de la experiencia bucólica. Paradójicamente, ésta, la más imbuida de tranquilidad de todas las formas literarias, tiene como parte inherente de su mundo mental la tensión y la antítesis.⁸

Estas características paradójicas se ejemplifican ya en Teócrito en la combinación de una forma heroica (básicamente, los mismos hexámetros dactílicos usados por Homero)

⁶ “...pastoral is not an attempt to see the countryside solely for what it is, but for what it means” (Halperin, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, p. 65).

⁷ “Pastoral achieves significance by oppositions, by the set of contrasts, express or implied, which the values embodied in its world create with other ways of life”. El mismo especialista agrega: “The most traditional contrast is between the little world of natural simplicity and the great world of civilization, power, statecraft, ordered society, established codes of behavior, and artifice in general” (*ibid.*, pp. 65-66).

⁸ “Pastoral not only stands in tension with the activist, communal values of classical Greek literature but also arises in tension with the social, economic, and even literary values of the dominant urban culture that gave it birth. [...] Yet that civic realm is always there as the implied opposite pole of the bucolic experience. This most easeful of literary forms paradoxically has tension and antithesis as an inherent part of its mental world” (Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, p. 6).

con la sencillez de lo que se expresa en ellos,⁹ y la “yuxtaposición consciente de los grandes temas de la tradición mítica con las vidas humildes de vaqueros”.¹⁰

Como género, es digno de notar que la poesía bucólica tiene propensión a unir aspectos cómicos y trágicos de manera comparable a la que presenta en el escenario la tragicomedia. Por ejemplo, el *Idilio* 1 de Teócrito contrapone la patética escena de la muerte de Dafnis a la descripción de otras escenas pintadas en un vaso, de contenido esencialmente cómico. Como explica Richard Hunter:

El maravilloso vaso es [un] artefacto dionisiaco, pero el “realismo mimético” de las escenas, el ambiente contemporáneo (o quizás más bien atemporal) de sus temas —rivalidad erótica, labores rústicas— sugieren tal vez las tradiciones de la comedia, y su antecedente, la *Odisea*, más que las de la tragedia y la *Iliada*. [...] El “canto caprino” de Pan será, entonces, tan doble como el propio dios, y la distinción aristotélica entre el *pathos* de la *Iliada* y el *ethos* de la *Odisea* —una distinción que la teoría posterior aplicó a la tragedia y la comedia [...]— se plasma en el contrapunto de la canción y el vaso.¹¹

De modo parecido, en los *Idilios* 7 y 11, “Teócrito ideó dos poetas protobucólicos, ambos pastores sicilianos, los dos cegados en otras versiones de sus historias, pero uno de ellos trágico y el otro cómico, uno de ellos héroe de *pathos*, el otro de *ethos*: lo ‘bucólico’ había de abarcar a los dos”.¹² Si esta fusión de lo trágico con lo cómico es de por sí “antiaristotélica”, el modo en que se logra lo es igualmente. Como explica Rosenmeyer:

⁹ Como hace notar R. Hunter, *Theocritus: A Selection*, “T[heocritus] married “low” subject matter, resonant of a tradition of prosaic mime and/or popular song, to a metre, significantly, called *το ἠρωικόν*, which theorists regarded as the most “poetic” measure and the one most removed from the rhythms of ordinary speech” (pp. 17-18).

¹⁰ “The self-conscious juxtaposition of the grand themes of the mythic tradition with the lowly lives of herdsmen is one of the dominant features of these poems...” (Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, p. 8).

¹¹ “The marvellous cup is another Dionysiac artefact, but the “mimetic realism” of the scenes, the contemporary or at least timeless setting of their subjects—erotic rivalry, rustic labour—suggest perhaps the traditions of comedy, and comedy’s forebear, the *Odyssey*, rather than those of tragedy and the *Iliad*. [...] The “goat-song” of Pan will thus be as double as the god himself, and the Aristotelian distinction between the *pathos* of the *Iliad* and the *ethos* of the *Odyssey* (*Poetics* 1459b14-15), a distinction which later theory applied to tragedy and comedy [...] is played out in the counterpoint of the song and the cup” (Hunter, *op. cit.*, p. 62).

¹² “T[heocritus] constructed two proto-bucolic poets, both Sicilian herdsmen, both in other versions blinded, but one tragic and one comic, one a hero of *pathos*, the other of *ethos*: “bucolic” was to encompass them both” (R. Hunter, *op. cit.*, pp. 62-63).

...el poema pastoril no depende de las unidades, sino que favorece una estructuración paratáctica [...], el ambiente pastoril es una función de varios elementos no relacionados. El humor es uno de estos elementos. Está siempre cerca de la superficie, o bien en la forma de ironía —la distancia del hablante que sabe que las formas que utiliza son convenciones—, o bien como agresividad —el comportamiento grotesco del pastor que también es un sátiro—. ¹³

En el nivel temático, la literatura pastoril suele tratar de “pastores o vaqueros y sus actividades en un entorno campestre; tales actividades por convención suman tres: cuidar los animales a su cargo, cantar o tañer instrumentos musicales, y dedicarse al amor”. ¹⁴ En este nivel temático (o convencional), se verá que *El animal de Hungría*, pese a su ambientación campestre, tiene muy poco de pastoril. Lo que hay se limita a detalles: se pueden mencionar las múltiples referencias botánicas ligadas generalmente al *locus amoenus* (aunque todo esto también remonta directamente a la tradición mítica que discutiré en los capítulos que siguen a éste); la presencia de un personaje central de nombre Lauro y el juego que lo asocia con el mito de Dafnis (y el de Dafne); la presencia de personajes simples o humildes con nombres como Selvagio, Silván, Silvana, Tirse; ¹⁵ las imágenes campestres utilizadas por el poeta-barbero, y (como explicaré más adelante), la presencia de las dos mujeres salvajes. Sin embargo, sugiero que, a pesar de la aparente marginalidad de tales alusiones, ese mundo literario constituye un referente constante de trasfondo que se explota más que nada en sentido negativo o irónico. Incluso, en la sección central de la obra, donde el hijo de la alta nobleza corteja a la doncella salvaje, tema que claramente tiene su origen en la tradición pastoril —específicamente la versión cortesana de la

¹³ “...the pastoral lyric does not rely on the unities but favors paratactic structuring [...], the pastoral mood is a function of several unrelated elements. Humor is one of the elements. It is always close to the surface, either as irony—the detachment of the speaker who knows that the forms he uses are conventions; or as aggressiveness—the grotesqueries of the herdsman who is also a satyr” (Rosenmeyer, *op. cit.*, p. 178) .

¹⁴ “Pastoral is the name commonly given to literature about or pertaining to herdsmen and their activities in a country setting: these activities are conventionally assumed to be three in number: caring for the animals under their charge, singing or playing musical instruments, and making love” (Halperin, *op. cit.*, p. 61).

¹⁵ Y, por supuesto, Belardo, que es un nombre que Lope suele reservar para un personaje que lo representa a él mismo (véase, por ejemplo, *Belardo el furioso* de 1586-1595 o *La burgalesa de Lerma* de 1613). Esta personificación de individuos vivos y conocidos dentro de una obra literaria es también una característica de la pastoril —por lo menos desde Virgilio— aunque se podría considerar un rasgo no esencial. Es curioso el uso de los nombres Silvana y Selvagio, ambos obviamente apropiados para salvajes, pero aquí aplicados a aldeanos (en el caso del segundo, un alcalde); estos dos nombres ocurren, genéricamente invertidos (Sylvano-Selvagia), en la *Diana* de Jorge Montemayor (como pastores en una obra pastoril que también da cabida a algunos salvajes). Otro nombre cuyas resonancias pastoriles valen la pena mencionar es el nombre del lugar donde vive Lauro, que apenas a mediados del tercer acto (v. 621) se nos revela que es “Prado de Mirafior”.

pastourelle— el tratamiento es poco convencional y se aleja mucho de la base de la tradición.

3. La tradición geórgica

Esta tradición es la que ensalza la vida del campo, la del labrador específicamente. Los más famosos textos antiguos que se encuadran en este género son *Los trabajos y los días* de Hesíodo y las *Geórgicas* de Virgilio.¹⁶ Son textos que, mientras ofrecen preceptos útiles para una exitosa explotación de las tierras, también expresan una ética y, potencialmente, ciertas actitudes políticas. Explica Rosenmeyer (quien prefiere el término “hesiódico”) que,

En sus orígenes, con Hesíodo y Aristófanes, la tradición es proactiva, crítica y realista. Hesíodo moraliza para el bien de su hermano Perses, sin tratar de disimular la pesada carga de la labor, pero recomendándola como un trabajo caro a los ojos de los dioses. [...] El código hesiódico de la vida del campo es de disciplina y previsión. El campesino no vive una vida aleatoria de gozo y auto-revelación. Al contrario, planifica y ahorra y frena su consumo rigurosamente en aras de ganancias futuras...¹⁷

La ética propia de esta tradición es estoica y da un valor positivo al sufrimiento. Rosenmeyer señala la palabra *πόνος* como emblemática de esta actitud; este vocablo “que significa tanto labor como dolor, es la piedra angular del universo hesiódico”.¹⁸ La valoración positiva del *ponos* fue de aceptación bastante general en el pensamiento griego; de hecho, “la única escuela filosófica helenística que rechazó la noción del *ponos* como algo que encarnara valor” fue el epicureísmo (la corriente filosófica que Rosenmeyer ve plasmada en la poesía bucólica).¹⁹ Una palabra que guarda cierta correspondencia a *ponos* en *El animal de Hungría* (aunque, desde luego, no significa lo mismo) es “aspereza”. Este vocablo (o su correspondiente adjetivo “áspero”) se repite once veces durante los dos

¹⁶ Asimismo, las varias obras (tanto épica como dramáticas) que el mismo Lope escribió dedicadas a la vida de san Isidro labrador participan de esta tradición.

¹⁷ “In its origins, with Hesiod and Aristophanes, the tradition is activist, critical, and realistic. Hesiod moralizes for the benefit of his brother Perses, not concealing the burden of the labor, yet recommending it as work dear in the eyes of the gods. [...] The Hesiodic code of country living is one of discipline and foresight. The farmer does not live a random life of enjoyment and self-revelation. On the contrary, he plans and saves and reins himself in tightly for the sake of a future gain...” (Rosenmeyer, *The Green Cabinet*, p. 21).

¹⁸ “*Ponos*, which is both labor and pain, is the keystone of the Hesiodic universe” (*ibid.* p. 22).

¹⁹ “Epicureanism is the only Hellenistic school that turns against the notion of *ponos* as embodying a value” (*ibid.*).

primeros actos.²⁰ La mayoría de las veces se usa como término descriptivo de la naturaleza salvaje de la sierra (como detallaré más abajo), pero en varias ocasiones adquiere un sentido moral. Por ejemplo, Rosaura se queja de la “muchas aspereza” de su tía (II, vv. 28-30), y Felipe acusa a su benefactor Lauro de esconder su amor “en palabras [...] ásperas y esquivas” (II, vv. 386-7). Aunque en estos ejemplos (y en otros más) la palabra tiene una carga negativa, si la consideramos en su contexto observaremos que también representa algo positivo. La “aspereza” de Lauro es una cualidad severa pero noble, que contrasta con la falta de decisión de Felipe. En su sentido físico, es la aspereza de la sierra la que protege a Teodosia de los que la quieren matar: “No hayas miedo, porque es grande / de este monte la aspereza”, dice Lauro al labrador Llorente, quien teme que los cazadores alcancen a Teodosia (I, vv. 935-6). Y cuando Rosaura vuelve a usar la palabra, ya le da un signo positivo, al recriminar el haber sido ella misma pusilánime: “¿Ésta es la dura fiereza / que me ha dado esta aspereza / y el nacer de esta montaña?” (II, vv. 1008-10).

La gran diferencia duradera entre la tradición geórgica y la pastoril parece estribar en el contraste entre lo epicúreo de ésta y lo estoico de aquélla. La primera elogia el esfuerzo humano al transformar y hacer fructífera la naturaleza, mientras que la segunda valora el *otium*; su visión es de una naturaleza esencialmente buena, cuya fertilidad se da por sentada y que incumbe gozar en armonía con ella antes de explotarla.

4. La mezcla de las dos tradiciones

No obstante lo arriba expuesto, existe desde tiempos antiguos la tendencia de lo geórgico y lo pastoril a entremezclarse: en las *Geórgicas* (36-29 a.c.) de Virgilio (70-19 a.c.) (una obra casi enteramente hesiódica en inspiración) encontramos un pasaje (libro II, vv. 458-474) donde se pinta en términos más propios de la poesía bucólica la vida del campesino que trabaja sus propios campos. El pasaje empieza con los versos “O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolos! quibus ipsa procul discordibus armis / fundit humo facilem victum iustissima tellus...” (¡Oh, agricultores, siempre fortunados / si conocidos fueranles sus

²⁰ Debo a Ana Elena González Treviño el haberme llamado la atención a la importancia de esta palabra en *El animal de Hungría*.

bienes, / a quien blanda y justísima la tierra, / lejos, muy lejos de discordes armas, / por el humus les da sustento fácil!).²¹

Comenta Rosenmeyer que “según uno de los motivos epicúreos, es mejor acostarse en la desnuda tierra y tener paz espiritual, que disponer de un lecho dorado y una rica mesa y estar preocupado. [...] Falta de miedo y un sentido de bienestar son dos estados interdependientes”, y esta correlación se encuentra plasmada “de manera impresionante” en el pasaje arriba citado de las *Geórgicas*.²²

En la misma vena (aunque ya revestida de tonos irónicos) está el famoso *Epodo* II de Horacio “*Beatus ille qui procul negotiis*” (escrito ca. 37 a.c.), en el cual un banquero contempla la felicidad del que “labra sus heredades no obligado / al logrero enemigo”.²³

La facilidad con que este tema “se copia y pega” a obras de índole pastoril se ve en múltiples casos donde un personaje de carácter optimista se contrasta con uno de tipo pesimista o melancólico.²⁴ En la *Égloga* II de Garcilaso, por ejemplo, semejantes frases salen de la boca del pastor Salicio:

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad s’abraza,
y vive descuidado
y lejos d’empacharse

²¹ Traducción de Joaquín Arcadio Pagaza (*Geórgica segunda*, p. 60).

²² “One of the Epicurean motifs runs as follows: it is better to lie on the naked ground and be at ease, than to have a golden couch and a rich table and be worried. [...] Lack of fear and a sense of well-being: the two are interdependent” (Rosenmeyer, *op. cit.*, p. 64).

²³ Cito la versión algo libre de Fray Luis de León. Este *Epodo* y el pasaje antes mencionado de Virgilio fueron escritos en tiempos muy cercanos. Al leerlos se tiene la impresión de que el poema de Horacio es una reelaboración en tonos irónicos del pasaje de las *Geórgicas*. Sin embargo, según Cristóbal Cuevas (Fray Luis de León, *Poesías completas*, p. 344), el pasaje de Virgilio es la primera en una “interminable” serie de imitaciones del *Epodo*; como dice Daniel Garrison en Garrison (ed.), *Horace: Epodes and Odes*, “Praise of a country life became a standard theme of Augustan poetry, bordering on triteness [...]. It was also a standard topos of the Stoic *sermo*, which compared the futile hustle of city people with the wise serenity of rustics” (“Notes to the Epodes”, p. 172).

²⁴ Como observa Jonathan Bate, “la representación de un paisaje *in bono* o *in male* según el ánimo del que lo describe fue un recurso predilecto de Ovidio” (1993, p. 246). Bate refiere ejemplos donde Shakespeare usa el mismo recurso en *Titus Andronicus* y *The Tempest*. Calderón también tenía afición por él, y se encuentra un buen ejemplo en la comedia *En esta vida todo es verdad y todo mentira*: lo que oyen los hermanos salvajes Leonido y Eraclio evoca en aquél imágenes de un *locus amoenus* primaveral, y en éste imágenes invernales y de discordia (I: vv. 572).

en lo que al alma impide y embaraza!
No ve la llena plaza
ni la soberbia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forzoso
rogar, fingir, temer y estar quejoso.

Característico, pues, de esta tradición mixta “horaciana” es cierto anhelo “romántico” hacia el mundo rural, que se contrasta con la vida de la ciudad o la Corte. Esta actitud gozó de bastante popularidad durante el primer Siglo de Oro, como reacción, quizás, frente a los cambios en la vida política consecuentes de la instauración de la monarquía absolutista,²⁵ se refleja en el título de uno de los libros más conocidos de Fray Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, el cual proclama sin ambages la superioridad de la vida campestre. Este libro, publicado en 1529, ofrece una noción aristocrática de la bondad de la vida en el campo, en contraste con los vicios y el tedio de la vida de la Corte.²⁶

Se puede imaginar que en el momento en que Lope escribió *El animal de Hungría*, esta noción debió haberse sentido ya como algo trillada; especialmente tomando en consideración el gran deterioro de la realidad de la vida rural durante los últimos decenios del siglo XVI.²⁷ Pese a esta realidad, Lope (como Tirso y otros dramaturgos) siguió escribiendo comedias que presentan un cuadro de prosperidad y satisfacción en el ambiente rural, tales como *El villano en su rincón*, o *Peribáñez*, que se hacen eco de este tema.²⁸

²⁵ Véase R. Bartra, *Cultura y melancolía*, p. 42.

²⁶ Dice Guevara a propósito de sus años cortesanos: “Mi vida no ha sido vida sino una muerte prolixa; mi bivar no ha sido bivar sino un largo morir; mis días no han sido días sino unos sueños enojosos; mis placeres no fueron placeres sino unos alegrones que me amargaron y no me tocaron; mi juventud no fué juventud sino un sueño que soñé y un no sé qué que me vi; finalmente, digo que mi prosperidad no fué prosperidad, sino un señuelo de pluma y un tesoro de alquimia” (Guevara, *Menosprecio de corte*, pp. 175-176).

²⁷ Problemas como la despoblación del medio rural resultantes de la emigración americana, las epidemias y la huida masiva de población rural a la capital, convirtieron a Castilla en “una tierra de aldeas abandonadas” (véase Elliott, *Imperial Spain*, pp. 293 y ss., y mis propios comentarios en Follett, *op. cit.*, pp. 23-24).

²⁸ El contraste realista con esos cuadros idealizados viene de la parte de los arbitristas (como González de Cellorigo). El énfasis en la superioridad de la vida productiva sobre la ociosidad de la nobleza forma un importante componente del erasmismo, en la forma en que se refleja en los escritos de humanistas como Juan Luis Vives y (en la primera mitad del siglo XVI) Alfonso y Juan de Valdés, y era de enorme influencia en la España de Carlos V; véanse Elliott, *Imperial Spain, 1469-1716* (pp. 161-162, 299-300); José Antonio

Obviamente, hay que tener mucho cuidado al contrastar los discursos literarios con los comentarios sobre la vida real; sin embargo, en este punto es donde se siente que la realidad se quiere imponer, ya que la presencia de cierto sentimentalismo implica la existencia de una verdad que se quiere ocultar. En todo caso, lo que está en juego aquí no es estrictamente una actitud frente a la realidad de los españoles del periodo en que se escribió *El animal de Hungría*, sino las discrepancias en cuanto a la visión de su propia “realidad” entre sus distintos personajes.

En esta comedia, la comparación de la vida en el campo con la de la corte surge primero en la escena donde los aldeanos celebran su cabildo (el cuadro 2, según mi designación),²⁹ pero en este momento simplemente se establece una relación entre pueblo y corte, una relación en la cual la corte dispone de muchas cosas que los pueblos no tienen: maestros de danza y médicos, por ejemplo. Los pragmáticos aldeanos esperan conseguir estas cosas de la Corte, a la cual en algún sentido se sienten inferiores, pero no enteramente; están orgullosos de lo que saben hacer bien: “...los asientos ponga / por orden el pregonero, / y no entiendan en la Corte / que nos ganan en saber / concejo y cabildo hacer / para lo que al pueblo importe”, dice el alcalde Bartolo (I, 238-343). Sin embargo, no tienen ilusiones respecto a las carencias de su pueblo: “Está muy pobre el lugar / de rocines y lanzones”, dice el mismo personaje (I, 530-532).

En contraste con esta actitud pragmática están las opiniones expresadas por Felipe ante su padre adoptivo. Donde Lauro ve “una choza, humilde y pobre, / más bárbaro que el Indio adusto y feo”, Felipe ve un pequeño paraíso fundado en la devoción filial:

Yo precio, padre, más mirar colgadas
vuestras paredes de esos paños viejos,
con figuras apenas divisadas,
y mientras asa Alcina dos conejos,
muertos con mi arcabuz en ese monte,
escucharos un cuento y dos consejos...

vv. 415-420

Maravall, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*. Véanse también mis comentarios en Follett 2006, pp. 23 y ss. Para un panorama de la influencia de Erasmo en España (con el énfasis en lo religioso) véanse M. Bataillon, *Erasmo y España*, y la réplica crítica que le hizo Eugenio Asensio en *El erasmismo y las corrientes espirituales afines: conversos, franciscanos, italianizantes*. Una relación breve de las distintas corrientes del humanismo en España se encuentra en A. Coroleu, “Humanismo en España”.

²⁹ C. Follett, *op. cit.*, pp. 119 y ss.; *El animal de Hungría* (ed. Cotarelo) pp. 424b-427a.

Esto recuerda un poco “la mujer honesta [que] atiende / los hijos y la casa [...] y, ya que viene el amo, enciende apriesa / la leña no mojada...” del *Epodo* II de Horacio: vv. 39-44 (a la vez, los “paños viejos” introducen una nostalgia que parece remitir al pasado glorioso de la España de la Reconquista). Un poco más adelante expande este paraíso familiar para crear una plena utopía “horaciana”:

¿Qué criados, amigos y vasallos
como estos verdaderos labradores,
que pueden muchos reyes envidiallos?
Aquí las aves y las varias flores
son músicas y alfombras de la mesa,
que se suele cercar de aduladores.
Vive el señor, que la ciudad profesa,
entre solicitudes y cuidados
de la ambición, que de inquietar no cesa;
yo entre aquestos robles y ganados,
donde sólo murmuran arroyuelos,
y no envidiosos de sufrir cansados.

vv. 424-435

Este pasaje presenta, de nuevo, los dos aspectos de la tradición mixta: por un lado la alabanza de la vida del campo (que se contrasta con los conocidos males de la corte: la ambición, la falsedad, la envidia),³⁰ y por otro la de la belleza natural. En fuerte contradicción con esta visión idílica de Felipe, se dibuja una relación tensa entre este campesinado con pretensiones de nobleza —aunque baja y empobrecida— y los demás campesinos y aldeanos. Queda claro, además, que Lope está suscitando en el público una respuesta evaluadora: está muy bien que Felipe muestre tanto amor filial y gratitud al que le acogió, pero la falta de ambición suena como debilidad en un personaje de tan alto linaje. Además, lo convencional de lo que dice Felipe exige que demos más peso a las palabras severas de Lauro.³¹ Y más aún, esa actitud del hacendado rústico muy pagado de sí mismo que se vislumbra en la oración “¿Qué criados, amigos y vasallos...” nos prepara para el

³⁰ Los términos que usa Felipe son un evidente eco de los del labrador imaginado por el banquero horaciano, que “huye la plaza y la soberbia puerta / de la ambición esclava”, o los del pastor Salusto de la *Égloga* II de Garcilaso, que cité más arriba, con su mención de los “aduladores / a quien la hambre del favor despierta”.

³¹ Fausta Antonucci comenta sobre este pasaje que Felipe “no muestra ningún interés en reivindicar su honor y sus derechos de noble [...], exhibe el desinterés de un sabio estoico [...], utilizando algunos entre los más trillados lugares comunes del ‘menosprecio de corte y alabanza de aldea’” (*El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, p. 80).

“conflicto de clases” que viene haciéndose patente en la escena (4a) donde Felipe defiende a Rosaura de los villanos que la quieren matar.³²

En este punto es interesante considerar la clasificación que hizo Noël Salomon de los conflictos entre nobles y villanos en el teatro del Siglo de Oro. Según el especialista francés, éstos caben en tres categorías: (i) los que enfrentan a villanos e hidalgos rurales; (ii) los que implican a señores contra vasallos, y (iii) los que enfrentan a villanos y militares nobles. Si diésemos mucha importancia a las palabras de Felipe (¿Qué criados, amigos y vasallos...?), nos imaginaríamos ante un conflicto del segundo tipo; pero cuando el conflicto estalla, Felipe los llama simplemente “villanos” o “gente aldeana”. En todo caso, éstos parecen actuar en colusión con la sobrina de Lauro (que en principio debería ser de la misma clase que éste). El alcalde que los acompaña no tiene reparos en declarar que Felipe irá encadenado “encima de una pollina”, lo que sugiere que para la gente de la aldea no hay una diferencia sustancial de clase entre ellos y la familia de Lauro (o, si existiera, que es de tan poca importancia práctica que no les da miedo violarla). La impresión que sacamos de la acción, entonces, es más bien la del primer tipo de conflicto, entre villanos e hidalgos rurales —arruinados o muy venidos a menos—, en un ambiente de pobreza generalizada. Joan Oleza, refiriéndose a la clasificación de Salomon, hace notar que este tipo de conflicto, aunque “duro en la realidad”, en el teatro, “no llega a alcanzar el carácter de tragedia” y “no llega a producir obras que lo encarnen de forma central”.³³ Este conflicto latente que divide a la sociedad aldeana hace difícil que tomemos muy en serio los elogios que hace Felipe de la vida armoniosa del campo (los cuales en todo caso identificaremos inmediatamente como los lugares comunes que son).

Aquí lo que tenemos es un conflicto interno a la sociedad rural explotado por el dramaturgo para generar un riesgo trágico en lo que al final es una comedia (o tragicomedia); por otra parte, el binomio corte-aldea resulta ser un mero recurso retórico empleado para señalar cierta vaciedad o inmadurez en el carácter de Felipe. En otros

³² Como observa Antonucci: “A la encarnizada enemistad entre los campesinos y el salvaje se añade en *El animal de Hungría* una conflictualidad entre habitantes del campo ricos y nobles, y villanos a menudo connotados cómicamente” (*ibid*, p. 86).

³³ Debo estos apuntes al artículo de Joan Oleza (“*Vencer con arte mi fortuna espero...*”, pp. 44-45). La clasificación de los conflictos viene en el capítulo 4 de la cuarta parte del libro de N. Salomon (*Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, pp. 706-761).

contextos la tensión generada entre los dos mundos de Corte y aldea puede ser un buen ingrediente para generar comicidad (además de constituir un tema “serio” y sobresaliente en varias comedias de Lope); ya lo había explotado para sus efectos cómicos en lo que podría ser su primera versión de la leyenda de la reina calumniada, *Ursón y Valentín*. En esta comedia, el rey de Francia, que había expulsado a su inocente esposa unos veinte años antes, va de caza cerca de un lugar donde —sin que se diera cuenta— vive la reina ahora convertida en campesina. El aldeano, otro “Belardo”, en cuya casa la reina vive como huésped, es poco entusiasta al oír que el rey viene a la aldea, y —al comenzar el siguiente diálogo que se desarrolla entre el irónico Belardo, su hijo Fileno y la reina— invierte elegantemente el “*Beatus ille...*” horaciano:

BELARDO El que vive en aldea
 tan cerca de la corte, no se alabe
 que soledad desea,
 si en el distrito de la corte cabe
 el suelo donde habita,
 corte será lo que a la corte imita.
 ¿No es bueno que se suena
 que viene el Rey a aquesta aldea pobre,
 de mil pajizos llena,
 adonde el bien le falte o el mal sobre?
 Alto: lavad las manos,
 y andemos ya de fiesta y cortesanos.
 ¡Por Dios, que estamos buenos!

REINA ¿Que viene el Rey aquí?

FILENO ¡Bravo negocio!

BELARDO ¡Que de huéspedes llenos,
 labrarse ha bien el campo con el ocio!
 ¡Aojados que nos echen
 más de dos, que en hacienda no aprovechen!

FILENO Calla, padre, en mal hora:
 bien parece que es viejo y que caduca,
 pues ¿no se huelga agora
 de ver al Rey?

BELARDO ¿Al Rey, que me trabuca
 la ropa y cuanto tenga?
 ¡Bien dormiré cuando cansado venga!
 Esté en su palacio
 y déjeme en mi choza.³⁴

³⁴ *Ursón y Valentín*, p. 451b (en el texto publicado el cuarto verso citado tiene “en si” en vez de “si en”).

Un poco más tarde llega un sirviente del rey para arreglarle alojamiento en la mejor casa de la aldea, la de Belardo. Éste expresa su disgusto sin ambages:

- CRIADO Dios os guarde, padre honrado:
 sabed que informado vengo.
- BELARDO ¿De que posada no tengo
 ni que comer un bocado?
 ¿Díjeoslo yo?
- FILENO Diga, amigo,
 ¿viene el Rey?
- CRIADO Viene a la posta,
 y llega.
- BELARDO Viene a mi costa.
 ¡Ofrézcolo al enemigo!
 ¿De qué fue la información?
- CRIADO De que es la mejor posada,
 y ha de estar aderezada
 para el Rey, en conclusión.
- BELARDO ¿Para el Rey? ¿Quién fue el rüin
 que os informó?³⁵

Esta acción cómica llega a su máximo punto cuando el rey ve a Margarita —su propia reina que repudió años antes, sin reconocerla— y, pensando que es la esposa de su anfitrión, se las arregla para acostarse con ella. Cuando Belardo vuelve a su casa, encuentra a un criado del rey que cierra el paso al aposento de la reina, mientras aquél, supuestamente, le está “poniendo los cuernos” a su anfitrión.

- SULPICIO ¡Tened a su majestad!
- FILENO ¿Dónde está?
- SULPICIO En este aposento.
- BELARDO Retiraos, Fileno, acá.
 Que me maten si no está...
 ¿Dirélo?
- FILENO Podrás a tiento.
- BELARDO ¿Díjetelo yo, Fileno?
 ¡Ved, por mi fe, lo que pasa
 con la huésped de casa!

³⁵ *Ibid.*, p. 452a.

FILENO ¡No está malo!
 ¡No está bueno!
 ¡Si tuviera alguna hermana!...
 BELARDO Muy dichoso había de ser.
 ¿Que piensa que es mi mujer
 la que tiene?
 FILENO Cosa es llana.

 BELARDO ¿Qué ha de hacer el que es vasallo,
 cuando el Rey le enseña el mal?³⁶

Esta presentación de la corte como un elemento rapaz e falto de moralidad es de muy distinto orden de la que encontramos en *El animal de Hungría*. Aunque el mismo tipo de oposición se repite en esta comedia, adquiere una mayor complejidad por la ya mencionada división de la gente de aldea en dos grupos, con dos de ellos (Lauro y Llorente) asociados en distintos grados con la reina desterrada, mientras que el resto de los aldeanos forman un grupo que se alía por motivos circunstanciales con la corte.³⁷

Mientras que la actitud idealizante de Felipe hacia este binomio corte-aldea naturalmente tiende a enaltecer la vida en el campo, la actitud irónica o cínica que vimos ya plasmada en el Belardo de *Ursón y Valentín* es más orientada al desprecio de la corte. En *El animal de Hungría* encontramos también a un tal Belardo, amigo de Lauro, que aparece solamente en el Acto II, y que dice de sí mismo: “que huyo de la ciudad / porque la verdad desprecia”. Para Belardo los verdaderos salvajes son la gente de la corte: “animales”, dice, que son “perjudiciales [...] desde el cabello hasta el pie”.³⁸ El tema del desprecio de corte vuelve de nuevo en el tercer acto. Rosaura, después de una breve estancia allí, cuenta a Felipe lo que ha visto. Éste quiere oír de las “grandezas” del palacio, pero aquella ve todo con los ojos de una “mujer desengañada”; y lo ha visto todo en el breve tiempo que ha

³⁶ *Ibid.*, p. 457a.

³⁷ Como hace notar Antonucci: “la oposición entre la ciudad-Corte —reino de lo artificial y de lo engañoso— los espacios ‘naturales’ (el campo, más que nada, pero también el espacio liminar donde vive Rosaura) es muy fuerte en *El animal de Hungría*, sin duda mucho más fuerte y axiológicamente orientada que en *Ursón y Valentín*” (*El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, p. 86).

³⁸ Baldassare Castiglione usa las expresiones *selvatico* y *contadinesco* para descubrir el comportamiento de algunos cortesanos (véase *Il cortegiano*, II, 32 y 36). Acerca de la insatisfacción con la vida de la Corte, véase también Roger Bartra, *Cultura y melancolía* (capítulo 1).

estado encadenada en un pasillo. “Vi pasar vidas aprisa, / siendo tan corto el espacio”, dice (vv. 678-9), como si fuera un espectador en un teatro (como el miembro del público imaginado por Lope en su *Arte nuevo*, a quien hay que representarle “hasta el Final Juicio desde el Génesis...”):³⁹

Vi el Diluvio y el Infierno
y vi el Día del Juicio,
El Diluvio, en pretendientes
anegados y quejosos;
el Infierno, en ambiciosos
de lugares eminentes.
El Juicio, en la extrañeza
y multitud desigual,
como junta universal
de nuestra naturaleza.

III, 682-691

Y luego hace críticas de la vida de la corte que parecen tomadas de las páginas de los economistas erasmistas de la época de Carlos V:

Vi riquezas en tropel
con pequeño beneficio,
y vi allí con artificio
lo que en el campo sin él.

III, 692-695

Y, finalmente, en una imagen modelada sobre la tradicional “rueda de la fortuna” —una rueda, además, donde a menudo los que suben no tienen con qué justificar la subida—:

...vi por una escalera,
que toda de vidrios era,
subir y bajar personas.
Vi dignidades y cargos,
a quien la envidia se atreve,
que para vida tan breve
me parecieron muy largos.
Vi unos hombres que decían
gracias sin habilidad,
y otros con ciencia y verdad,
que apenas entrar podían.
Al fin, con dolor profundo
dije a su máquina hermosa;
“Por cierto que es linda cosa,

³⁹ *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 205-208.

5. ¿Una poesía agreste?

Dado el contexto campestre y silvestre en el cual se desarrolla esta comedia, son curiosos los comentarios del barbero-poeta relacionados con su arte que intervienen en el ya mencionado segundo cuadro (vv. 237-447) del Acto I de *El animal de Hungría*. Ésta es una escena de tipo entremesil, donde los aldeanos discuten, entre otros asuntos, la necesidad de tener a un médico y un maestro de danzar en el pueblo. Dice el barbero:

Y tras haber enseñado
el estilo que hoy se ve
y corregido el que fue,
de Vega me he vuelto en Prado;
que cuando vengo a tener
fruto de mil escritores,
hay mil que dejan las flores
y andan buscando alcacer.

I, 332-339

Dejando de lado el sentido puntual de este juego de palabras,⁴⁰ es posible entender la transformación de “Vega” en “Prado” como metáfora del pasaje desde la condición de un artista que se esmera en perfeccionar su arte hacia la de uno que ya lo tiene tan ensayado que se ha vuelto una segunda naturaleza, surgiendo las creaciones de su genio con la misma facilidad con que brotan las flores de una pradera. El fruto de este gran esfuerzo creador se ve también en los miles de discípulos e imitadores, que por ser nuevos desvían la atención de las creaciones de la maestría consumada.

Ramón Menéndez Pidal recoge algunos pasajes que usan una imaginería semejante.⁴¹ De la *Égloga a Claudia* viene: “Un campo a quien cultura y arte faltan / bárbaras flores sin labor matizan, / [...] / Mas cuando del arado el diente corvo / muerde la tierra, en que el humor reside, / las flores que divide / no son al trigo estorbo, / y así con sus preceptos y rigores / cultiva el arte naturales flores”. En el Prólogo de la *Parte XV* encontramos: “flores del campo de su vega, que *sin cultura* nacen”; y en la comedia *Con su pan se lo coma*: “estos romances, señora, / nacen al sembrar los trigos”. En todos estos pasajes la creación

⁴⁰ Véanse mis comentarios más arriba (p. 45, nota 2).

⁴¹ “Lope de Vega. el *Arte nuevo* y la nueva biografía”, pp. 92 y ss.

literaria se ve como algo que surge, no como resultado del arte, sino casi a pesar de él; en la comedia que estamos examinando aquí se contrasta, unos versos más adelante (I, 396), con el inmenso esfuerzo necesario para algunos —a los que les falta “el natural”— al escribir un soneto. Podría ser imprudente poner demasiado énfasis en este pasaje que, por su tono autobiográfico (además de su naturaleza entremesil), es fácilmente escindible del resto de la acción. Sin embargo, que Lope escogiera introducir tales observaciones en esta comedia de ambiente predominantemente campestre-silvestre no deja de ser interesante.

6. Lo pastoril en el primer Siglo de Oro

En lo arriba expuesto he tratado de mostrar cuáles son los elementos de las tradiciones pastoril y geórgica que se manifiestan en esta comedia de Lope de Vega; pero lo he hecho casi sin mencionar el desarrollo muy fértil que se dio a este género durante el siglo XVI. Si he insistido en los orígenes clásicos de estos elementos es porque siento que Lope, al escribirla, demuestra un fuerte apego a las raíces de las varias tradiciones; esto se hará aun más evidente cuando examine, más adelante, la manera en que emplea las muchas alusiones míticas.

El desarrollo del género pastoril en el siglo XVI es extraordinario, abarcando tanto églogas líricas y dramatizadas como novela y teatro. Cabe investigar en mayor profundidad sobre las conexiones entre la comedia “palatina” y el *ethos* pastoril en la literatura coetánea, particularmente la comedia pastoril italiana. Volveré a este tema en el capítulo VII de esta tesis.

7. La tradición mítica: el *locus amœnus*.

El *locus amœnus* o “sitio ameno” es un motivo estrechamente ligado a la tradición pastoril, aunque no es exclusivo de ella; más bien es un elemento que funciona en forma de pivote que la une con la tradición mítica; su carácter fuertemente pintoresco hizo que en la literatura helénica se desarrollara como *ékphrasis* o descripción estática dentro de una narración; en la época clásica tardía se llegó a escindir por completo de su contexto para convertirse en un elemento autónomo de descripción retórica, y en el medioevo se hizo un lugar común no sólo de la literatura amorosa sino también de la religiosa. Es como *ékphrasis* que Ernst Robert Curtius lo identificó en su estudio de la literatura latina del

medievo: un *topos* que se remonta a la edad clásica, una imagen de “paisaje ideal” que, “desde los tiempos del imperio romano hasta el siglo XVI, [constituyó] el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza”.⁴² Encontramos en el Acto I de *El animal de Hungría* un *locus amœnus* identificado como tal por uno de los personajes, la falsa reina Faustina:

Sin el contento del amor no vale
el *sitio ameno*, el prado ni la fuente,
que en rayos de cristal del monte sale. I, vv. 484-489

Pero esta designación no hace más que dar un nombre a algo que ya ha sido cuidadosa y detalladamente pintado por varios de los personajes, principalmente el Montero y el Rey. Es el Montero quien da inicio a la escena:

Aquí, con dulce y agradable acento,
bastante a deshacer todos los daños
del cansancio y calor, refresca el viento
una fuente que hiciera mil engaños
a la hermosura loca de Narciso,
y guarnécenla enebros y castaños. I, vv. 448-453

En cuanto a las características de este *topos*, Curtius, en su discusión del *locus amœnus*, prosigue explicando que “es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aun más, el soplo de la brisa”.⁴³ En términos parecidos, Daniel Garrison cataloga los elementos naturales que se pintan en esta especie de *topos* literario como: “un arroyo o fuente, una sombra fresca, el canto de pájaros o cigarras, y una pendiente con césped en el que uno se puede acostar”,⁴⁴ todos los cuales son elementos que encontramos aquí dibujados.

⁴² Curtius, tr. Frenk y Alatorre, *Literatura Europea*, p. 280.

⁴³ Curtius, tr. Frenk y Alatorre, *loc. cit.*

⁴⁴ “Its features usually include a stream or spring, cool shade, the song of birds or cicadas, and grassy bank to lie on”. Daniel Garrison, “Glossary”, en Garrison, ed., *Horace: Epodes and Odes*, p. 389.

7. a. El *locus amœnus* en su contexto

El *locus amœnus* tiene su propio entorno con el cual se contrasta; en su forma original es un lugar de gran belleza y fertilidad natural rodeado por una naturaleza más salvaje; es más, hay un lugar geográfico específico que se convirtió en un punto de referencia para toda la tradición. Dice Curtius (citando a Ludwig Friedländer):⁴⁵

En el idilio de Teócrito sobre los Dioscuros (XXII, 36 ss.) aparece un paraje ameno situado, cosa extraña, en un “bosque salvaje”. Existía, en efecto, un famoso lugar de la Hélade caracterizado por sus contrastes: “El valle de Tempe, paisaje ideal según el sentir de los antiguos, reúne de manera extraña la dulce amenidad de un valle fluvial a la salvaje grandeza de una profunda barranca. El río Peneo entra aquí en una larguísima cañada, formada por las pendientes del Osa y del Olimpo, que casi tocan el lecho del río, cercando ambas márgenes con peñas casi verticales, escarpadas, pintorescamente cubiertas de hierba verde. Las laderas del Olimpo son completamente acantiladas; la orilla derecha, en cambio, está en su mayor parte bordeada de una estrecha franja de tierra fértil, que en algunos lugares llega a formar pequeñas llanuras, refrescadas por innumerables fuentes, cubiertas por ricos prados, sombreadas de laureles, plátanos y encinas. El río fluye mansamente, formando aquí y allá diminutos islotes, ensanchándose unas veces, estrechándose otras entre las rocas, bajo una perpetua bóveda de vigorosos plátanos, que no dejan paso a los rayos del sol”.⁴⁶

El “bosque salvaje” que rodea al valle de Tempe es un ejemplo de lo que Rossana Mugellesi llama el *locus horridus*.⁴⁷ En el mundo de *El animal de Hungría* creado por la imaginación de Lope de Vega, encontramos (como un recuerdo del *locus horridus* que circunda al “sitio ameno” y amenaza con invadirlo) un vocablo de notable polisemia que ya se ha mencionado: el adjetivo *áspero*, con su correspondiente sustantivo *aspereza*. Dice el Rey a Faustina (I, 457-9), “Antes que de la sierra la aspereza / subas, mi bien, en esta verde

⁴⁵ *Darstellung aus der Sittengeschichte Roms*, I, 469.

⁴⁶ Curtius, *ibid.*, p. 284.

⁴⁷ En palabras de Rossana Mugellesi, “paisaje ameno y paisaje hórrido son dos aspectos polares del gusto antiguo por la naturaleza: ideal-estático el primero, trágico-dinámico el segundo...” (“Paesaggio ameno e paesaggio orrido sono due aspetti polari del gusto antico per la natura: ideale statico il primo, tragico-dinamico il secondo, ove per dinamico si deve intendere quel movimento interiore che anima la natura qualora essa partecipi in qualche modo alla situazione narrata, specie se drammatica”). Tomo la cita —que probablemente es del libro *Paesaggi latini*, Sansoni, Firenze, 1975— del documento en Internet “Il paesaggio classico nell’immaginario poetico” de Luisa Cocci (*Ostraca Home Page*).

falda / descansa”, y Teodosia (I, 716-7) observa, en la presencia de ella, “No te trujo en vano el Cielo / a la aspereza en que vivo”.

vii. b. El *locus amœnus* y el mundo mítico

Al leer fuera de su contexto los pasajes que cité más arriba de *El animal de Hungría*, no se notaría que aquí tenemos algo que trasciende con mucho la figura retórica como la define Curtius.⁴⁸ El hecho de que lo haga es, en parte, una consecuencia natural de su dramatización, el hacerlo escenario de la acción de una obra de teatro; pero también Lope distancia el *topos* del contexto que ocupaba en la poesía bucólica (y, más tarde en forma escindida, en la retórica medieval) para devolverlo a sus raíces más profundas, y hace esto al ligarlo a un entramado de referencias mitológicas. Describiré este proceso en detalle más abajo; por el momento baste llamar la atención a una alusión en el siguiente comentario de Faustina:

Es todo aqueste prado un paraíso,
donde parece que naturaleza
mostrar su mano artificiosa quiso. I, vv. 454-456

Aquí hay lo que bien podría ser una referencia a un texto clave en la historia de este *topos*, la escena de la gruta de Diana vista por Acteón en el tercer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde el poeta describe un arco “hecho sin arte de labor, sino por el ingenio de la propia naturaleza en imitación del humano”:

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulaverat artem
ingenio natura suo; nam pumice vivo
et levibus tofis nativum duxerat arcum;
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
margine gramineo patulos incinctus hiatus.
hic dea silvarum venatu fessa solebat

⁴⁸ Como explica Curtius: “En Teócrito y en Virgilio estas descripciones no constituían sino el escenario de la poesía bucólica; pero muy pronto las descripciones se desprendieron del contexto para convertirse en objeto de pinturas retorizantes. Ya Horacio reprueba esta tendencia” (*ibid.*, p. 280).

virgineos artus liquido perfundere rore.⁴⁹

Como mostraré más abajo, la figura de Diana tiene cierta relevancia en el entramado mítico que se construye en esta comedia.

Pese a la ubicuidad del *locus amœnus* en la tradición pastoril, sus orígenes remontan a tiempos más antiguos. Explica Robert Coleman que, “como tema literario, el *locus amœnus* [...] es invariablemente un paisaje habitado, un entorno para la actividad o el reposo de los dioses y los hombres, pero un lugar [...] con una cualidad onírica que lo distancia del mundo ordinario de la experiencia”;⁵⁰ y enseguida menciona tres ejemplos del *locus amœnus* en la literatura clásica: la descripción idílica de la isla de Calipso en Homero, la belleza de Colono descrita por el coro en el *Edipo en Colono* de Sófocles, y el ya mencionado baño de Diana pintado por Ovidio en las *Metamorfosis*.

Debe aclararse que, en principio, incluso en la poesía de Teocrito, el *locus amœnus* es mucho más que un paisaje pintoresco; es un sitio donde el mundo humano se entrecruza con el de los dioses, y aunque siempre se presenta como un lugar de extraordinaria belleza natural, también es un lugar de peligro, normalmente rodeado de una naturaleza más salvaje (el arriba mencionado *locus horridus*).

Además, el *locus amœnus* —detrás de lo ideal y pacífico de su apariencia— puede encerrar algún peligro, o sea, que algo de lo “hórrido” puede estar al acecho adentro o detrás de lo ameno. Esto es algo propio de sus orígenes en el universo mítico de la antigüedad. Charles Segal se refiere específicamente a un “lado ambiguo y siniestro” en las descripciones de Teócrito, que “corresponde a un aspecto ambiguo” de todo el mundo de los *Idilios*;⁵¹ y más adelante habla de la peculiar carga simbólica del agua en estos paisajes “idílicos”:

⁴⁹ *Metamorphoseon*, III, vv. 155-164: “Había un valle denso de pinos y de agudo ciprés, / por nombre Gargafia, consagrado a la Diana ceñida, / en cuyo extremo apartamiento hay un antro boscoso, / con arte ninguno trabajado; simulado había al arte, / con el ingenio suyo, natura; pues de viva pumita / y leves tobas, había formado un arco nativo. / Una fuente suena a la diestra, por la onda tenue, traslúcida, / ceñida sus hiatros extensos por una margen de grama. / La diosa aquí de las selvas, cansada de caza solía / con líquido rocío bañar sus miembros virgíneos.” (*Metamorfosis* trad. R. Bonifaz Nuño, p. 145).

⁵⁰ R. Coleman, “Preface”, en Vergil, *Eclogues*, p. 7.

⁵¹ “...Theocritus’ descriptions do not exemplify Hellenistic *ekphrasis* merely for its own sake. They are also expressive of the themes and tones of the individual poems. In the *Idylls* in question, they have an ambiguous

Esta ambigüedad del agua ofrece un paralelismo con la del *locus amœnus* que adorna y refresca. Estos *loci* son, con frecuencia, los lugares predilectos de deidades que pueden ser amistosas o amenazantes, o alternadamente las dos cosas. En el cuarto epigrama de Teócrito el agua ocupa un lugar importante en un *locus amœnus* que alberga una imagen potente de Priapo. En el *Idilio I* el sitio hermoso donde los dos rústicos apacientan sus rebaños es también el lugar de reposo del “amargo Pan” a quien “temen” [...]. Aquí también Teócrito se vale de un estrato muy antiguo en la cultura griega. Un escenario de gran belleza donde, paradójicamente, se insinúa algún peligro remonta a los principios mismos de la literatura griega. Uno piensa en el puerto de los lestrigonios o en la isla de Circe en la *Odisea* o la pradera en flor del principio del Homérico *Himno a Deméter*. Sin duda, tiene orígenes aun más remotos en cuentos folclóricos donde una magia peligrosa puede merodear en el pensil de una bruja o un ogro. Esta atmósfera mágica es apropiada tanto para el pastoril, donde ninfas, sátiros y Pan son vecinos próximos de los pastores [...], como para el *epyllion* helenístico, en los cuales las agencias supernaturales a menudo ejercen un papel prominente.⁵²

Ahora bien, cuando examinamos el segmento en décimas que sigue al soneto de Teodosia, vemos plasmados algunos de aquellos elementos que señalan Coleman y Segal: primero la extraña aseveración de Faustina “que una oculta deidad / a este monte me ha traído” (vv. 680-681), y luego la extraordinaria alucinación auditiva que ella describe “...de una

and sinister side to which in turn corresponds an ambiguous quality in this ‘idyllic’ world as a whole.” (Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, p. 48). Encontramos en Shakespeare un ejemplo de un *locus amœnus* con semejantes cualidades ocultas siniestras: “This castle hath a pleasant seat; the air / Nimble and sweetly recommends itself / Unto our gentle senses”, dice el rey Duncan al llegar al castillo de Macbeth, donde será asesinado; y Banquo (que perecerá después por la misma causa) contesta: “This guest of summer, / The temple-haunting martlet, does approve / By his loved mansionry that the heaven’s breath / Smells wooingly here. No jutty, frieze, / Buttress, nor coign of vantage but this bird / Hath made his pendent bed and procreant cradle; / Where they most breed and haunt, I have observed / The air is delicate” (Shakespeare, *Macbeth*, I, vi.).

⁵² “This ambiguity of water parallels the ambiguity of the *locus amœnus* which it adorns and refreshes. Such *loci* are frequently the haunt of deities who may be either friendly or destructive or both by turns. In Theocritus’ fourth epigram water has an important place in a *locus amœnus* which shelters a potent image of Priapus. In *Idyll I* the lovely locale where the two rustics pasture their flocks is also the resting place of ‘bitter Pan’ whom they ‘fear’ [...]. Here too Theocritus is drawing upon very ancient strata in Greek culture. A beautiful setting with paradoxically dangerous overtones goes back to the very beginnings of Greek literature. One thinks of the harbor of the Laestrygonians or Circe’s island in the *Odyssey* or the flowering meadow at the beginning of the Homeric *Hymn to Demeter*. It doubtless has even remoter origins in folktales wherein dangerous magic may lurk in the inviting pleasance of witch or ogre. This magical atmosphere is suitable both for the pastoral where Nymphs and Satyrs and Pan are close neighbors of the herdsmen..., and for the Hellenistic *epyllion*, in which supernatural agencies often have a prominent role.” Charles Segal, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, pp. 49-50.

voz / que dijo que aquel feroz / animal al agua acude” (vv. 697-699).⁵³ Parece claro que Lope estaba atento a reproducir, en términos muy cercanos a los originales, el ambiente mítico del *locus amœnus* de la antigua poesía greco-latina. Y hay un elemento más: Ovidio, cuando relata la historia de Acteón, dice que llegó a la gruta de Diana, en el momento en que “el mediodía había contraído las sombras y el sol estaba a medio punto entre sus dos extremos”.⁵⁴ Es precisamente a esta hora cuando Faustina se dispone a descansar en el lugar predilecto del “Animal”. Por supuesto, cualquier *locus amœnus* tiene que estar en su momento más ameno cuando el día está más caluroso, y por tanto no es necesario suponer que Lope hubiera sido especialmente influido por el pasaje de Ovidio; lo que sí interesa es que conserva todos los elementos del *locus* que, además de ameno, es peligroso por su afinidad con poderes ocultos.⁵⁵ Finalmente, vale la pena mencionar que en Lope el *locus amœnus* puede servir como indicio no necesariamente de la presencia de algún peligro oculto, sino de la maldad oculta dentro de alguno de los personajes presentes en escena. Aquí, obviamente, tenemos a la hipócrita Faustina, cuyo modo de expresión se nota como algo meloso y trillado. Encontramos algo muy parecido en una escena de *La buena guarda*, una comedia de 1610 que vaga entre los dos mundos de lo amatorio y lo religioso:

FÉLIX	<p>En este verde prado, donde compiten tan hermosas fuentes, que su cristal helado, dividido por lazos diferentes, la hierba lisonjea, porque jüez apasionado sea; aquí, donde las flores parece que se esfuerzan diligentes a vencer tus colores, aunque las desengañan las corrientes,</p>
-------	---

⁵³ En cuanto a la asociación con el agua, más adelante (vv. 778/780), Faustina dice que “Aquel feroz animal ... Vino atravesando el río”, y es “en medio del río” donde las dos “animales” asedian a Belardo (II, 295).

⁵⁴ “...iamque dies medius rerum contraxerat umbras / et sol ex aequo meta distabat utraque.” P. Ovidi Nasonis, *Metamorphoseon* Liber III, vv. 144-145.

⁵⁵ Robert Pogue Harrison, (*Forests*, p. 24 y ss.), comenta el significado mítico de este pasaje de Ovidio. La idea de que el mediodía era un momento proclive para el asedio de espíritus malignos sigue vigente en los países calurosos hasta la temprana edad media: véase R. Bartra, *Cultura y melancolía: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro* (Anagrama, Barcelona, 2001: 74-75), quien cita a Giorgio Agamben (*Stanze*) y a Reinhard Kuhn, *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*. Véase también el *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* de W.H. Roscher (III.1, 1395-1401, s.v. ‘Pan’ y II. 2, 2832, s.v. ‘Meridianus daemon’).

espejos de sus hojas,
contigo menos blancas, menos rojas,
puedes, hermosa Clara,
pasar aquesta siesta calurosa...

Acto II⁵⁶

Félix, que había seducido a la joven abadesa Clara, la abandona inmediatamente después de esta escena, pero mientras él duerme con su cabeza en el regazo de la monja, aparece una figura sobrenatural: en este caso no un dios pagano ni un monstruo, sino un pastor, que ella reconoce sin demasiada dificultad como el Salvador, que anda en busca de la redención de su alma.



Se notará que en esta sección me he concentrado en elementos que en sí son convencionales y ya dueños de una vida larga con sus raíces en una tradición en gran parte clásica y generalmente no dramática. Lo que interesa es la manera en que Lope los ha combinado para darles nueva vida en un contexto dramático (y además muy original e inusual). Hasta este punto no he penetrado mucho en los significados peculiares de los cuales el dramaturgo les ha dotado; más bien lo que he hecho es examinar algunos aspectos del *ethos* de la obra, que es como decir su “decorado” ideológico. En cambio, la sección que sigue se ocupará de elementos que nos ayudarán mejor a desentrañar la *dianoia* peculiar que se desarrolla contra ese trasfondo.

⁵⁶ *La buena guarda*, en M. Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega* XII, p. 75.

IV

Entramados míticos

Una faceta especialmente interesante y muy original, creo, de *El animal de Hungría* es la manera en que entrelaza distintos conjuntos de referencias míticas. Además del *locus amœnus* —un *topos* literario cuyas resonancias míticas ya he expuesto en algún detalle y que forma el escenario de gran parte de la obra—, hay una mezcla de referencias a elementos de distintos orígenes. Por un lado, están los mitos clásicos que —como sostendré más adelante— distan mucho de ser meras alusiones cultas; por otro, hay una concreción de motivos alrededor del hombre salvaje, una figura muy compleja cuyos orígenes son sumamente antiguos, pero que siguió desarrollándose de manera muy dinámica dentro de la tradición folclórica europea del medioevo.¹ Más original aún es la manera en que Lope fusionó esta figura a la tradición legendaria de la reina repudiada, también perfectamente naturalizada en la tradición europea, tanto folclórica como literaria culta. Empiezo la discusión con un análisis de la manera en que Lope teje de las alusiones mitológicas una tupida red de significados, sigo para dar cuenta del uso de Shakespeare de sus propias alusiones, y termino considerando dos elementos míticos en particular que son comunes a las dos comedias.

1. El hombre salvaje

La acotación “Sale Teodosia, vestida de pieles...”, con la cual empieza el texto de *El animal de Hungría* nos indica que estamos en presencia de un *hombre salvaje*.² En cambio,

¹ La figura del hombre salvaje tiene una larguísima historia en la literatura, el arte y el folclor de Europa y del mundo entero. Estudiosos de dicha figura en la cultura general incluyen (para la Edad Media) a Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, y (para un panorama aun más largo del hombre salvaje en Europa) a R. Bartra, *El salvaje en el espejo*, y *El salvaje artificial*.

² Según Bernheim —aunque muchas representaciones artísticas europeas muestran al hombre salvaje vestido de follaje—, las más antiguas del medioevo lo presentan cubierto de piel (que puede ser propia o prestada) (*ibid.*, p. 81). Cuando la Rosaura de *La vida es sueño* describe a Segismundo visto en su celda como “en el traje de fiera” (vv. 96-97), parece expresar una idea ya totalmente convencional del hombre salvaje, conocido de las procesiones festivas o del mismo escenario. Como observa Alan Deyermond: “Segismundo corresponds to the standard wild man of medieval tradition” (“Segismundo the Wild Man”, pp. 85-86).

Lauro, con quien la reina comparte esta primera escena, no está tan seguro —por lo menos después de ver su cara— y, mediante una larga lista de imágenes míticas, expresa su incapacidad de encontrar algo con que comparar al monstruo tan espantoso como bello con quien se ha topado. Sin embargo, uno de sus intentos de comparación, por lo menos, contiene una referencia indirecta al *homo silvestris*: es la figura mítica de Hércules, que se pintaba tradicionalmente vestido de pieles y blandiendo un garrote, como arquetipo de un hombre salvaje (I, v. 40). Más adelante, surgen otros detalles que apuntan a una relación con una tradición folclórica cuyas raíces tal vez están en el medioevo: por ejemplo, la labradora Silvana menciona que “el animal” (en este caso, la salvaje Rosaura), había atacado a uno de los aldeanos “con un acebo”; y parece que haya una asociación entre los gigantes y los hombres salvajes con este árbol.³ La fuerza sobrehumana de esta joven salvaje (que, en una alusión a su ascendencia también dionisiaca, se describe a sí misma despedazando animales: II, v. 1105) también es un rasgo del hombre salvaje folclórico.⁴ Asimismo, las mujeres salvajes se distinguen por el desenfreno de sus apetitos sexuales; como observa Bernheimer: “el rasgo más persistente, además de revelador, compartido por las varias especies de mujer salvaje se encuentra en su actitud erótica, pues todas están sedientas del amor de los hombres mortales y hacen lo indecible para obtenerlo”.⁵

La perplejidad que manifiesta Lauro da fe de una característica muy propia de la figura del hombre salvaje, la cual goza de una gama extraordinaria de significaciones. Hay que acordarse de que se trata de una entidad imaginaria que muy poco tiene que ver con

³ Como sugerí en mi tesis de maestría (C. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»*, p. 131, nota 68), el acebo parece asociarse tradicionalmente con los gigantes o hombres salvajes (posiblemente mediante la fundición de estas figuras con la del “rey del acebo” de la tradición celta: véase la página en Internet, *Trees for Life: Restoring the Caledonian Forest*, ‘Mythology and Folklore of the Holly’; R. Graves, *The White Goddess*, pp. 196, 420). Así, en *Le morte d'Arthur* (Malory, *Works*, p. 129) se encuentra al caballero salvaje sir Marhaute bajo un árbol de esta especie; otro ejemplo es el caballero verde de *Sir Gawain and the Green Knight*, “cuyo garrote es un acebo entero” (cito de R. Graves, *The White Goddess*, p. 179), aunque, de hecho, no está claro que el “holyn bobbe” (v. 206) signifique un árbol entero o simplemente una rama. Sea como fuere, la imagen de Rosaura blandiendo un acebo —árbol pequeño y derecho de madera muy dura que, con un mínimo de trabajo, se podría convertir en un garrote— se aproxima a lo que se ve en muchas representaciones medievales (hay numerosos ejemplos en Bartra, *El salvaje en el espejo*, por ejemplo).

⁴ Véase, por ejemplo, Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, p. 20.

⁵ “The most persistent as well as the most revealing of the traits common to the various species of wild women is found in their erotic attitude, for all of them are obsessed with a craving for the love of mortal men and go out of their way to obtain it” (Bernheimer, *op. cit.*, p. 34). Los ejemplos más famosos en la literatura española de mujeres de apetitos sexuales descomunales son las serranas del *Libro de buen amor*.

seres de existencia concreta, pero que siempre es proclive a sobreponerse a alguna figura en el mundo real o, alternativamente, a alguna que otra figura mítica. Se puede nombrar una media docena de campos identificadores para el hombre salvaje: (i) podría ser de hecho un hombre normal cuyas circunstancias lo apartan en alguna medida de la comunidad humana, habitantes de la periferia montañosa o de una zona desierta (como los leñeros, los pastores, los caballeros errantes, los ermitaños, profetas, hombres locos o fugitivos, náufragos, niños abandonados crecidos en los bosques); (ii) un hombre esencialmente distinto del hombre civilizado, por ser de una cultura menos desarrollada, como los miembros de pueblos neolíticos o tribus paleolíticas, o incluso una especie aparte, como el *Homo neanderthalensis*; (iii) un animal que se parece en algún rasgo a un ser humano, como un simio o un oso; (iv) algún tipo de ser imaginario, un espíritu del bosque, como una ninfa, un fauno, centauro, sátiro o duende; o algún dios, de los cuales dos en particular sobresalen, con significados muy distintos: son (v) el dios de los pastores Pan, y (vi) el de los muertos Orco-Dis.⁶ Este abanico de relaciones posibles hacen del hombre salvaje una figura siempre ambigua, hasta camaleónica.

La tradición del hombre salvaje seguía vigente en los tiempos de Lope,⁷ y la idea de hacer de una reina de Hungría una mujer salvaje parece haberse sugerido en parte por folletos que hablaban de un monstruo balcánico que había sido capturado por aquellos tiempos. Cotarelo menciona una “Relación muy verdadera de un espantable y ferocísimo animal llamado Corlisango que ha parecido en la provincia de Albania en una ciudad llamada Gelda que está en la ribera del mar hyrcano. Enviado a un caballero úngaro por vía de Constantinopla...”⁸ Como ha observado Elena del Río Parra, la descripción del

⁶ Tanto como figura de la mitología culta como del folclor, las raíces del hombre salvaje se remontan a la época clásica: durante el medioevo, figuras como centauros y el dios romano Silvano llegan a compartir rasgos identificadores (como el garrote) con el hombre salvaje. Una consecuencia de esta confusión es que las varias figuras de la demonología clásica suelen ser referidas en las lenguas vulgares mediante palabras que significan simplemente “hombre salvaje”: como observa Bernheimer: “...*pilosus, incubus, faunus, and satyrus* became *Schrat* in ancient [*sic*] High German; correspondingly, *wudewasan* stands for the same combination of terms in Middle English glosses” (*ibid.*, p. 98).

⁷ En un contexto ibérico existía la figura folclórica vasca del *busgoso* o *basojaun*, o la asturiana del *xañu* o *xaña*, cuyo nombre Mazur hace derivar de la diosa Diana (véanse Caro Baroja, *Ritos y mitos*, p. 350; Mazur, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theatre*, p. 4).

⁸ Este texto, publicado originalmente en Barcelona en 1607, es un poema burlesco en romance que realmente no tiene nada que ver con el tema anunciado por el título; se puede leer en Ettinghausen (ed.), *Noticias del siglo XVII*.

“animal” que hace para el rey el aldeano Bartolo parece concordar con un grabado y relato de un “monstruo de Buda”, que data de la última mitad del siglo XVII.⁹ Este monstruo comía “una gran cantidad de pan, fruta y lechuga”. La voracidad que los aldeanos de esta comedia atribuyen a su propio “animal” también parece entrar en este marco referencial (véanse también mis comentarios más abajo en la sección “Belerofonte, Faetón”).

Hay una asombrosa similitud entre la escena que abre *El animal de Hungría* y la correspondiente de *La vida es sueño*. Esta obra de Calderón también empieza ante un escenario imaginario pintado como de monte fragoso,¹⁰ o (como el autor lo describe mediante la voz de su Rosaura): “el confuso laberinto / de estas desnudas peñas, [...] la aspereza enmarañada / deste monte eminente, / que arruga el sol el ceño de la frente”. Es un mundo salvaje que adquiere aún más intensidad por la entrada desde arriba del principal personaje femenino y la extraña referencia —la primera frase del texto hablado— al caballo desbocado como “Hipogrifo violento”. Cien versos más adelante, emerge Segismundo desde su torre-cueva, “vestido de pieles”.

Varios críticos han notado la pertenencia de Segismundo a la tradición del hombre salvaje. Alan Deyermond, siguiendo a Edward Dudley y Maximilian Novak, dice: “Tanto la morada de Segismundo como el ambiente general en que se encuentra [...] son característicos del de un hombre salvaje [...] lo mismo es verdad respecto a su vestuario”.¹¹ Lo que dice Deyermond acerca del Segismundo de *La vida es sueño*, es obviamente cierto también para *El animal de Hungría*: el mundo de Teodosia está claramente identificado desde el principio de la comedia de Lope como el mundo de la “sierra inculta”, el *locus horridus*. Pero Lope agrega otro detalle que nos ayuda a tipificar con aún más nitidez el

⁹ E. del Río Parra, “Entre historia y relato”, pp. 52-55; y C. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»*, p. 89, nota 73.

¹⁰ Hartsenbusch agregó una acotación que describe el paisaje en estos mismos términos, que obviamente concuerdan con lo que dice Rosaura.

¹¹ “Both Segismundo’s dwelling place and its setting ... are characteristic of a wild man’s... The same is true of his clothing” (“Segismundo the Wild Man”, p. 85). Indicios como el entorno montañoso del comienzo de esta famosa comedia de Calderón, el escenario en un país del este de Europa, el tema de la educación del salvaje y el nombre Rosaura hacen bastante probable que *El animal de Hungría* hubiese ejercido una influencia directa en ella. F. Antonucci también hace notar la ascendencia de Segismundo en la tradición teatral del hombre salvaje “forjada por Lope de Vega, y retomada por Guillén de Castro y Vélez de Guevara...” (Antonucci, *op. cit.*, p. 172).

lugar del primer encuentro entre Lauro y Teodosia.¹² Aquél dice a la reina “Gente parece que suena. / Echa por aqueste arroyo / y yo por estas acequias” (I, vv. 548-553), llamando la atención hacia el hecho de que el lugar del encuentro es precisamente el *limen* entre el mundo de la naturaleza cultivada y la inculta.

Este tipo de estructuración socio-espacial tiene antecedentes muy antiguos, y se vislumbra ya en textos bíblicos y babilónicos; desde luego, está en la base de la distinción que se mantiene entre los dos géneros de lo pastoril y lo geórgico.¹³ Que el hombre salvaje haga su aparición en precisamente este *limen* es sintomático de su propia ambivalencia. ¿Es un animal con rasgos humanos, o es más bien un hombre como los demás? La confusión se mantiene en la misma representación del hombre salvaje: ¿su aspecto vellosos se debe a que su cuerpo esté cubierto de pelo, como los osos o los simios? ¿o es simplemente porque se viste de las pieles de los animales que ha matado en su lucha por sobrevivir?

La zona que se interpone entre lo cultivable y lo no cultivable también es frecuentada por un grupo específico de miembros de la comunidad humana: los pastores; y a veces éstos se llegan a confundir con el hombre salvaje. Un caso interesante que parece encimar la figura del pastor sobre la del hombre salvaje es el de Lícidas en el séptimo *Idilio* de Teócrito, en el cual se relata como, a la hora del mediodía, durante un viaje en la isla de Cos, partiendo del pueblo del mismo nombre con rumbo a un festejo rústico, el poeta Simiquida se encuentra con un misterioso cabrero. Éste, pese a su fuerte olor a cuajo y aspecto inconfundible de serrano, con pies desnudos y vestido de pieles, resulta ser un gran poeta; ofrece al ciudadano Simiquida no sólo su vara de pastor, sino (se implica) la dádiva de la poesía bucólica.¹⁴ Lo interesante, para nosotros, es que, mientras los dos mundos del

¹² Aunque no hay claras indicaciones en la forma de acotaciones o referencias textuales, es bastante probable que Lope pensaba en el sitio donde ocurre este primer encuentro como el mismo *locus amœnus* donde ocurren otras escenas de gran dramatismo de esta comedia, o si no fuera precisamente así, por lo menos todos los sitios silvestres imaginados en esta comedia estarían contiguos con el *locus amœnus* (véanse mis observaciones en C. Follett, *ibid.*, pp. 38-40).

¹³ David Halperin, en su ensayo “Pastoral Origins and the Ancient Near East” (en D. Halperin, *Before Pastoral*, pp. 85-117) demuestra cómo el concepto de estas distintas zonas está marcado ya en los textos del antiguo Sumer. En la babilónica Epopeya de Gilgamés, el mundo de la ciudad y el del campo, tanto cultivado como de pastoreo, se contrastan con un mundo más silvestre aún, donde habita el salvaje Enkidu (véanse D. Halperin, *ibid.*, pp. 91-95, y R. Bartra, *El salvaje en el espejo*, especialmente pp. 52 y ss.).

¹⁴ La descripción que Teócrito hace de este poeta bucólico recuerda la figura típica del hombre salvaje: “De piel hirsuta de velluda cabra / llevaba al hombro cándida pelliza / oliendo a queso” (Según la traducción de

campo cultivado y de la ciudad son, aunque distintos, plenamente complementarios (como también se hace claro en este *Idilio*), el de Lícidas, de la sierra y el monte inculto, tiene una dimensión totalmente distinta que se hace sentir fuertemente en el poema.¹⁵

También existe un nexo de asociaciones que conecta tanto al hombre salvaje como el pastor con los mundos de los dioses y de la naturaleza salvaje; el *locus* particular que favorece esta comunión es el mismo que comunica las tierras labradas con lo silvestre. Dice James Redfield, en un comentario acerca del escudo de Aquiles (del libro XVIII de la *Iliada*):

El terreno más allá del límite de lo sembrado es una tierra de nadie entre la naturaleza y la cultura; lo comparten los hombres con las fieras que también lo habitan: leones, lobos, chacales, jabalíes y venado. El *agrou ep'eschatiēn*, es, entonces un ambiente marginal [...], una frontera vertical; marca tanto el límite de la comunidad y una tierra de nadie entre comunidades”.¹⁶

Halperin, quien cita este pasaje, comenta en seguida:

El proceso mediante el cual una frontera vertical entre comunidades adquiere un significado adicional y viene a asociarse con la frontera horizontal entre los dioses y los hombres puede desafiar el análisis lógico; sin embargo, debería ser conocido por los estudiosos del mundo antiguo. Hacerse inhumano es desplazarse en dos direcciones a la vez: hacia el mundo de los fenómenos naturales y el de los dioses. Cuanto más lejos está uno de la cultura humana, tanto más se acerca al de los animales, a la intemperie, el fuego, y las fuerzas de la naturaleza; como dijo Aristóteles, el hombre sin ciudad es “o una bestia o un dios” [...] El aislamiento del pastor de la vida aldeana parece haber sugerido a los antiguos un distanciamiento de participación en la cultura humana, y la exposición a las vicisitudes de la naturaleza implicaba

Ipandro Acaico: en *Bucólicos griegos*, p. 74). Richard Hunter comenta la semejanza entre este encuentro y las escenas homéricas de encuentros con personajes que resultan ser dioses disfrazados; Simikhidas “is clearly not simply what he seems” (R. Hunter, *Theocritus: A Selection*, p. 147).

¹⁵ Como dice Segal: “As opposed to Lycidas’ mountain realm, with its archetypal myths of death and rebirth (73-89), the world of the Thalysia is sheltered, enclosed, unambiguously fruitful” (*Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, p. 149).

¹⁶ “The land beyond the limit of the sown is a no-man’s land between nature and culture; men share it with the wild beasts who also live there: lions, wolves, jackals, wild boar and deer. The *agrou ep'eschatiēn*, then, is a marginal environment [...], a vertical frontier; it marks both the limit of the community and a no-man’s-land between communities”. (“The Making of the *Odyssey*” in A. Yu (ed.), *Parnassus Revisited: Modern Critical Essays on the Epic Tradition*, Chicago, 1973, cit. in Halperin, *op. cit.*, pp. 95-96)

una comunicación en igual medida más libre con lo divino. [...] Gracias a su posición liminal y mayor exposición a lo divino, el pastor del mundo antiguo pudo ejercer la función mediadora entre la comunidad humana y los poderes misteriosos más allá de ella.¹⁷

El hombre salvaje hace muchas y muy variadas apariciones en el teatro del siglo XVI.¹⁸ En muchos casos es un mero motivo emblemático; también, aparecen figuras que funcionan como ayudantes o adversarios de los protagonistas, pero que no se desarrollan como personajes.¹⁹ Lope también lo introduce en varias comedias anteriores a *El animal de Hungría*. Un caso interesante es *El ganso de oro*, una especie algo rara de comedia mágico-pastoril. Otro ejemplo es *El premio de la hermosura*, comedia que, aunque escrita en tiempos no muy distantes de *El animal de Hungría*,²⁰ presenta el salvaje de esta manera estática. Como dice Antonucci:

Nos encontramos así con los dos salvajes-máscaras, de carácter estático, que aparecen en el primer acto de *El premio de la hermosura* (1609) como elemento del decorado. Estamos aquí en la línea del salvaje utilizado como presencia “decorativa” o marca de reconocimiento de lo fantástico caballeresco, con deudas hacia las modas iconográficas arquitectónicas y festivas:

¹⁷ “The process by which a vertical frontier between communities acquires additional significance and comes to be associated with the horizontal frontier between gods and men may defy logical analysis, but it should nonetheless be familiar to students of the ancient world. To become inhuman is to move in two directions at the same time—toward the world of natural phenomena and toward the world of the gods. The further removed one is from human culture, the nearer one approaches to animals, weather, fire, and the forces of nature; as Aristotle said, the man without a city is “either a beast or a god” [see Redfield, 107-108] The physical isolation of the herdsman from village life seems to have suggested to the ancients a withdrawal from participation in human culture, and exposure to the vicissitudes of nature implied a correspondingly freer commerce with divinity. [...] Thanks to his liminal position and increased exposure to divinity, the ancient herdsman could perform the function of a mediator between the human community and the mysterious powers beyond it” (Halperin, *op. cit.*, pp. 96-97).

¹⁸ Véanse Oleh Mazur, *op. cit.*; y Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*.

¹⁹ En su ensayo “Salvaje, villanos y gracioso”, Fausta Antonucci menciona los siguientes textos dramáticos: Pero López Rangel, *Farsa a honor y reverencia del glorioso Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesuchristo y la Virgen Gloriosa madre suya*; Joan Diomante (Juan de Timoneda), *Farça llamada Paliana* (1564); *Coplas* anónimas atribuidas a Lucas Fernández; comedia anónima, *La cueva de los salvajes* (véase Antonucci 1994, p. 28). Para un tratamiento más completo véase Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, (capítulo 1).

²⁰ Esta comedia se presentó en Lerma en 1614 ante la Corte, aunque aparentemente fue escrita algunos años antes; sin embargo, la versión incluida en la parte XVI (publicada en 1621) parece diferir de una descripción de la puesta en escena de 1614 escrita por el mismo dramaturgo; por ello, Morley y Bruerton la atribuyen a un periodo amplio de 1609-20.

en efecto, sabemos que *El premio de la hermosura* sirvió para una representación festiva en la Corte en 1614.²¹

Este uso del hombre salvaje como figura emblemática tiene sus raíces en la literatura medieval. Oleh Mazur menciona una subcategoría de “tipos de salvaje alegórico [...] que parece haberse descontinuado hacia finales del siglo XVI”.²² Un ejemplo de este tipo se encuentra al principio de la *Cárcel de amor*, donde el narrador describe como, al pasar por la Sierra Morena,

vi salir a mi encuentro, por entre unos robredales do mi camino se hazía, un cavallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje; levava en la mano izquierda un escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una imagen femenil entallada en una piedra muy clara, la cual era de tan estrema hermosura que me turbava la vista...²³

Otro caballero herido va preso detrás del caballero salvaje, quien anuncia que es “principal oficial en la casa del amor [...] por nombre Deseo” y lleva a su preso “a la Cárcel de Amor, donde con solo morir se espera librar”.

El hombre salvaje está íntimamente conectado con la tradición bucólica, aunque no constituye un elemento constante en ella; también está inextricablemente ligado con el esquema de distintos entornos que tracé más arriba. Ya mencioné al salvaje Enkidu (p. 93, nota 13 más arriba) del mito babilónico y el cabrero Lícidas; este último no es precisamente un hombre salvaje, pero tiene una evidente semejanza con él, por lo menos en cuanto a su aspecto físico, su asociación con el queso y su aparición en un lugar apartado de los campos para dar instrucción al poeta ciudadano del poema de Teócrito.²⁴

Como hemos visto, hay más de un tipo de salvaje. Si bien el “hombre salvaje”, propiamente dicho es de origen plenamente mítico, siempre era posible que esta figura imaginaria se superpusiera a verdaderos hombres y mujeres. Primero hay los casos de seres

²¹ Véase Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, p. 59. Otra comedia que menciona en este contexto es *Los celos de Rodamonte* (1596).

²² Mazur, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theatre*, pp. 37-39.

²³ Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, p. 84.

²⁴ Dice Antonucci que, como conocedor de los secretos de la naturaleza, “el salvaje de la tradición popular suele enseñar a los hombres cómo se hace el queso, o cómo se extraen los metales preciosos” *ibid.*, p. 21.

humanos separados por diversas circunstancias de sus prójimos y condenados a repetir la vida, a la Hobbes, como animales en el estado de naturaleza,²⁵ como explica extrañamente un Alcalde en *Las Batuecas del Duque de Alba* (1610): "...como cuando se nos va de casa / un gato al monte, y queda montés hecho, / la caza mata y la campaña arrasa, / así el que de estos hombres, por despecho, / de alguna villa al monte y valle pasa, / se volverá también hombre salvaje, / y matará quien a su choza baje".²⁶ Pero también hay "salvajes" que lo son porque todavía no han llegado —como individuos y como sociedades— al estado de la "civilización", como se entendía en esos tiempos. Este tema era de enorme importancia a través del siglo XVI como consecuencia de los descubrimientos realizados a finales del siglo anterior por exploradores como Colón de pueblos que vivían todavía en condiciones neolíticas, o incluso paleolíticas; y Lope introduce salvajes de este tipo, por ejemplo, en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1596-1603), y *Los guanches de Tenerife* (1604-06). Otra comedia muy interesante en este contexto es *Las Batuecas del Duque de Alba*, la cual acabo de mencionar; ésta dramatiza una leyenda que se creó durante el siglo XVI (y en gran medida se propagó mediante la propia comedia), según la cual en tiempos de los Reyes Católicos se había descubierto una tribu de salvajes que vivía en aislamiento total dentro de un remoto valle en las montañas de Extremadura.²⁷ Estos dos tipos de salvajes empiezan a fundirse en la imaginación de la gente, como ha notado Roger Bartra en conexión con el "buen salvaje" de Rousseau; pero las discusiones sobre la naturaleza del hipotético salvaje ya habían empezado mucho antes. Éste ya es una figura ambigua para el Renacimiento, y sigue siéndolo para el Barroco.

No obstante lo antes dicho, Fausta Antonucci ve nítida distinción entre estos dos tipos de salvaje: la diferencia, dice, sólo empezó a hacerse borrosa a partir del siglo XVIII. Al segundo tipo de "salvaje" —morador de tierras lejanas que todavía no han visto la luz de la verdadera religión (los antiguos pobladores de México, por ejemplo)— se le llamaba propiamente "bárbaro". Explica:

²⁵ Véase la discusión de Bartra en *El salvaje artificial* (principalmente el capítulo 3).

²⁶ Lope de Vega, *Las Batuecas del Duque de Alba* (Acto III), p. 387b.

²⁷ Véanse los estudios de M. Menéndez Pelayo (en el vol. XXIII de las *Obras de Lope de Vega*), y de J.M. Rozas ("*Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega").

El bárbaro es el extranjero que vive en el espacio geográfico lejano, en comunidades organizadas, cuyo sistema de valores presenta caracteres —verdaderos o imaginados— que los “civilizados” juzgan inaceptables: paganismo, tiranía, crueldad, canibalismo [...]. El salvaje en cambio se concibe como un individuo aislado, o perteneciente a un grupo muy reducido, que de todas formas no llega a constituir una sociedad o comunidad organizada, y que puede vivir en el mismo espacio geográfico de los “civilizados”, pero en lugares separados y remotos cuales bosques y montañas, en condiciones de acentuado primitivismo.²⁸

Es importante tener presente esta distinción, ya que una vez adoptada la figura del hombre salvaje como personaje con su propio protagonismo en estas comedias de Lope de Vega, éste ya “no encarna una ‘otredad’ cultural, sino [...] exactamente los mismos valores que constituyen el centro de la visión del mundo que los dramaturgos y su público comparten”;²⁹ aun así, hay indicios de que, en la época de Lope también, la distinción a veces se volvía borrosa. Tal vez esto se vislumbra en *El animal de Hungría*, donde, en el Acto III, Teodosia, en disfraz de aldeano, presenta una versión inventada y fantástica de la vida de los “animales”, cuyo solo propósito es espantar a Faustina: “Preguntéle [al ‘animal’, es decir al salvaje] lo que hacían / de aquellas criaturas tiernas / que robaban a los padres, / y díjome, ¡oh, gran fiereza! / que a un ídolo que tenían / sacrificaban con ellas”.³⁰

En cuanto al sexo de los salvajes, en la literatura éstos son mayoritaria, aunque no exclusivamente, del sexo masculino, y el hecho de que en *El animal de Hungría* son dos mujeres es inusual, aunque Lope había experimentado ya con otro tipo de salvaje de sexo femenino en la comedia *La serrana de la Vera*, que escribió a más tardar en 1598; de modo parecido, existe el antecedente de las serranas que asaltan al viajero del *Libro de buen amor*.³¹ Comentaré más sobre las implicaciones de Rosaura como mujer salvaje en las secciones que siguen.

²⁸ Antonucci, *El salvaje...*, p. 34.

²⁹ *Ibid.*, p. 201.

³⁰ *AH*, III, 359-364 (Cotarelo 451a).

³¹ Véase, por ejemplo, Bartra, *El salvaje artificial* (capítulo 6).

2. Los mitos clásicos en *El animal de Hungría*

Como ya se mencionó, uno de los aspectos más interesantes e inusuales de *El animal de Hungría* es el maridaje de una mitología de tipo folclórico (y el propio argumento basado en alguna versión de la tradición de la reina repudiada cabe en esta categoría) con otra de origen clásico, que examinaré con mayor detalle ahora. La convivencia de elementos que provienen de tradiciones folclóricas todavía vivas en la época de Lope con los sacados de la tradición literaria antigua presta a estos últimos una vitalidad peculiar (aunque a primera vista parezcan un rasgo marginal) que es difícil encontrar en otras comedias del periodo. En varias secciones de esta comedia aparecen referencias a los mitos clásicos: en total, más de veinte distintos personajes de la mitología grecolatina se mencionan directamente.³² Creo que esto es bastante inusual en la comedia de Lope y sus contemporáneos, no sólo por la cantidad de referencias, sino por el tipo de diálogo que entablan con la acción de la obra; es algo que diferencia *El animal de Hungría* de, por ejemplo, *Ursón y Valentín* y *El hijo de los leones*: dos comedias más que se centran en un personaje “salvaje”.³³ Dichas referencias aparecen en forma de motivos y a primera vista parecerán meros adornos (dando un efecto de *leitmotiv*, un poco semejante al de las menciones de árboles y otras plantas que son tan abundantes aquí); pero ya hemos visto la importancia que ha adquirido el motivo del salvaje, que Lope retomó de la literatura anterior como mera figura emblemática para luego convertirla en parte del argumento y la *dianoia* de una pequeña serie de obras. También hemos visto cómo otro motivo de la literatura, el *locus amœnus*, se convierte en parte del *ethos* y de la estructura simbólica de la obra, conservando toda su naturaleza mítica y no sólo sus resonancias poéticas. En las siguientes páginas demostraré que las referencias míticas con que se siembra el diálogo de algunos personajes no son meras muestras de erudición o añadidos retóricos,³⁴ sino que tienen una relación dialéctica o “dialógica” con

³² Véase la “Relación de personajes míticos” que forma el anexo B1a de mi tesis de maestría (C. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»*).

³³ En los anexos B1b y c de mi tesis de maestría (C. Follett, *ibid.*) se encuentran listas de los personajes míticos que se mencionan en cada una de las tres comedias. Las alusiones a personajes mitológicos también abundan en *El hijo de los leones*, pero no parecen ejercer el mismo tipo de función que las de *AH*. Esto es algo que vale la pena explorar más.

³⁴ Suele darse por sentado que las referencias a la mitología clásica, que tanto abundan en la literatura del Renacimiento y el Barroco, no son más que un aditamento superficial: un adorno o una muestra de erudición. Rosa Romojara Montero, por ejemplo, que ha escrito varios trabajos sobre este tema, dice: “Dado el principio

los eventos que forman el argumento de la comedia. Sin embargo, a primera vista pueden parecer acumulaciones superficiales, como las caracteriza Fausta Antonucci:

todos los personajes que pertenecen al sector estamental más elevado hacen gala aquí y allá de sus conocimientos [de los mitos clásicos], y hasta los villanos Llorente [...] y Silvana [...] muestran su conocimiento del mito de Acteón y Diana y de Apolo y Dafne, respectivamente; quien nunca alude a nombres míticos es precisamente Rosaura, cuyo sistema de referencia es únicamente [...] el mundo de la naturaleza, y no el mundo de la cultura.³⁵

Esto no nos dice nada acerca del propósito de Lope al valerse de estos mitos en *El animal de Hungría*, aunque seguramente se puede perdonar a Antonucci el no haber indagado más en este aspecto, ya que el centro de su atención lo domina un mito específico: el del hombre salvaje. No obstante, como ya mencioné, éste es un rasgo que distingue *El animal de Hungría* de las otras dos comedias —*Ursón y Valentín* y *El hijo de los leones*— que completan el *corpus* nuclear de las tres a las cuales ella presta una atención especial en la sección “El salvaje en las comedias de Lope de Vega” de su libro;³⁶ además, los mitos mencionados por Antonucci, aunque de importancia clave, no son los únicos significantes que se citan en la comedia.

a) Fílira, esfinge et al. Bien podríamos empezar con la secuencia que abre la comedia. La serie de referencias mitológicas (Filira, esfinge, harpía, Hércules, sirena) que adornan el parlamento de Lauro siguiente a su primera vista de la bella cara de Teodosia parece a primera vista una muestra más de esa erudición clásica que, según José F. Montesinos

de imitación de los antiguos, inherente a la misma concepción literaria de los Siglos de Oro, y la propia norma crítica, que consideraba la erudición como determinante del valor de la obra, no es extraño que una de las motivaciones más importantes del mito sea la erudita, y que este aspecto informe, a su vez, de manera general y envolvente todas sus diversas manifestaciones.” (“El mito en las rimas de Lope de Vega”, pp. 37-38). Otra actitud muy común es la creencia de que autores como Lope de Vega se nutrieron en primer lugar de los manuales de Boccaccio, Juan Pérez de Moya y otros como fuentes de la materia mítica sus obras (véase, por ejemplo, María Jesús Franco Durán, *La función de la mitología clásica*). Creo que obras como *El animal de Hungría* demuestran la falsedad de ambos supuestos.

³⁵ Antonucci, *ibid.*, p. 92.

³⁶ *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro* (pp. 59-125). *Ursón y Valentín* tiene en total solamente cinco referencias de tipo mitológico; en *El hijo de los leones* se denominan bastante más figuras de la mitología clásica que en *El animal de Hungría*, pero son de alcance más limitado, superficial, y están concentradas en los parlamentos de ciertos personajes: el príncipe Lisardo, por ejemplo —quien las usa casi siempre con el afán de vanagloriarse—, o el viejo cortesano Fileno, quien menciona, de un jalón, siete figuras míticas o semi-míticas que fueron amamantadas por animales.

“responde al propósito de todo lo barroco: sorprender, maravillar”.³⁷ Y así es (en un sentido literal y no sólo con el intento de deslumbrar mediante los conocimientos clásicos, como a veces se ha insinuado). Todas estas figuras tienen algo que ver con lo monstruoso, lo prodigioso o las transformaciones, y así sirven para establecer el campo imaginativo de la acción que va a seguir, la dramatización de eventos francamente imposibles, y un ambiente maravilloso.³⁸ El hecho de que Lauro denomine cinco distintas figuras mitológicas también expresa su dificultad para describir lo que está viendo, un problema compartido por varios personajes de la comedia; cuatro de ellas son figuras femeninas y una masculina (Hércules, sugerido por la tradición que presenta a este héroe como un hombre salvaje).³⁹ Una reacción un poco semejante muestra Felipe cuando conoce a Rosaura:

¿Éste llaman en Hungría
animal? O ellos son tales,
o tú de los celestiales
que pinta la Astrología;
que habiendo estrellas en ti,
serás animal del Cielo.

II, vv. 548-553

b) Ícaro. La referencia al mito de Ícaro aparece dentro de un soneto pronunciado por Teodosia in I: 3c (vv. 662-675), el primero de los cinco que contiene la comedia. Esto le confiere cierta impresión de aislamiento. De hecho funciona, poéticamente, como un tipo de *leitmotif*, reapareciendo en distintas formas,⁴⁰ y enlazándose con distintas ideas. La figura de Ícaro —como emblema de la soberbia, o la ambición desmesurada que incita su propia caída— fue, por supuesto, uno de los lugares comunes del Renacimiento;⁴¹ pero lo curioso de la manera en que aparece aquí es que surge en el contexto de una meditación de la reina desterrada acerca de su propia vida, y la muerte del hijo de Dédalo se asocia aquí con su propia muerte, un objetivo que su hermana y los cazadores del rey se han propuesto. Ahora bien, mientras Teodosia acaba de decir su soneto, entra Faustina, la persona cuya

³⁷ “La paradoja del «Arte nuevo»”, p. 153.

³⁸ Véase mi tesis de maestría (Follett, *ibid.*, p. 35).

³⁹ Pero nótese que, en la leyenda de Hércules y Ónfale preservada en las *Heroidas* de Ovidio, el héroe también tuvo que sufrir un cambio de papel de género (la fábula fue usada por Calderón en su comedia *Fieras afemina amor*).

⁴⁰ Como explico en Follett, *ibid.*, pp. 55-58.

⁴¹ Véase, por ejemplo, John Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*.

ambición provocó la desgracia de la reina, y así se podría imaginar que la aludida del soneto fuera de hecho la hermana malvada, pero esto sería una lectura innatural del soneto; la sensación de desfase se produce también por la rara identificación de las alas de Ícaro con las nieves de la montaña y la captación del mito como una metáfora del ciclo hidráulico (lo que Juan Pérez de Moya habría llamado su “sentido natural”).⁴² En el esquema de la comedia, la ambición de Faustina se contrasta con la falta de ambición de Felipe, mientras que la asociación del mito de Ícaro con los de Faetón y Belerofonte y la presencia implícita de Apolo (o el sol) en todos hace conveniente hablar más de Ícaro en los apartados que siguen.

c) Belerofonte, Faetón. Otra alusión curiosa es la que hace Felipe a “Belorofonte” y “Faetonte” en un pasaje que ya he citado parcialmente (véase más arriba, p. 74). Dice, “Yo precio, padre, más mirar colgadas / vuestras paredes de esos paños viejos, / con figuras apenas divisadas, [...] / que el palacio del Sol que vio Faetonte, / aunque en vez de aquel carro y los caballos / fuera donde el veloz Belorofonte.”⁴³ Esta doble referencia mitológica, como otras que se encuentran en esta comedia, es bastante confusa; la expresión es enrevesada, hasta torpe. A primera vista, lo que Felipe parece estar diciendo es simplemente que ningún palacio, con todo lo maravilloso que sea, le podría parecer más valioso que el hogar que conoce: “esta choza, humilde y pobre”, como lo describe Lauro (II, 365). Para mayor énfasis, Felipe se permite la hipérbole de estos ejemplos míticos, el palacio de Helio, y aun el mismísimo Olimpo (que es a donde fue Belerofonte). Pero no está hablando solamente de un lugar, sino de un viaje, el suyo, que está considerando para ver a su padre (si todavía vive) en España; y lo compara con dos viajes azarosos de personajes míticos. Ahora bien, los dos personajes que menciona erraron por exceso de confianza. Faetón en particular era tomado como un símbolo de la arrogancia y la soberbia humanas (de la misma manera en que, particularmente para el barroco, lo era Ícaro), y en parte lo que está diciendo Felipe es que no quiere cometer el error de imaginarse — simplemente por ser vástago de una familia real— capaz de salir adelante con una empresa que podría resultar altamente peligrosa.

⁴² Véase también Seznec, *La survivance des dieux antiques*, p. 13.

⁴³ II, 415-423; p. 438b.

Posiblemente Felipe recuerda mal el mito, ya que lo arriesgado no era el viaje al palacio de Helio —que se encontraba, según las palabras de su madre Clímene, según Ovidio, “a la mera frontera de nuestra propia tierra”—,⁴⁴ sino el que Faetón hizo luego en el carro del sol en sustitución de su padre. Belerofonte también emprendió un viaje azaroso que resultó en desastre; su vuelo sobre el caballo alado Pegaso a Olimpo; pero ésta no fue su única hazaña. Además, Belerofonte, a diferencia de Faetón, no era recordado tanto por la soberbia de su viaje al Olimpo, sino más bien como representante de los valores de la virtud y la razón contra el desenfreno de las pasiones, y esto en parte por causa de su recato sexual. Brevemente, la historia de sus hazañas es la siguiente: después de matar a dos personas en Corinto, encontró asilo en el palacio del rey Proeto de Tirins, cuya esposa Anteia intentó seducirlo; pero él rechazó estas atenciones. La reina, para vengarse, lo acusó de haber tratado de violarla. Proeto lo mandó a su suegro Yobates con una carta pidiendo que lo matara, pero éste —para deshacerse de él sin incurrir en algún castigo divino por desacato de las leyes de la hospitalidad— lo mandó en varias misiones imposibles. Finalmente, cuando Belerofonte supo que Yobates había enviado una comitiva de guardias para matarlo, invocó la ayuda de Poseidón, quien mandó el mar a inundar la llanura detrás de él. En este momento una horda de mujeres avanzó sobre Belerofonte, faldas alzadas, ofreciéndole el disfrute de sus cuerpos si lograra parar el diluvio. Aterrorizado, el héroe huyó, y Yobates sacó la conclusión de que el supuesto intento de violación de su hija había sido una mera difamación.

Volviendo a *El animal de Hungría*, en las escenas que siguen, Felipe muestra cierta afinidad con Belerofonte, comportándose con perfecto decoro sexual frente al amor desenfrenado que le ofrece Rosaura, y así la comparación implícita entre él y Belerofonte parece muy apta en el esquema de alusiones múltiples que descubrimos en esta comedia.

Pero la red de alusiones que se desprende de Belerofonte no termina aquí. Una de sus gestas más famosas fue matar la Quimera, un monstruo terrible, parte león, parte serpiente y parte cabra, que estaba asolando el campo, destruyendo los rebaños. Si aceptamos la identificación implícita —poética— entre Felipe y el héroe griego, cabría verlo también

⁴⁴ “Vnde oritur, domus est terrae contermina nostrae” (I, 774). En la versión inglesa de Golding: “The place from which he doth arise adjoyneth to our land” (I, 981)

como un tipo de san Jorge, vencedor de dragones; y en este caso, ¿a quien podemos identificar con el dragón, o quimera, si no a Teodosia (y por extensión a Rosaura), monstruos en gran parte imaginarios? Que Teodosia desempeña el papel de una Quimera para los campesinos de la comarca se expresa en numerosos lugares de la comedia: Lauro, en su lista de criaturas míticas semihumanas, que ya hemos considerado brevemente, no incluye la quimera por ser hecha de partes exclusivamente animales; el único, efectivamente, que usa la palabra es el padre de Teodosia, el Rey de Inglaterra (III, 1018), como metáfora de todas las cosas increíbles que han salido a la luz (recordamos que el mismo Lope describe la obra dramática de su propia invención como “la vil quimera de este monstruo cómico”).⁴⁵ Sin embargo, no hay duda de que, desde el punto de vista de los campesinos, Teodosia es una Quimera, y no algún hombre salvaje cualquiera. El mal causado por el “Animal” no se limita a un lugar en específico o al hurto esporádico; el alcalde Selvagio espera que, una vez muerto, “cesará tanto mal / como padece el aldea / y toda la serranía” (I, vv. 419-421). El “Animal” tiene un apetito desmedido; el aldeano Benito relata cómo, cuando una tal Lorenza dejó abandonado su asno al huir del monstruo, tanto carga como bestia desaparecieron por completo, “...todo el pan se comió, / costal, albarda y pollino”. Después, el alcalde lo describe como “una fiera / que nuestos campos devora” (I, vv. 508-509), lo cual parece ya una exageración de dimensiones míticas, una acción en todo propia de la Quimera, o de monstruos parecidos.⁴⁶ Según Juan Pérez de Moya, la Quimera tenía “los ojos encendidos como fuego”,⁴⁷ y, para rematar, cuando Llorente se encuentra cara a cara con Teodosia, le parece al campesino que “los ojos tiene de fuego” (I, 614).

Otro mito muy antiguo estrechamente relacionado con los anteriores es el del “rey pescador” o “pecador”, transmitido por varios poemas medievales que cuentan la leyenda del graal. Lo menciona Northrop Frye:

⁴⁵ *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 150.

⁴⁶ De modo semejante, el gigante al que venía a matar sir Marhoute en *Le morte d'Arthur* (Malory, *Works*, 1966, p. 129: véase la p. 89, nota 3, arriba) había estado destruyendo las tierras del conde Fergus.

⁴⁷ *Philosophía secreta*, p. 492. En su declaración del significado alegórico del mito interpreta este detalle como simbólico de la pasión de la ira.

En la vieja leyenda de matanza de dragones de la familia de san Jorge y Perseo [...] un país encabezado por un rey anciano y débil está aterrorizado por un dragón que finalmente exige a la hija del rey, pero queda muerto por manos del héroe. Esta leyenda parece ser una analogía romántica (quizás también [...] un descendiente) de un mito de una tierra yerma restaurada a la vida por un dios de la fertilidad. En el mito, entonces, se identificarían dragón y rey anciano. De hecho, se puede sintetizar el mito aun más para dar con una fantasía edípica en la cual el héroe ya no es el yerno del rey anciano sino su hijo, y la doncella rescatada es la madre del héroe.”⁴⁸

En el esquema mítico de esta comedia el dragón, obviamente, es Teodosia que toma como sacrificio a la hija del rey, no para devorarla sino para finalmente devolverla; el rey viejo y debilitado está representado por Primislao, quien más que viejo es un rey que muestra falta de criterio —falta especialmente grave en un rey—, y que por haber errado en asuntos relacionados con el sexo, queda dañado específicamente en la capacidad generativa, también un problema grave para un rey. La primera mención del problema de Primislao la hace Teodosia cerca del principio del acto I (vv. 153 y ss.). Cuenta a Lauro lo que ha oído decir, que “Parió Faustina contenta / dos o tres veces, y todos / sus hijos dicen que llegan / a cumplir un año el día / que me echaron a las fieras, / y que no pasan de allí” (I, 153-158). Después de que Teodosia rapta al bebé de Faustina, ésta, al explicar al rey lo que le ha pasado dice, “mas puede darte consuelo, / que es mujer”; y el rey contesta “¡Ay de mí, triste! / ¡Cielo airado! ¿En qué consiste / que no se logren jamás?” (I, 788-791); en el Acto II se repite que los reyes no tienen herederos (II, v. 263). El personaje que en esta comedia va a restaurar la fertilidad del reino y de su casa gobernante promete ser Rosaura con su ofrecimiento de hacer “que nazcan de mí / treinta reyes o cuarenta!” (III, 473-474).

Este juego de correspondencias y causalidades mítico-mágicas que abarca la fertilidad de los reyes y la de los campos tiene su otro lado en la creencia de los aldeanos en la eficacia de los rituales religiosos bien ejecutados para guiar las fuerzas de la naturaleza por

⁴⁸ “In the dragon-killing legend of the St. George and Perseus family [...] a country under an old feeble king is terrorized by a dragon who eventually demands the king’s daughter, but is slain by the hero. This seems to be a romantic analogy (perhaps also [...] a descendent) of a myth of a waste land restored to life by a fertility god. In the myth, then, the dragon and the old king would be identified. We can in fact concentrate the myth still further into an Oedipus fantasy in which the hero is not the old king’s son-in-law but his son, and the rescued damsel the hero’s mother.” *Anatomy of Criticism*, p. 137.

buenos caminos: dice el alcalde Selvagio, “Después que se hacen las fiestas / de Dios con tal devoción, / mejores los años son” (I, 296-298).

Finalmente, si aceptamos que detrás de esta comedia subyace la leyenda de la reina Sevilla podemos percibir una curiosa superposición de Felipe-Belerofonte a Teodosia como reencarnación de aquélla; dicha superposición se ve en el episodio de la seducción que Anteia pretendió ejercer sobre Belerofonte, y que éste rechazó; tal episodio también recuerda el rechazo de la reina Sevilla a semejante acoso sexual del cortesano malvado Macaire y la subsiguiente acusación de infidelidad que éste levantó contra ella.

d) Diana. Entre las figuras míticas citadas por Antonucci, la de Diana es de especial relevancia. Esta diosa se menciona una sola vez; cuando Teodosia arrincon a Llorente para pedirle información sobre la banda de cazadores que van en busca del “Animal” (Acto I, 3b), el labrador contesta, atemorizado, que son “el rey y aquella tirana / que fue de Teodosia hermana, / que quiere hacerle Anteón / en figura de Diana”. A primera vista la referencia no hace más que comparar a Faustina con una diosa con reputación de implacable y vengativa y así reforzar uno de los repetidos contrastes de la comedia: el del aparente o imputado salvajismo del “Animal” con el verdadero y cruel descaro de la falsa reina. Pero existen toda una serie de resonancias que se desprenden de esta alusión. Primero, hay la asociación de Diana —como también de Pan, otro dios de la naturaleza— con el *locus amoenus*;⁴⁹ y luego, debemos recordar que ya en la primera escena se anunció que Teodosia es protegida de las fieras, las cuales a su vez son amparadas, según la antigua mitología, por la diosa Artemisa-Diana; por tanto, la persona que más tiene que ver con Diana es Teodosia, y no Faustina. Asimismo, como cazadora y mujer casta, su diosa predilecta tendría que ser la virgen cazadora (recordamos, en cambio, que Lope bien hubiera elegido el nombre de Faustina por la reputación de libertinas de dos emperatrices romanas que así se llamaron). Por supuesto, para Llorente, una vez vista la reina de cerca, ésta se convierte en sus ojos más bien en una aparición de Venus: dice, “...después que la miré / sin temor, me aficioné / a su cara, que es tan bella, / que de la tarde la estrella / no es tan hermosa, a la fe”; y luego dice el campesino, “el que llamáis animal / merece ser dios de

⁴⁹ Véase más arriba pp. 84-85.

amores”. Pero esta última oración se dirige a la naturaleza —“Campos, aguas, plantas, flores”—, y así en parte restituye la presencia ambigua de Diana.

En el segmento 3d (vv. 676-815) del Acto I, la relación entre Faustina y Teodosia imaginada por Llorente se invierte, cuando Teodosia se convierte una vez más en el monstruo terrible para raptar a la niña y revelarse como el ser espantoso que frecuenta el *locus amoenus*: quien supuestamente iba a ser la presa se revela como la cazadora (un motivo que, como veremos más adelante, se encuentra también en *The Winter’s Tale*), y quien iba a la caza se convierte en cazada (como en el mito de Acteón). Finalmente, encontramos otra inversión relacionada con el mito de Diana y Acteón: es la escena que Rosaura describe en el Acto II (vv. 185-199 y 621-622), donde relata cómo había observado a Felipe desnudarse y sumergirse en una fuente durante “una siesta ardiente”.

Lope escribió varias comedias basadas directamente en los mitos clásicos. La mayoría de éstas datan de una época posterior a *El animal de Hungría*; pero una que casi seguramente fue escrita no mucho tiempo después de esta comedia es *La fábula de Perseo*, que data probablemente de 1613.⁵⁰ En el *Perseo* —en un episodio que es pura invención de Lope— la diosa Diana se aparece al héroe para informarle de que su verdadero padre es Júpiter. Michael McGaha se pregunta “¿Por qué escogió Lope precisamente a Diana para revelar a Perseo su verdadera identidad?”, y contesta:

En primer lugar, porque como diosa de la castidad y mortal enemiga de Venus, es especialmente apropiado que sea “santa patrona” de Perseo, una de cuyas virtudes principales va a ser precisamente la castidad. La presentación de Perseo como cazador, también original en Lope, ofrece otra conexión con Diana, diosa de la selva y de la caza. Su hermano Apolo había aparecido poco después del comienzo del primer acto, y por eso el hecho de que Diana aparece en el mismo momento del segundo ofrece un atractivo paralelismo.⁵¹

En *El animal de Hungría*, no sólo Teodosia es cazadora. También Lauro lo es; lo vemos en la primera escena como mancebo armado de su venablo, y en la primera aparición de Felipe

⁵⁰ Aunque Morley y Bruerton le asignaron esta comedia al periodo 1611-15 (probablemente 1612-13), Michael McGaha, quien la ha editado, considera improbable que se haya escrito antes de 1613 (*La Fábula de Perseo*, Introducción, pp. 6-9). Existen otras seis comedias mitológicas que Lope escribió después del *Perseo*. La única anterior que ha sobrevivido es *Adonis y Venus*, escrita entre 1597 y 1603, según Morley y Bruerton.

⁵¹ McGaha *op. cit.*, p. 23.

del Acto II, vemos a éste también “*ya mancebo, con un venablo*”.⁵² Como observa Menéndez Pelayo en las “Observaciones preliminares” a su edición del *Perseo*, “el mito de Belerofonte ... parece una mera duplicación del de Perseo”,⁵³ y así es posible discernir un “atractivo paralelismo” también entre Felipe y Perseo (ligados por Belerofonte), y asimismo una conexión tramada mediante la mitología entre Felipe, Lauro y Teodosia.

e) Dafne y el lauro de Apolo. Desde el momento, al final de la primera escena (1b) del Acto I, cuando Teodosia pregunta a Lauro su nombre y luego dice: “Y es muy justo que lo seas, / para que de tantos rayos / segura la vida tenga / a la sombra de tus hojas”, sabemos que se están recalcando ciertas cualidades del hidalgo; se le está identificando como un punto seguro y confiable en el entorno de la comedia, como el árbol cuyo nombre lleva (se creía que el laurel daba protección contra los rayos).⁵⁴ Este árbol, además, estaba identificado en la retórica medieval con cierto estilo épico o alto (*stilus gravis*) y con asuntos de guerra, junto con el cedro,⁵⁵ y, efectivamente, Lauro se expresa siempre en versos italianos de marcada gravedad, excepto cuando está en la compañía de gente menos grave. Asimismo, se está ligando a este personaje con el mundo de la naturaleza, el de los árboles, que se mencionan con tanta insistencia en esta comedia; y, finalmente, se está estableciendo algún tipo de relación poética con Apolo (otro dios omnipresente que se menciona por nombre una sola vez), ya que este árbol se consagraba a él.

Lauro —al hacer la única mención directa de Apolo que hay en la comedia— dice a su hijo adoptado: “Años hace / que donde agora nace aquella oliva, / o poco más arriba, que aún me enseña / señales esa peña, triste y solo / te hallé al ponerse Apolo...” (II, vv. 274-277); y podemos suponer que al ser encontrado en el momento de la puesta del sol, el niño, cuya verdadera identidad se mantiene en secreto, se convierte en “hijo del sol”, ya que,

⁵² Lauro tiene una preocupación intensa por la castidad de la reina: cuando oye de la aparición de un “nuevo animal” —constituyendo un “linaje” de salvajes— lo primero que le viene a la imaginación es que Teodosia habrá tenido un “poco honesto amor” con algún pastor: “¡Oh, terrible soledad!” —dice para sí mismo— “¿A qué desdichas no obligas?” (II, vv. 324 y ss.). Encontramos una semejante duda en *WT* expresada por el cortesano cuando relata su sueño de la reina Hermione justo antes de su muerte (III, iii, vv. 40 y ss.); en ambas obras, esta duda se expresa en un momento que precede por poco el medio punto de la acción.

⁵³ “Observaciones preliminares” a *El Perseo*, p. 233.

⁵⁴ Es curioso, también, que —en otro ejemplo del juego de ambigüedades y contrastes— Faustina describe a Teodosia como un “rayo” después de su encuentro fatídico con ella.

⁵⁵ Véase Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 201, n.

cuando Silvana menciona el laurel (II, v. 757), es para describir a Felipe como “hijo de Lauro y de Febo, / Dafne en laurel transformada”. Pero esta referencia resulta bastante enigmática, y no sólo por darle dos padres del mismo sexo a Felipe, cuando lo que esperaríamos es que dijera “hijo de Lauro” (o de Lauro y Alcina”, si la Alcina que menciona Felipe en II, 418, es su madre adoptiva).⁵⁶ Obviamente ninguno de los dos es el verdadero progenitor, excepto en el sentido emblemático en que los antecedentes reales de Felipe lo asociarían con el rey de los planetas).⁵⁷ Por otro lado, la alusión es enigmática porque compara a Felipe con un personaje famoso por su belleza, pero del sexo femenino: con Dafne que se transformó en laurel para evitar ser violada por Apolo, en vez de con Dafnis, el verdadero “hijo del laurel” (ya que los pastores que lo adoptaron, según el mito, lo encontraron abandonado en una arboleda de esta especie). Así, parece mezclar dos mitos, y no creo que esto sea simplemente un juego para efectos cómicos, al hacer primero que la aldeana, supuestamente inculta, cite mitos clásicos y luego que lo haga de manera equívoca. Creo, más bien, que la comparación de Felipe con Dafne (y no con Dafnis) está estrechamente relacionado con el hecho de que es Rosaura, con su relación especial con el sol, quien inicia la relación con Felipe, en contra de las normas sociales de la época. Y hay, creo, una alusión velada más: Silvana, que se vuelve celosa al entender que Felipe está enamorado de Rosaura, juega el papel de la ninfa Nomia en el mito original,⁵⁸ buscando en venganza su muerte (II, 1057-66), aunque, según el mito original, la venganza de Nomia consistió en cegar a Dafnis, y no en matarlo; pero ésta ha sido ya la suerte que Silvana desea para Rosaura (“¡San Antón bendito / cegalda!”: II, 781-782). Finalmente, para dar un

⁵⁶ No queda del todo claro si Alcina, que seguramente es la tía de Silvana que ella menciona en el II, 762, es también la esposa de Lauro, o sólo una ama de llaves.

⁵⁷ Hay que hacer constar, sin embargo, que esta manera de darle un padre mitológico, además del humano, a un personaje parece ser un uso convencional, probablemente de origen en la literatura clásica; Lope lo usa, por ejemplo, en *Los pleitos de Ingalaterra*, Acto III, donde a los dos hijos de la reina falsamente calumniada, criados como hijos suyos por el cortesano Florisandro, se les llama “Dos hijos de un Florisandro / y de un Marte” (p. 520). Por supuesto, en el mundo literario del *romance* —donde la convención del hijo abandonado y adoptado por una familia de acogida es tan común— es donde más se puede esperar encontrar esta fórmula. Northrop Frye menciona “...the familiar motifs of the birth of the quasi-human hero, who really has two fathers, his real father, who is a god, and his assumed father, who is normally the husband of his human mother” (*The Secular Scripture*, p. 99). Un caso clásico de esta situación es, por supuesto, el de Dafnis; en la religión cristiana se reconoce también en Jesús, hijo de Dios y adoptado por José como “padre humano”.

⁵⁸ Según Graves (quien cita a Diodoro Sículo) en *The Greek Myths* I, p. 66. Existen numerosas versiones del mito: en una la ninfa vengativa se llama Ekhenais, en otra Thaleia (véase Hunter, *Theocritus: A Selection*, pp. 64-66).

toque irónico al asunto, en el tercer acto (III, 131) descubrimos que Felipe es, en efecto el hijo, no de Lauro sino de Laura, Laura Moncada. Tomando en cuenta la importancia del ambiente pastoril en *El animal de Hungría*, deberíamos recordar que Dafnis —a quien nunca se menciona por nombre— fue el mítico inventor de la poesía bucólica.

f) Apolo y Cielo. El dios griego del sol entra en su apogeo en el Acto II, en cierta competencia con el Cielo. Este último se entiende, obviamente, en el sentido cristiano: por metonimia, como símbolo tanto del Dios cristiano como de su providencia divina. Teodosia está convencida de que goza de la protección del Cielo: dice a Lauro, en la primera escena del Acto I, que “...mirando los Cielos / mi desdicha y mi inocencia, / permitieron que a mis pies, / mansas y humildes las fieras, / me halagasen y me diesen / consuelo entre tantas penas” (I, 118-123), y a Llorente dice, llanamente, “Del Cielo estoy defendida” (I, 641). El Cielo no sólo la protege, sino que le ayudará en su propuesta de restituirse en la posición que le corresponde y, en cierta medida, a tomar venganza: cuando se encuentra en la presencia de Faustina, quien acaba de dar a luz, dice, “...tengo por cosa llana / que el cielo te trujo aquí / porque me vengue de ti...” (I, 710-712). Es interesante que Teodosia no rechaza la venganza, aunque la cristianiza (en la medida que una motivación tan poco cristiana se pueda cristianizar) dejándola en las manos de Dios:

TEO Quien deja a Dios sus venganzas
tales esperanzas tenga,
que nunca sucede bien
a quien vengarse desea.⁵⁹

I, 232-235

Pero, al mismo tiempo, esta sensación “cristiana” de que la divina providencia la protege va unida con algo más pagano, panteísta: del mundo semi-pagano del *romance* viene ese protagonismo de la propia naturaleza en ayuda de la inocencia (aunque se postule la mediación de la divina providencia). Asimismo se revela en la “falacia patética” de las palabras de Lauro: “No sólo yo ... estaré [atento], / pero cuanto aquí se ve, / hasta las aves y el viento”.

⁵⁹ Sobre este pasaje, *cfr.* los comentarios de Alix Zuckerman-Ingber, en *El bien más alto: A Reconsideration of Lope de Vega's Honor Plays* (p. 101-2). Un sentimiento parecido se expresa en las palabras del caballero español Fulgencio, quien refiere la necesidad de que “la piedad, [el] deudo y sangre” primen sobre el deseo de venganza, para que tenga “la razón su justo imperio” (I, vv. 848-51).

Encontramos algo distinto en el soneto que Teodosia pronuncia en el Acto I.⁶⁰ Éste nos presenta una visión de fuerzas titánicas: las montañas que parecen querer llegar hasta la esfera del sol, y así sugieren el mito de Ícaro (las mismas montañas recuerdan a Faustina el de Atlante en el v. 785). Pero el hijo de Dédalo, figura trascendente en la imaginación poética del Renacimiento,⁶¹ aquí juega un papel muy reducido: reducido de hecho a un símbolo de la subida y caída, de la circulación de los elementos que conforman la naturaleza, y de la muerte como final ineludible. Aquí “cielo y suelo” son dos polos en este proceso constante, y la protección dada a la reina por dichos polos de la naturaleza se relativiza con la mención de la muerte como liberación del sufrimiento.

g) Procne y Filomela. Reservo mención de este mito hasta el final por su falta de conexión con los demás (los cuales parecen formar una red de significados). En una de las pocas alusiones míticas que encontramos en el acto final, (III, vv. 61 y ss.), Faustina —buscando algún ejemplo de un crimen motivado por amor— piensa en uno de los mitos más esperpénticos: el de Procne y Filomela. La alusión es desconcertante: Procne mató a su propio hijo para vengarse de su esposo, a quien —para dar más salsa a la venganza— dio a comer la carne del niño guisado en un estofado. Lo que motivó el crimen fue el hecho de que el esposo de Procne, el rey Tereo, había violado y luego cortado la lengua a su cuñada Filomela; por lo tanto, Procne fue impulsada por solidaridad con su hermana, por el amor que sintió por ella. En contraste, Faustina, como ella misma reconoce, había traicionado a su hermana Teodosia instada por su más que cuestionable amor por su cuñado el rey. Por tanto, la comparación es inapropiada y resulta irónica; pero Faustina cita el mito porque la manera en que Filomela conoció al rey Tereo refleja el proceso por el cual ella había conocido a Primislao (como lo describe Teodosia en la primera escena de la obra), sólo que todo está invertido, siendo Faustina la seductora y victimaria, y Teodosia víctima suya.⁶²

⁶⁰ I, vv. 662-675 (Cotarelo p. 429a-b); véanse también mis apuntes más arriba (pp. 101-102) y —para una discusión de su función estructural en la poética de la obra— mi tesis de maestría (C. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»*), pp. 56 y ss.

⁶¹ Véase el estudio de John H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*.

⁶² La historia se cuenta en el libro VI de las *Metamorfosis*. Por supuesto, la circunstancia del enamoramiento del rey Tereo al acompañar a su cuñada de Atenas a Tracia se superpone en el imaginario de esta comedia al episodio de la leyenda del “Maynete”, según la cual (con todo honor y propiedad) el conde Morante acompañó a la futura esposa de Carlomagno desde Toledo hasta París (véase más arriba, p. 31).

3. La mitología en *The Winter's Tale*

a) La flora. El “catálogo” de flores empieza en *WT* cuando Polixenes y Camilo entran, disfrazados, al festejo de la trasquila en el acto IV, escena iv (vv. 73 y ss.). Perdita ofrece a estos hombres maduros, a modo de bienvenida, las hierbas romero y ruda, las cuales “keep / seeming and savour all the winter long”; el rey comenta, con un toque de ironía, la pertinencia de que les haya dado flores del invierno, y la joven confiesa que las mejores flores estivales —los claveles y las clavellinas jaspeadas (“carnations and streaked gillivors”)— no las tiene en su jardín por considerarlas “bastardas de la naturaleza” (v. 82). En su lugar les ofrece lavanda, menta (o hierbabuena), ajedrea, mejorana, caléndula (“Hot lavender, mints, savoury, marjoram, / The marigold ...”: vv. 104-105) —todas éstas son plantas con propiedades curativas o culinarias, propias del jardín campestre—. Pero, cuando llega el turno de Florizel y de las jóvenes pastoras, Perdita lamenta la falta de flores de la primavera, y las que ahora menciona vienen de una antigua tradición mítico-literaria. Son, dice ella, las que Proserpina dejó caer del carro de Dis (narcisos, violetas, lirios); y mezcla con ellas primaveras, prímulas y una *fritillaria* (la “crown imperial”) —flores típicas de las praderas inglesas, las primeras, y una importación oriental al jardín inglés la tercera—. El catálogo termina con la “flower-de-luce”, una planta heráldica más que botánica.

En *AH*, también, las referencias botánicas salpican ciertas escenas en los dos primeros actos (los que transcurren casi enteramente en un ambiente silvestre). Se nombran veintisiete especies en total, las cuales forman un conjunto heterogéneo, aunque todas son especies silvestres, con excepción parcial de la vid y el olivo. La mayoría (doce) son nombres de árboles; otras seis (violeta, rosa, lirio, azucena, jacinto oriental, lirio amarillo) vienen claramente de la misma tradición clásica que mencioné antes,⁶³ mientras que las nueve restantes (estrellamar, jara, enebro, espadaña, gamarza, junco, retama, vid, zarza) constituyen un variado grupo de plantas diversamente asociadas con montes, prados y ríos. No obstante, casi todas estas referencias se asocian con un lugar específico que constituye el escenario de las acciones más dramáticamente intensas de estas primeras dos jornadas;

⁶³ Ovidio, en su relato del rapto de Proserpina en *Fasti* (IV, vv. 420ss.) da una lista bastante extendida de flores: violetas (*violaria*), rosa, azafrán (*crocus*), lirio blanco (*lilia alba*), jacinto (*hyacinthus*), caléndula o maravilla (*caltha*), amapola (*papaverea*, *rhoea*), amaranto, tomillo (*thyma*), y meliloto (una especie de trébol).

dan sustancia a lo que uno de los personajes denomina un “sitio ameno”, es decir un *locus amœnus*.

Lo que no se encuentra en *AH* es la tendencia a construir significados simbólicos para ciertas plantas. Esto es algo muy notable en *WT*, donde, además de las conexiones establecidas con estaciones de la vida natural y humana, se encuentran también asociaciones sexuales (“The marigold that goes to bed wi’th’sun, / And with him rises weeping...”; “pale primroses, / that die unmarried ere they can behold / Bright Phoebus in his strength...”).⁶⁴ Además, es la mención de las “carnations and streaked gillivors” lo que da ocasión a la discusión entre Perdita y Polixenes sobre la conveniencia de meter mano en los procesos biológicos de la naturaleza. En *AH*, en cambio, es difícil identificar significados emblemáticos para las distintas plantas que se nombran.⁶⁵ A pesar de estas diferencias, en ambas comedias las referencias a las flores tienen el evidente propósito de indicar un entramado mitológico que subyace a la acción representada, sea en forma directa —mentando plantas que se asocian con un mito específico— o de modo más general, como ingredientes naturales de un *locus amœnus*: un *topos* literario a su vez fuertemente vinculado con un buen número de mitos. Volveré más abajo a la manera en que el *locus amœnus* entra en el esquema simbólico de *The Winter’s Tale*.

b) Oso, Calisto y hombre salvaje. Ya hemos visto, en el estudio de los elementos mitológicos en *AH* (más arriba, pp. 106 y ss.), cómo la reina Teodosia, al ser buscada como “animal” por los cazadores del rey y Faustina (“en figura de Diana”), se convierte metafóricamente en la diosa cazadora para raptar a la hija de la falsa reina; algo parecido sucede en *WT* cuando el oso cazado por unos jóvenes en la costa de Bohemia acaba devorando al cortesano Antigonus. Esta conversión de cazado en cazador ha sido recalcada

⁶⁴ *WT*: IV, iv, 105-106; 122-124. J. Pitcher explica las metáforas en las pp. 266-267 de su edición de la obra: la *marigold* (caléndula) se cierra (“goes to bed”) con la puesta del sol y amanece mojada de rocío (“weeping”); las flores de la *primrose* (primula) aparecen al mero principio de la primavera y se marchitan antes de que el sol se ponga en calor (“die unmarried”).

⁶⁵ Con excepción del acebo que, como ya mencioné, parece asociarse tradicionalmente con el hombre salvaje (véanse capítulo III: p. 90 y nota 3, más arriba; y Follett, *Lope de Vega*, «*El animal de Hungría*», p. 142, n. 83), y el ciprés, que en algún momento se pone como símbolo de la cobardía. En *El animal de Hungría* se menciona dos veces y en ambos casos son “cipreses tristes”; las asociaciones fúnebres de este árbol son bien conocidas (Shakespeare, en *Twelfth Night*, II, iv, 50-51, escribe “Come away, come away death, / And in sad cypress let me be laid”).

para el caso del oso de *WT* por Jonathan Bate,⁶⁶ quien la relaciona no con la historia de Acteón sino con un mito narrado por Ovidio en el Libro II de las *Metamorfosis*, el de Calisto (una ninfa del cortejo de Ártemis-Diana, de cuya violación por Zeus-Júpiter nació Árcade —héroe epónimo de los arcadios— y, en algunas versiones, también el dios Pan). Según Ovidio, Diana excluyó a la ninfa de su compañía cuando su condición de embarazada se hizo evidente. Después de haber dado a luz a Árcade, Calisto fue transformada en osa por Juno como castigo por la relación sexual con su esposo y, como dice Ovidio, “quotiens per saxa canum latratibus acta est / venatrixque metu venantum territa fugit! / saepe feris latuit visis, oblita quid esset, / ursaque conspectos in montibus horruit ursos / pertimuitque lupos, quamvis pater esset in illis”.⁶⁷ Finalmente, Árcade, ya crecido, mientras cazaba en los bosques se encontró frente a su madre convertida en osa y estaba a punto de matarla cuando Júpiter intervino para transformar a madre e hijo en constelaciones: la osa mayor y la menor.⁶⁸

Bate asocia el mito de Calisto con la aparición del oso en *WT* principalmente por la manera en que Shakespeare se refiere al paso de los nueve meses de presencia de Polixenes en la Corte de Sicilia; siente que esta mención fue inspirada por la traducción del verso 453 del segundo libro de las *Metamorfosis* (“orbe resurgebant lunaria cornua nono”) que Golding da como “Nine times the Moone full to the worlde had shewed hir horned face”. Que haya cierto parecido entre esta oración y la observación del rey de Bohemia que “Nine changes of the watery star hath been / The shepherd’s note” parece indiscutible, y no hay duda de que Shakespeare conocía bien las *Metamorfosis* tanto en la versión de Golding como en el original;⁶⁹ sin embargo, no hay nada que se podría tomar como una referencia directa al mito de Calisto, mientras que la referencia a los nueve cambios de la luna viene

⁶⁶ J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, p. 224.

⁶⁷ *Metamorphoses* II, vv. 491-495. “¡Ay, cuántas veces fue echada en peñas por ladridos de canes, / y, de cazadores por miedo, aterrada huyó, cazadora! Vistas las fieras, se ocultó a menudo, olvidando lo que era, / y, osa, tembló en los montes ante los osos mirados, / y temió mucho a los lobos, aunque estaba entre ellos su padre.” (trad. Rubén Bonifaz Nuño).

⁶⁸ Robert Graves comenta que “The myth of Callisto has been told to account for the two small girls, dressed as she-bears, who appeared in the Attic festival of Brauronian Artemis, and for the traditional connection between Artemis and the Great Bear.” (*The Greek Myths* I, p. 86.)

⁶⁹ Véase, por ejemplo: A.B. Taylor, “Introduction”, en Taylor (ed.) *Shakespeare’s Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*; C. y M. Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity*; R. Miola, *Shakespeare’s Reading*.

(como ya mencioné) al principio de la acción, muy lejos del incidente con el oso. Sigue de lo anterior que, si bien este mito tiene alguna presencia aquí, sería muy de trasfondo. En este aspecto Bate hace notar la queja del viejo pastor de que los jóvenes

van por todos lados ‘dejando embarazadas a las mozas’ (III. iii. 60); el descubrimiento de la criatura en el escenario le parece una evidencia más de esto. Hay, entonces, un tipo de simetría entre el oso y el bebé. Dado esto, ¿sería solamente coincidencia que en las *Metamorfosis* hay una osa que, de hecho, es una moza embarazada?⁷⁰

El notar que “el oso evoca a Calisto” abre para Bate “unas lecturas fascinantes” (aunque quizás un tanto perversas) de la aparición de la fiera en *WT*:

Calisto y Hermione son falsamente acusadas de concebir una criatura como consecuencia de su propio libertinaje. La víspera del día en que el barco atraca en la costa de Bohemia, Antigonus sueña que el espíritu de la difunta Hermione lo visita: en efecto, sería irónico que ese espíritu volviese a él el día siguiente dado la forma material de un oso.⁷¹

La lectura de una identidad simbólica entre el oso y Hermione parece a primera vista poco convincente, ya que la violencia del oso y la de la tempestad que lo acompaña piden más bien una identificación poética con la locura de Leontes. El mismo Bate admite la posibilidad de que su identificación del oso con Calisto sea considerada “descabellada (*fanciful*)”, pero insiste en que el público “conocedor de Ovidio” habría visto más en la aparición del oso que un mero oso.⁷² Esto sin duda es cierto, pero lo que habría traído a la mente del espectador del teatro jacobino no era necesariamente la imagen ovidiana de Calisto, sino (para algunos espectadores por lo menos) las numerosas apariciones de osos en el teatro italiano, ya que, como menciona Louise Clubb, “la tempestad, el sueño, y el rústico cómico son lugares comunes de la tragicomedia italiana pastoril, como también lo

⁷⁰ “The Old Shepherd’s other cause for complaint about young men is that they go about ‘getting wenches with child’; the discovery of the baby on stage seems to him to be further evidence of this. There is, then, a kind of symmetry between the bear and the child. Given this, is it coincidental that in the *Metamorphoses* there is a bear who *is* a wench got with child?” (Bate, *Shakespeare and Ovid*, p. 224).

⁷¹ “To say ‘the bear evokes Callisto’ opens up some fascinating readings. Callisto and Hermione are both wrongfully accused of conceiving a child out of their own wantonness. The night before the ship lands on the coast of Bohemia, Antigonus dreams that the spirit of the dead Hermione comes to him—it would be ironic indeed if that spirit really did then come to him the next day in the form of a bear” (*Ibid*, p. 226).

⁷² *Ibid*, p. 227.

es el ambiguo oso”.⁷³ Sin embargo, Bate dice luego que el oso “habría traído consigo una narración caracterizada por sexualidad destructora, disfraz, abuso de una mujer inocente, acusación injusta, celos, y venganza”,⁷⁴ es decir la historia de Calisto contada por Ovidio. No obstante lo anterior, el crítico reconoce que “lo más significativo del oso es que *no* se le da una interpretación mítica”.⁷⁵

Si no se le da una interpretación mítica es difícil ver como entra en el cuadro la figura de Calisto; sin embargo, la cercanía entre la aparición onírica de Hermione a Antigonus en esa modalidad acusatoria y la muerte violenta de éste reclama alguna explicación. Es como si la cariñosa y alegre Hermione “de hecho” se hubiera transformado en la figura severa y recriminatoria del sueño de Antigonus para adoptar finalmente la del mortífero oso. Pero no hay que olvidarse que estamos en un ambiente de ilusiones y percepciones altamente subjetivas, un espacio lleno de ambigüedades donde las transformaciones ovidianas parecen casi creíbles; hay que tener presente que el gran artífice que fue Shakespeare está jugando con varios distintos planos de la realidad a la vez. Volveré a este punto más abajo (capítulo VI, pp. 166 y ss.).⁷⁶

Hay otra identidad, cuya pertinencia aquí puede parecer más dudosa aun que la que vincula el oso de *WT* con Calisto. Ésta es la de oso y hombre salvaje. Richard Bernheimer menciona una tradición muy difundida por gran parte de Europa: la *caza del hombre salvaje*. Este ritual, que normalmente tiene lugar en la época de carnaval o durante la cuaresma, implica la caza y matanza de un supuesto “hombre salvaje” (que puede incluir su batida desde una cueva en las montañas) y ha sido atestiguado desde la Edad Media hasta tiempos modernos en lugares que se extienden desde Bohemia hasta los Pirineos y desde los Países Bajos hasta Italia.⁷⁷ Pero en muchos casos un oso toma el lugar del hombre

⁷³ “The storm, the dream, and the comic rustic are commonplaces of Italian pastoral tragicomedy, as is the ambiguous bear” (Louise Clubb, “The Tragicomic Bear”, pp. 27)

⁷⁴ “...it would have brought with it a narrative that is characterized by destructive sexuality, disguise, abuse of an innocent woman, wrongful accusation, jealousy, and revenge” (Bate, *ibid.*, p. 227).

⁷⁵ “...what is most significant about the bear is that it is *not* given a mythic interpretation” (*loc. cit.*).

⁷⁶ Es altamente interesante, además, comparar esta transformación imaginaria de Hermione con el semejante proceso sufrido en *AH* por Teodosia de mujer en monstruo espantoso.

⁷⁷ La costumbre fue mencionada por Boccaccio y representado por Pieter Brueghel el viejo (véase Bernheimer, *op. cit.*, pp. 52 y ss.).

salvaje en el mismo tipo de ritual; incluso, en la ciudad de Eger, Bohemia,⁷⁸ donde se representaba la caza del hombre salvaje, se refería a dicha representación como “la matanza del oso”.⁷⁹ Es imposible saber si en su forma más antigua el objeto de la caza fue hombre u oso, pero la identificación de ambas figuras parece muy arraigada; Bernheimer la explica por la semejanza entre las dos, ya que “el oso —el ‘hombre de los bosques’— suele ponerse de pie como un ser humano, mientras que el hombre salvaje se parece a la fiera en su ajustado pelaje”.⁸⁰

Desde luego, el hecho de que oso y hombre salvaje son figuras que se suelen sustituir una por la otra en contextos folclóricos no tiene necesariamente la menor relevancia para el entendimiento de las obras literarias que estamos considerando, aunque posiblemente arroja alguna luz tenue sobre sus orígenes. No obstante lo anterior, como mencioné en el capítulo II de este trabajo, sí hay una correspondencia de tipo estructural entre el “animal”, en *AH*, que de hecho es la reina Teodosia vuelta salvaje, y el oso de *WT*; siendo esto así, el hecho de que en la cultura popular europea haya existido una identificación habitual entre las dos figuras de oso y hombre salvaje parece por lo menos reforzar una vez más la tesis del vínculo entre estas dos obras.

Es fácil olvidar que en *The Winter's Tale*, también, hay algunos “hombres salvajes” (anunciados como “men of hair” y, en la didascalia, como “Dancers dressed as satyrs”); éstos —que salen para ejecutar una danza durante la fiesta del trasquilo (IV, iv), entre los vv. 347 y 348— se suelen ignorar, ya que aparecen como un elemento agregado (y escindible) metido simplemente para dar un toque folclórico, casi costumbrista, a la fiesta (al estilo de los bailes y muestras de destreza acrobática que eran comunes en las representaciones de la *commedia dell'arte*) y sin relación con el texto y la acción.⁸¹ En consecuencia, los críticos han visto este baile de sátiros como un mero interludio sin significado, y casi siempre se omiten de las puestas en escena. Sin embargo, puede ser que

⁷⁸ No la ciudad del mismo nombre que está en Hungría, sino la de la parte de Bohemia originalmente de lengua alemana (Sudetenland), la cual hoy en día se conoce como Cheb.

⁷⁹ Bernheimer, *op cit.*, p. 54.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁸¹ Como dice Stanley Wells: “The passage introducing this dance could be omitted without disturbing any of the dialogue; no one comments on the dance afterwards...” (S. Wells y G. Taylor, *William Shakespeare: A Textual Companion*, citado en Orgel, *op. cit.* p. 80).

este pequeño intermedio albergue más significado de lo que se ha pensado; volveré sobre este punto en el capítulo VII (pp. 222-223) más abajo.

c) Proserpina y Dis. Los dioses que se mencionan en *WT* son Apolo, Neptuno, Júpiter, Juno y Venus (Cytherea), Flora, Proserpina, Dis (Plutón o Hades) y Mercurio.⁸² El mito de Proserpina (Perséfone) y su rapto a manos de Dis ocupa el lugar central, junto con la figura de Apolo. Como mito estacional, el de Proserpina guarda una relación clara con el título de la obra y con dos de sus “movimientos”: el primero bajo el dominio del invierno y el segundo bajo el del verano. En este sentido, *AH* también saca provecho de la misma estructura mítica; pero la decisión de Lope de dejar en mero esbozo narrativo las circunstancias de la expulsión de Teodosia cambia el enfoque; el episodio del repudio de la reina queda relegado a un rincón del cuadro, y no hay nada en *Primislaio* que corresponda a la locura “invernal” de Leontes. De modo semejante, Dis y su inframundo desaparecen del tramo mítico. Así, el aspecto estrictamente estacional se vuelve menos claro, o menos equilibrado. Lo que queda es un contraste entre los hielos en los cuales el honor de Teodosia se mantiene en alguna forma conservado y el calor “del sol” que despierta a Rosaura al amor y al conocimiento del otro; pero calor y frío coexisten desde la escena en que Teodosia pronuncia su soneto “Asperísimas sierras...”, donde (en referencia al mito de Ícaro) las “blancas alas de la nieve pura” de las montañas se derriten al calor del sol. Y Teodosia, reina de la sierra, desciende de las nieves para raptar a la hija de Faustina al calor del mediodía en el *locus amœnus*.⁸³

En *WT*, en cambio, el mito del rapto de Proserpina es central, hasta el punto de que Orgel lo describe como “una fábula subyacente de la pieza, más que una mera alusión

⁸² Aparentemente, Shakespeare fue inspirado por un pasaje en *Pandosto*, en el que Dorastus, avergonzado por haberse enamorado de una pastora, trata de justificar ante sí mismo su amor, y ofrece la lista de *exempla* que sigue: “The heavenly gods have sometime earthly thoughts. Neptune became a ram, Jupiter a bull, Apollo a shepherd; they gods, and yet in love; and thou a man, appointed to love” (*Pandosto*, p. 260). En este caso, tales referencias —igual como la que se hace a Acteón (véase la nota 99 más adelante)— parecen meros adornos superficiales al estilo preciosista del *Euphues* de Lyly.

⁸³ La situación de Teodosia condenada a vivir como fiera en las montañas heladas, encuentra un eco en las palabras de Paulina a Leontes (III, ii, 207-211): “A thousand knees, / Ten thousand years together, naked, fasting, / Upon a barren mountain, and still winter / in storm perpetual could not move the gods / To look that way thou wert”. Aquí es sumamente interesante el hecho de que en *WT* es Leontes quien tiene que expiar su propio pecado, mientras que en *AH* toda la carga recae sobre Teodosia (consúltense los comentarios de H. Vélez-Quñones, que ve en el tratamiento dado a Teodosia “lo que Julia Kristeva llama *abjection*”: *Monstrous Displays*, pp. xi, 44).

local”, y esto sería el motivo por el cual Shakespeare “cambió las ubicaciones que encontró en *Pandosto*, para que el retorno de Perdita, tan ‘bienvenido aquí, como lo es la primavera a la tierra’, fuese a Sicilia, no a Bohemia, y así guardara fidelidad con el mito”.⁸⁴ La referencia directa a Proserpina viene por la boca de Perdita, en palabras dirigidas a las jóvenes pastoras:

That wear upon your virgin branches yet
Your maidenheads growing—O Proserpina,
For the flowers now that frighted thou letst fall
From Dis’s wagon! IV, iv, 115-118

Orgel pregunta “¿por qué se está invocando el rapto de Proserpina en medio de una fiesta campesina en celebración del esquila de las ovejas?”, y contesta: porque implica un reconocimiento de “los aspectos peligrosos de los amores pastoriles”,⁸⁵ peligro que Florizel también recuerda en su propia selección de alusiones: primero al mito de Flora, a quien compara Perdita en el verso IV, iv, 2 (...no shepherdess, but Flora, / Peering in April’s front), y que fue violada —en su identidad anterior como la ninfa Cloris— por Céfito; luego (en los versos 25-31) se compara a sí mismo con los dioses Júpiter, Neptuno y Apolo, quienes, disfrazados en formas animales, violaron a otras varias ninfas. Como observa Orgel: “La escena invoca mitos en los cuales la sexualidad masculina se encuentra característicamente disfrazada, violenta, compulsiva, a menudo bestial, pero que es, también, una parte esencial de la naturaleza”.⁸⁶

Por supuesto, es esta naturaleza la que había causado tanta ansiedad a Leontes, y que Polixenes también parece negar en su evocación de un mundo de inocencia infantil en el

⁸⁴ “If Shakespeare took the Proserpina story as an underlying fable for the play, rather than as a mere local allusion, it would explain why he switched the locations he found in *Pandosto*, so that Perdita’s return, as ‘Welcome hither, / As is the Spring to th’earth’ (V, i, 150-151), would be to Sicily, not to Bohemia, and would thus be true to the myth” (Orgel, “Introduction”, pp. 45-46). *Prima facie*, la bienvenida se dirige a Florizel, pero ya que éste viene acompañada por Perdita, no es irrazonable aseverar que, en el nivel simbólico, se aplica a ella.

⁸⁵ “Why is the rape of Proserpina being invoked in the middle of a country sheep-shearing festival? It acknowledges, to begin with, the dangerous aspects of pastoral love affairs, and thereby serves as another version of Polixenes’ Edenic myth; but it also reverses it: in this case the interloper is male, the innocence destroyed female.” (*Ibid.*, p. 44).

⁸⁶ “The scene invokes myths in which male sexuality is characteristically disguised, violent, compulsive, often bestial, but also an essential part of nature.” (*Ibid.*, p. 45).

cual los dos futuros reyes vivieron, antes de conocer la tentación de la mujer: “We were as twinned lambs that did frisk i’th’sun / And bleat the one at th’other...” (I, ii, 67-68). Por lo tanto, como Orgel también hace notar, el rapto de Proserpina “sirve tanto para presentar otra versión del mito edénico de Polixenes como para invertirlo”.⁸⁷ Pero el mito de Proserpina también se invierte, en el sentido de que Shakespeare le da un desenlace feliz; y, de modo semejante, se da la vuelta a otro mito, ya que, cuando dice Paulina a Leontes, al “revivir” la estatua de Hermione, “Do not shun her / Until you see her die again, for then / You kill her double” (V, iii, 105-107), está recordando una expresión —*gemina necce*— que Ovidio aplicó a Eurídice.⁸⁸

El mito de Proserpina —como el de Acteón— está estrechamente ligado a un *locus amœnus*, ya que es en una “pradera deleitosa”⁸⁹ —o en un “sitio humedecido por el rocío de una catarata alta [...], donde la tierra estaba esparcida de flores sin nombre”,⁹⁰ donde “un círculo de árboles cercaba un estanque [...] y las hojas de los árboles protegen el paraje de los rayos de Febo”, un lugar en el que siempre es primavera⁹¹— donde el Rey de los infiernos rapta a la hija de Deméter. Estos textos están entre los que establecieron el *locus amœnus* como *topos* literario, y cada uno incluye en sus descripciones una lista de flores. Perdita, en *WT*, deja totalmente claro que está pensando en el rapto de Proserpina; pero la lista de flores que encontramos en *AH* —donde no hay referencia explícita a este mito— coincide en bastantes casos, como hemos visto, con la que se da en los *Fasti*.⁹²

⁸⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁸ *Metamorphoses*, X, 64. Como observa A.D. Nuttal, “el mito ovidiano de Proserpina está explícito en *The Winter’s Tale*. El de Orfeo y Eurídice implícito”. (“*The Winter’s Tale*: Ovid transformed”, p. 137). Nuttal muestra cómo Shakespeare establece un diálogo entre el mito de Proserpina y los de Orfeo y Euridice y de Pigmalión: “In *The Winter’s Tale* the stories of Proserpina, Orpheus and Pygmalion are woven together in a complex sequence of unrivalled power.” (*ibid.*, p. 141). La expresión *gemina necce* viene de *Metamorphosis*, X, 49. Por otro lado, si Perdita es Proserpina, también sigue lógicamente que Hermione es Deméter (Ceres), quien se paró “stonelike” (según la versión de George Sandys de las *Metamorphosis*) y así igualmente podría haber inspirado la escena de la estatua (véase C.T. Neely, “*The Winter’s Tale*, Women and Issue”, p. 176).

⁸⁹ *himertòn leimóna* (“Hymn to Demeter”, v. 417).

⁹⁰ “Valle sub umbrosa locus est asperine multa / uvidus ex alto desilientis aquae. / [...] pictaque dissimile flor nitebat humus” (*Fasti*, vv. 427-430).

⁹¹ “Silva coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus ut velo Phoebeos submovet ictus; / frigora dant rami, tyrios humus umida flores; / perpetuum ver est” *Metamorphoses*, V, 388-391.

⁹² Véase el anexo 2b de mi tesis de maestría (Follett, *Lope de Vega*, «*El animal de Hungría*», p. 276).

Lope hace otra alusión velada al rapto de Proserpina hacia finales del acto II de *AH* (vv. 699-797; pp. 441-443). La escena empieza con un monólogo en que la labradora Silvana cuenta cómo fue a recoger flores con “las zagalas del aldea” (v. 704). Cuando empezaron a hablar entre sí de la reaparición del “animal”, les entró el miedo y se fueron corriendo dejando sola a Silvana, y abandonaron “las más flores que cogieron” (justo como Proserpina dejó atrás las flores que había recogido según lo relatado por Ovidio en el libro V de *Las metamorfosis*). Mientras Silvana pronuncia su monólogo, sale Rosaura y acaba dándole una paliza (en lo que parece una repetición en tono farsico de la escena en la primera jornada en la cual Teodosia raptó a su propia sobrina como bebé).⁹³

4. Algunos elementos compartidos: Apolo y el *locus amœnus*

a) Apolo. En *WT*, el mundo mítico surge primero como consecuencia de que Leontes recurre al oráculo de Apolo para justificar sus acusaciones contra la reina. A partir de ahí este dios ejerce un papel protagónico como *deus ex machina*. Según Tillyard, es el “dios dominante” en la obra,⁹⁴ ya que, además de ser él quien emite el fallo que declara inocente a Hermione y dicta la pena que el rey tendrá que expiar, preside (en la forma de Febo, a quien alude Perdita) la escena de la trasquila de las ovejas en el cuarto acto.⁹⁵ Howard Felperin también concuerda con esta opinión, aunque hace notar que su participación tiene lugar a cierta distancia, con lo cual deja a los propios protagonistas la responsabilidad de sus acciones:

Apolo preside el mundo de esta comedia, en principio más que en persona, como el ‘bendito sol fecundante’ (‘blessed, breeding sun’: *Timon*, IV, iii, 1) que sostiene la vida de la naturaleza mediante la fotosíntesis y como deidad patrona de las artes.⁹⁶

⁹³ En la narración de Ovidio, la hija de Ceres (Deméter) va a coger flores en un prado con otras doncellas; absorta en esta actividad y embelesada por la belleza de las flores, Perséfone (Proserpina) se aparta de las demás y se la lleva el dios Plutón (Dis). Mientras se va alejando en el carro del dios, las flores van cayendo al suelo: “collecti flores tunicis cecidere remissis...” (*Metamorphoses*, V, 400).

⁹⁴ Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, p. 46. La opinión fue reiterada por F. Kermode (“Introduction”, p. 189).

⁹⁵ *Vid.* El pasaje que cité más arriba: “...pale primroses, / that die unmarried ere they can behold / Bright Phoebus in his strength...” (IV, iv, 122-124.).

⁹⁶ “Apollo presides over the world of this play as the “blessed, breeding sun” (*Timon*, IV.iii.1) which sustains the life of nature through photosynthesis and as the patron deity of the arts” (H. Felperin, *Shakespearean Romance*, pp. 211-212).

marigold that goes to bed wi'th'sun, / And with him rises weeping..." (*WT*: IV, iv, 105-106); y finalmente, después de que Polixenes se quita su disfraz y amenaza a su futura nuera con una muerte cruel si alguna vez más abriera su puerta a Florizel, ella dice a su amante:

PERDITA I was not much afeard, for once or twice
 I was about to speak and tell him plainly,
 The selfsame sun that shines upon his court
 Hides not his visage from our cottage, but
 Looks on alike. (*WT*, IV, iv, 447-451)

Lo dicho es tanto lógicamente irrefutable (la energía que el sol emana tan liberalmente se da a todos sin distinción) como proverbial. Pero si lo comparamos con otras formulaciones de la misma idea —como “The sun that giveth light looketh on all things” (Eccl. 42:16, *AV Apocrypha*), o “He maketh his sun to rise on the evil and on the good, and sendeth rain on the just and on the unjust” (Mat. 5:45, *AV*)—, veremos que la manera en que Perdita lo formula implica algo claramente contestatario que las citas bíblicas no contienen. Al insistir en la calidad universal del sol como origen de energía para todo el mundo, con independencia de su clase social, Perdita va más allá de la imagen de Apolo, como juez imparcial pero distante de todo el mundo, para hacerlo valedor de su igualdad esencial.⁹⁷

Aunque las referencias directas a Apolo en *AH* son escasas, la lectura cuidadosa de la comedia nos muestra que, ahí también, su verdadero papel es de primer orden en una dialéctica que ocupa gran parte del segundo acto. Para recapitular, dicha dialéctica contrasta a Apolo, o el Sol —como dios de la generación, del amor erótico y del conocimiento (la luz de la razón)—, con el Cielo, como símbolo del Dios cristiano y su Divina Providencia.

b) El locus amœnus y los sueños. Como ya se ha observado, el *locus amœnus* es mucho más que un paisaje pintoresco; es un sitio donde el mundo humano se entrecruza con el de los dioses, y aunque siempre se presenta como un lugar de extraordinaria belleza natural,

⁹⁷ Como hace notar Edward Taylor, “The sun image suggests the equality of souls before God; so it asserts the essential brotherhood of man”, aunque califica esto, rebatiendo que pudiera entenderse como “en algún sentido ‘democrático’”, ya que “es del tipo común en la pastoral” (E.W. Taylor, *Nature and Art in Renaissance Literature*, citado en R.K. Turner et al., *The Winter's Tale*, p. 422). Para mí, en cambio, es difícil evitar ver una conexión con otros dichos como el famoso “when Adam delved and Eve span / Who was then the gentleman?” del predicador John Ball (seguidor de John Wycliffe ejecutado en 1381).

también es un lugar de peligro, normalmente rodeado de una naturaleza más salvaje, el *locus horridus* de las montañas o la selva impenetrable. Recordemos también las características mencionadas por Robert Coleman: a saber, que el *locus amœnus* es “invariablemente un paisaje habitado, un entorno para la actividad o el reposo de los dioses y los hombres, pero un lugar [...] con una cualidad onírica que lo distancia del mundo ordinario de la experiencia”.⁹⁸ Todo esto significa que, además de ser el paraje típico donde ocurren encuentros amorosos, o donde un personaje se acuesta a dormir al calor del mediodía y sueña cosas extrañas, el *locus amœnus* es un lugar donde suceden acontecimientos fuera de la realidad normal, donde sueño y realidad se confunden.

Hay que reconocer que *WT* no presenta ningún *locus amœnus* como escenario en los términos en que el Montero lo pinta en *AH*, aunque el diálogo entre Cleomenes y Dion, que forma la primera escena del breve acto III, ofrece una breve descripción:

CLEOMENES	The climate’s delicate, the air most sweet, Fertile the isle, the temple much surpassing The common praise it bears.	(<i>WT</i> , III, i vv. 1-3)
-----------	--	-------------------------------

Si buscamos rastros del *locus amœnus* en esta comedia, descubrimos que se ha fragmentado: tenemos —aparte de este brevísimo esbozo— por un lado la fiesta de la tranquila, que es donde salen las referencias a las flores que son propias a este *topos* (aunque no hay que imaginar que el lugar de la acción, por rústico que sea, fuera un *locus amœnus*). El lugar que más corresponde estructuralmente en *WT* al *locus amœnus* de *El animal de Hungría* es el *locus horridus* donde se deja a la infanta Perdita y el oso devora a Antigonus.

Como se recordará, en *The Winter’s Tale* Antigonus desembarca, llevando a la criatura y acompañado por un marinero; éste, después de comentar el aspecto feo del cielo y prevenir al cortesano del peligro notorio de las fieras que habitan esa costa, vuelve al barco de inmediato. Lo que sigue es muy confuso: el cortesano pronuncia un soliloquio en el cual narra el sueño en que se le apareció Hermione, y luego se despide del bebé. Sus últimos versos son los siguientes:

The day frowns more and more: thou’rt like to have

⁹⁸ Véase más arriba, p. 85.

A lullaby too rough: I never saw
The heavens so dim by day. A savage clamour!
Well may I get aboard! This is the chase:
I am gone for ever.

Exit, pursued by a bear.
(*WT*. III, 3, vv. 53-57)

Como acabo de mencionar, el monólogo empieza con la narración de un sueño —un sueño muy vívido (dice Antigonus que “ne’er was dream / so like a waking”: vv. 17-18); pero todo lo extraño (e improbable) de la acción —que aquí se convierte en una pesadilla hecha realidad— confiere a esta escena un aura onírica que, más que nada, se enaltece con la mezcla del horror y la risa en el diálogo que sigue entre el pastor y su hijo.

En *AH*, como hemos visto, hay una reduplicación del motivo del abandono y adopción del niño: como equivalentes al episodio en el cual Perdita es dejada en la costa de Bohemia, en la comedia de Lope tenemos dos sucesos que ocurren en el mismo lugar, uno inmediatamente después del otro. Ambos tienen algunos puntos en común con el episodio análogo de *WT*, aunque es el segundo el que más se le parece en el nivel superficial. En éste, que ocupa el último cuadro del primer acto de *AH*, vienen tres cortesanos, no uno, para dejar al niño Felipe y, diciéndole que espere mientras ellos van a cazar algo, vuelven rápidamente al barco.

Como ya he expuesto (pp. 86 y ss.), donde se hace patente el carácter onírico del *locus amœnus* es en el primero de los dos episodios, en el cual Faustina da a luz a la niña Rosaura, quien luego es raptada por su tía, la salvaje Teodosia. Se parece menos en el plano argumental a su equivalente en la comedia de Shakespeare; no obstante, tiene algunos motivos en común. Se acordará que Faustina, aunque embarazada y a punto de parir, acompaña a su esposo y su séquito a un día de caza en un lugar entre el mar y las montañas. Algunos aldeanos han persuadido al rey y a Faustina de que manden a sus cazadores a matar al “Animal” (quien, desde luego, es Teodosia); pero, primero, todos van persiguiendo un jabalí, mientras Faustina descansa en un prado, y ahí mismo da a luz a la infanta Rosaura. Recordemos que el Labrador Llorente había comparado ya a Teodosia con Acteón (convertido en ciervo) y a Faustina con Diana.⁹⁹ No obstante, al acechar luego a su propia

⁹⁹ En el pasaje que cité más arriba (p. 106), Llorente dice que Faustina “quiere hacerle [a Teodosia] Anteón [*sic*] / en figura de Diana” (I, 625-626; p. 429a). Es interesante que no hay mención de estos personajes en

hermana para raptarle al neonato, Teodosia —quien iba a ser la presa— termina siendo la cazadora; y así se convierte ella misma, por así decirlo, en Diana.¹⁰⁰ De modo semejante, en la escena de *WT* que hemos estado considerando, en la confusión de la cacería se abandona a una criatura y se la recoge, mientras que la supuesta presa de los cazadores (el oso) se convierte en cazador.

En la secuencia en *AH* en la cual Teodosia rapta a la hija de Faustina, aparecen varios de los elementos míticos asociados con el *locus amœnus* en la poesía clásica —los cuales demuestran que Lope está plasmando aquí algo más que una mera figura poética—. Por ejemplo, Faustina alega que fue una “oculta deidad” la que la trajo “a este monte” (vv. 680-681). En cuanto a la cualidad onírica que, según Robert Coleman, caracteriza el *locus amœnus*, ésta también se manifiesta de manera muy clara en la escena que estamos considerando de *AH*. Empieza con un soliloquio en décimas (I, vv. 676-705; p. 429b) en el que la falsa reina relata cómo había caído víctima de un desmayo, para luego despertarse y encontrar a la niña ya nacida. Luego, en la estrofa que sigue, describe cómo fue la mención de “aqueste animal o rayo / de Hungría” (vv. 687-688) que hizo que se desmayase, y cómo, al despertar, “hallé en juncos y espadañas / el fruto de mis entrañas / como traidor, desdichado” (vv. 693-695), como si todo hubiera pasado en un sueño. En la siguiente estrofa en décimas aparece un detalle que parece confirmar el carácter onírico de toda la escena; es la referencia a lo que sólo puede ser una ilusión auditiva por parte de Faustina: “una voz / que dijo que aquel feroz / animal al agua acude” (vv. 697-699).

c) El *locus amœnus* como elemento estructurante. Como ya se ha observado, en *AH* el *locus amœnus* constituye el escenario central y dominante de los dos primeros actos; toda la acción gira alrededor de él. En cambio, en *WT* su presencia es más periférica; pero, pese a ello, ejerce una función estructurante dentro de la obra. Muchos críticos han notado la forma de tríptico que tiene *WT*: al lado de la división temporal en dos partes —marcada por la aparición del actor que representa “Time” (Acto III, i) para anunciar el paso de dieciséis años—, hay una división tripartita que hace de los primeros tres actos, que tienen lugar

WT, pero sí en *Pandosto*, donde Dorastus, al ver a Fawnia por primera vez, “was half afraid, fearing that with Acteon he had seen Diana” (*Pandosto*, p. 254).

¹⁰⁰ Véanse mis anteriores comentarios sobre Diana y el *locus amœnus* más arriba, pp. 106-107 y 84-85.

principalmente en el corte de Sicilia, la primera parte. Luego hay una segunda parte (el acto IV), que tiene lugar en Bohemia (principalmente en el campo), y finalmente la tercera de regreso en Sicilia. Esta división tiene implicaciones para la cuestión del género (y haré algunos comentarios acerca de esto en el capítulo VII más abajo). Por otra parte, si examinamos cómo está construido el acto III (el más breve, pero también el más dramático de todos), veremos que también forma un tríptico de menor escala insertado dentro del diseño mayor. El acto abre con los versos de Cleomenes arriba citados, que se pronuncian en un lugar intermedio e indeterminado en la vuelta de los cortesanos de la “Isla de Delfos” a Sicilia y pintan el *locus amoenus* benéfico; el mismo acto cierra con la escena de alucinación y terror en el *locus horridus*, la tierra de nadie en la costa de Bohemia, quedando en medio la escena palaciega que se podría describir como el núcleo de la obra: el juicio a Hermione que termina con el informe del fallecimiento del niño Mamillius y la aparente muerte de la reina. Sobre toda esta parte reina Apolo (o así lo entienden los personajes, por lo menos), desde la apertura del acto en camino de vuelta desde su oráculo a lo que parece ser algún tipo de castigo divino en la costa de Bohemia (“Apollo’s angry, and the heavens themselves / Do strike at my injustice”, había dicho Leontes en III, ii, 143-144).



De lo arriba expuesto, queda claro que estas dos comedias de argumentos parecidos comparten además un simbolismo basado en alusiones a varios mitos clásicos, los cuales se suman para constituir un entramado imaginario paralelo a la acción en el escenario. En ambas comedias, el papel de Apolo es central y abarca varios aspectos del dios que la función dual del sol de dar luz y calor, sugiere. En el capítulo que sigue, veremos cómo, en *El animal de Hungría*, la *dianoia* mítica cede, gradual y casi imperceptiblemente, a una dialéctica de tipo más bien filosófico: un progreso desde el *mythos* hasta el *logos*, se podría decir. Este cambio está totalmente ligado al proceso de maduración mental y emocional de la salvaje Rosaura. También veremos cómo *The Winter’s Tale* escenifica un proceso semejante (aunque más complejo y en modo trágico en lugar de cómico) por el cual pasa el rey Leontes.

V

El animal de Hungría: conocimiento y la relación con el otro

En el capítulo II de esta tesis, me concentré en la comparación más que nada superficial de ciertos rasgos —elementos argumentales y motivos— con el fin de señalar las afinidades entre algunas obras dramáticas de Lope de Vega y de Shakespeare y así demostrar la existencia de una clara relación intertextual entre ellas (en el sentido más amplio, sin querer implicar que dicha relación fuera directa). Para ese propósito no era necesario entrar a fondo ni en la *dianoia* ni en la intencionalidad de las obras que estamos considerando. En los capítulos subsiguientes examiné con más detalle algunos elementos simbólicos de *AH*, incluidos los tejidos de referencias mitológicas que caracterizan esta comedia. En este capítulo mostraré cómo, en *El animal de Hungría*, Lope pasa de lo mitológico a cuestiones más bien de tipo filosófico.



1. Sol, cielo, naturaleza

En el capítulo anterior dije que Apolo entra en su apogeo en el Acto II de *El animal de Hungría*. Esto es cierto sólo en sentido metafórico, ya que, aparte de la mención que hace Lauro, no hay referencia directa a él (excepto la mención enigmática de Febo), y en todo caso, bajo los ojos pragmáticos de Rosaura, el mito se desvanece ante la ciencia y la razón; pero gran parte de este acto se ocupa de una dialéctica cuyos dos protagonistas metafísicos son cielo y sol (o Cielo y Sol), y sus representantes Teodosia y Rosaura respectivamente.

Todo empieza con un intento por parte de Teodosia de esquivar las preguntas de Rosaura, quien busca satisfacer su “deseo de saber” relativo a ciertas cosas en concreto: si es —como dice su supuesta madre— una fiera como los demás animales de la sierra, o si es otra cosa; y en el caso de que sea algún tipo de animal; ¿quién fue su progenitor? y ¿por qué su madre está sola cuando los demás animales forman parejas? Todas estas preguntas son claramente embarazosas para la reina, ya que dar respuestas veraces expondría su propia culpabilidad como secuestradora de la muchacha.

Las preguntas surgen porque Teodosia, al regañar a Rosaura por haberse bajado sola de la cueva donde habitan, dice “que somos dos animales / que, con armas encubiertas, / busca el hombre” (II, 12-14). Rosaura le recuerda a Teodosia lo que ella ha dicho en otras ocasiones acerca de Dios y el Cielo, hacia el cual el alma levanta sus pensamientos. Si soy así como me has dicho en el pasado —razona Rosaura— obviamente no soy animal. Teodosia matiza sus argumentos: “Eres fiera en ser tratada / como fiera, y dondequiera / del hombre cruel buscada”.¹ La conversación llega al tema de la generación: “Pues a mí ¿quién me engendró?” pregunta Rosaura (v. 84); y Teodosia —retirándose a su mundo de imaginación predilecto— contesta, “Este monte, nieve y hielo” (v. 89). Rosaura insiste en la necesidad de los medios sexuales para la generación:

Las ciervas de esta ribera
de su esposo han engendrado,
no, madre, de otra manera.
Si es que yo soy animal,
¿con qué animal te juntaste
para que naciese igual
al ser que de ti imitaste,
que es ser con alma inmortal?
Enséñame el padre mío.

vv. 128-136

Su tía en cambio sigue recurriendo a la teoría de la generación espontánea, aderezada con un toque astrológico:

El nácar de perlas madre,
hija engendra del rocío.
Abrese la concha bella
en el mar por la mañana,
y entra el sol y el alba en ella.
La generación humana
forma el sol, y de la estrella
con que nace una persona
toma aquella inclinación.

vv. 139-147

Rosaura contesta otra vez:

Que el sol engendra no abona,
madre, tu fuerte razón:

¹ Este intercambio entre Teodosia y Rosaura está casi calcado en uno con que comienza la comedia *La discreta enamorada* (escrito a más tardar en 1608, según Morley y Bruerton). Sin embargo, aquí se utiliza con fines algo distintos. Véanse mis comentarios más abajo en el capítulo VIII “Conclusiones”.

el argumento perdona,
porque si solo engendrara,
otro sol como él hiciera;
y que hay otro, es cosa clara,
que le ayuda y de quien fuera
la materia que tomara.

vv. 148-155

Ahora, Teodosia recurre simplemente a la mentira:²

Pues eso mismo te digo;
que el sol que una vez llegó
a estar, Rosaura, conmigo
en mí misma te engendró.

vv. 161-164

Y así volvemos al sol como figura mítica, centro de un nuevo mito personal —que Rosaura acepta, sea por ingenuidad o por malicia—, según el cual el rey de planetas es su propio padre. Y ahora, habiendo aprendido que el sol es el progenitor, e inocente de conceptos sociales de familia y preceptos de comportamiento sexual, se decide ir en busca de este mismo sol: ¿Y quién puede ser ese sol sino Felipe, a quien acaba de ver desnudo, bañándose en una fuente?

Hoy vi,
si el aire no me engañó,
una cosa, madre mía,
que casi me parecía:
y éste el sol debe de ser
con que vós soléis tener
alguna vez compañía.

vv. 174-180

Si Felipe es el sol, se sigue que es su padre; y si fuera cierto que Teodosia se había unido con él para engendrar a Rosaura ¿por qué no ella también? Teodosia, todavía tratando de sacar algún provecho de su mentira, la trata de intimidar con la posibilidad de que si “el sol” la viera, la podría quemar, lo cual parece concurrir con la propia experiencia de la muchacha, ya que desde que lo viera, se siente morir: “El sol debió de encenderme, / que ni comer ni dormir / he podido más, ni verme / conmigo en quietud vivir.” Ya, en desesperación, Teodosia se delata: “¿Hombres has visto?”, exclama, y Rosaura responde “Hombres, no; / pero al sol desnudo, sí.”

² Y, curiosamente, asigna a sí misma el papel de Clímene, la ninfa oceánica y consorte de Helio (a menudo identificado con Apolo), con quien tuvo a Faetón (véase más arriba, p. 102).

Y en este punto la *dianoia* plasmada por el dramaturgo en este cuadro se va desplazando paulatinamente desde el tema de la generación hacia los efectos fisiológicos y psicológicos del impulso sexual que llamamos “amor”, y este tema nos ocupará en el apartado que sigue. Pero el sol no sólo da calor sino luz, y es este aspecto de Apolo que quiero mencionar ahora. Mientras Teodosia ve todo desde un punto de vista metafísico, Rosaura lo ve a la clara luz del día.³ Sería tentador descubrir aquí una dialéctica que reproduzca o refleje alguna polémica contemporánea o clásica. Me parece probable que no sea por pura casualidad que Rosaura incorpore una cita de Aristóteles en su refutación de los argumentos de su tía:

Que ayude el sol no lo niego;
mas para engendrar un yo,
otro yo es fuerza, que el fuego
dará calor al que obró
el ser que me forma luego.

vv. 156-160

La referencia al sol como ayudante del hombre en el proceso de procreación se encuentra también en el *Quijote* (II, capítulo xlv), donde leemos “A ti digo, ¡o sol, con cuya ayuda el hombre engendra al hombre!”⁴ pero su origen es una frase algo enigmática de la *Física* II, 2, que viene en el contexto de una discusión de la importancia relativa de forma y materia para el estudio de la física, o sea la naturaleza.⁵ En los primeros dos libros de esta

³ La conexión de Apolo con la luz de la razón es bastante común. Para John Ridewall, franciscano inglés del siglo XV, quien asignó a cada dios una virtud característica, Apolo se asociaba con la veracidad (véase Sezneq, *La survivance des dieux antiques*, p. 113). Como observa Natale Conti, uno de los exponentes de la mitología clásica de mayor importancia de la época renacentista: “¿Qué otra cosa revela más verdad que el sol y dispersa toda la oscuridad y las tinieblas de las preocupaciones humanas?” Y explica las etimologías de los nombres de la madre del dios (Latona) y el lugar del nacimiento de Apolo y Diana (Delos) en términos de la ocultación y borrosidad o “estado confuso del mundo que los antiguos llaman materia o caos” que, al subir las dos luces celestes, empieza a ser visto y conocido; traduzco de la versión en inglés de Anthony Matteo (Matteo, *Natale Conti's 'Mythologies'*, pp. 214-215).

⁴ *Don Quijote de la Mancha* (edición de F. Rico), p. 991.

⁵ Textualmente, lo que dice Aristóteles es: *anthrōpos gar anthrōpon gennā kai hēlios*, lo cual el editor de la edición Loeb considera una proposición incompleta. La versión de Gredos tiene: “Porque el hombre se engendra del hombre, pero también del sol” (pp. 139-140), lo cual parece un poco enigmático. La de Loeb está glosada: “In Nature man generates man; but the process presupposes and takes place in natural material already organized by the solar heat...”. Una exposición bastante clara del punto de vista de Aristóteles se encuentra en un artículo de Gordon L. Ziniewicz: “The species continue because new individuals are continually generated. But why should the whole process of generation (reproduction) not come to an end? According to Aristotle there are ‘particular’ efficient causes and there are ‘universal’ efficient causes. The particular efficient cause of a living being is its parent. The universal efficient cause of all coming-to-be (generation on earth) is the sun and, in a more remote sense, the moon and planets as well. The cycle of birth

obra, Aristóteles trata de establecer sus propias pautas teóricas para el estudio de la naturaleza, en oposición a ciertas ideas de Platón y de otros filósofos, y en este mismo capítulo también expresa una crítica del platonismo:

Los que hablan de las Ideas proceden de la misma manera [que los matemáticos] sin darse cuenta, pues separan las entidades naturales, las cuales son sin embargo mucho menos separables que las matemáticas.⁶

Un poco antes, como ya vimos, Rosaura había preguntado, con actitud desafiante, “¿con qué animal te juntaste / para que naciese igual / al ser que de ti imitaste, / que es ser con alma inmortal?” (vv. 132-135). La frase “al ser que de ti imitaste” parece bastante oscura, lo cual podría ser resultado de corrupción del texto en algún momento de su traslado del manuscrito original a las ediciones consultadas por Cotarelo; sin embargo, la idea de la generación como algún tipo de “imitación” podría interpretarse como una alusión al platonismo, quizás en sentido burlón.⁷ Inmediatamente antes de la referencia al sol que “ayuda”, las palabras de Rosaura “y que hay otro, es cosa clara, / que le ayuda y de quien fuera / la materia que tomara” (II, 153-5) recuerdan la doctrina expuesta en *La generación de los animales*, aunque la trastrueca, ya que en este tratado dice el Filósofo que, en el acto de procreación, el macho contribuye la forma, mientras la hembra contribuye la materia.⁸

and death on earth continues indefinitely because of the circular movement of the shining sun (rising and setting and bringing seasonal changes), which makes life, growth, and reproduction possible” (G. Ziniewicz, “Aristotle: Physics and Metaphysics”).

⁶ Traducción de Guillermo R. de Echandía (p. 136). En la versión inglesa de la edición Loeb, el mismo pasaje aparece como: “Now the exponents of the philosophy of ‘Ideas’ also make abstractions, but in doing so they fall unawares into error; for they abstract physical entities, which are not really susceptible to the process as mathematical entities are”. Echandía agrega la aclaración: “Cuando la física considera los atributos geométricos los toma como accidentes (*symbebēkóta*), mientras que las matemáticas los estudian por sí mismos, haciendo abstracción de los cuerpos físico a que pertenecen” (p. 136, n. 21).

⁷ Si el texto correcto fuera “para que naciese igual / *el* ser que de ti imitaste...” (donde *el ser* sería una referencia a Rosaura misma) resultaría más entendible. En todo caso, según Karl F. Morrison, Aristóteles “set forth a model of imitation as an initial process in nature —generation— ceaselessly repeated. The same model of generation and growth applied to the potentialities of the human mind...” (K. Morrison, *The Mimetic Tradition of Reform in the West*, Princeton (1982), citado en el sitio Web “Die kulturgeschichtliche Bedeutung des Mimesis”).

⁸ En *La generación de los animales* (I, XXII), Aristóteles explica que la relación entre macho y cría es parecido a la de un carpintero con el objeto que elabora, a la cual contribuye ninguna materia suya sino la forma (“...nothing passes from the carpenter into ... his material; ... it is the shape and the form which pass from the carpenter”: tr. al inglés ed. Loeb, p. 121). Al principio del segundo libro, Aristóteles se extiende sobre el tema y no tiene reparos en afirmar la superioridad del macho respecto a la hembra en cuanto a que representa la forma e idea y el “principio de movimiento” (II, 1). Podría haber una sutil ironía intencionada por Lope en las palabras de Rosaura al invertir esta relación.

Quizá sería exagerado ver la discusión entre las dos mujeres como una escenificación de la guerra ideológica entre el platonismo y el aristotelismo, pero creo que no es tan descabellado ver a los dos personajes como representantes de, por un lado, el oscurantismo de la iglesia, y por otro del nuevo espíritu científico, cuya base es el empirismo. Esta lucha, por supuesto, era ineludible en una época en que todavía se recordaba la suerte de Giordano Bruno, y cuando la controversia entre Galileo y la Iglesia estaba a punto de estallar.

Encontramos numerosos ejemplos de una actitud tanto contestataria como empírica en el discurso de Rosaura. Las primeras palabras que pronuncia en la comedia son “¿Quién podrá, madre, sufrir / el deseo de saber?” (II, 19-20), lo cual se parece mucho a unas muy conocidas palabras de Aristóteles: las que abren el primer capítulo de la *Metafísica*, primer libro.⁹ En el segmento 3 del mismo acto, la joven da plena expresión a la actitud empírica que la guía. A pesar de la resistencia de Teodosia a que ella llegue a saber qué cosa es Felipe y en qué consiste la atracción que ejerce sobre ella, Rosaura está resuelta a descubrirlo por la experiencia propia; dice, “no puedo saber lo que es, / pero sabrélo después / que de experiencia lo crea”.¹⁰

Por supuesto, la cuestión del saber tenía también su aspecto específicamente religioso. La capacidad de la mente de conocer el mundo, compenetrándose en él, tiene su paralelo en la capacidad del alma de conocer directamente a Dios (y, de modo semejante, interpretar las Escrituras) sin necesidad de la intercesión de un sacerdote. Puede ser que algo de esta controversia, también, se refleje en la discusión entre Rosaura y su tía: de ser así, la joven representaría (de manera bastante tangencial, por cierto) la posición de los “alumbrados”, cuyo tipo de iluminismo era “la heterodoxia característica del Siglo de Oro español”, en contra de la ortodoxia religiosa.¹¹

⁹ “Todo hombre, por naturaleza, apetece saber” (versión de F. Saramanch, Aguilar, p. 911). En inglés: “All men by their very nature feel the need to know” (traducción de J. Warrington, Everyman’s Library, p. 49).

¹⁰ También en este aspecto, observa James Parr que “Un resultado imprevisto del exponerse al Nuevo Mundo es que el *magister dixit*, la autoridad de la teoría, se ve en peligro ante la práctica. Las cartas de relación, las crónicas y las anécdotas de testigos presenciales reincorporados a la Madre Patria servían para insinuar que la experiencia personal valía más que la autoridad *ex cathedra* (“La época, los géneros dramáticos y el canon...”, p. 122).

¹¹ Toco este punto en C. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»* (pp. 24-25), de donde repito la siguiente cita de Francisco Márquez Villanueva: “La primacía que en los círculos de alumbramiento ejercían los indoctos, y muy especialmente mujeres, sobre personas cultas y hasta sobre sacerdotes, invocaba de continuo esta predilección divina por los humildes entendimientos”; por tanto, en los círculos de poder

Algunos pensadores renacentistas, al contrastar el pensamiento científico, basado en la observación, con la “sofistería” de la filosofía escolástica, encerrada en sus propios procesos dialécticos, vieron en el primero una sencillez que lo acercaba a la inocencia de la infancia o del estado anterior a la caída de Adán. Uno de ellos es Bacon, quien consideraba “la verdadera humildad” (según una exposición de Basil Willey) “el atributo propio del científico, quien está satisfecho con exponerse a la luz de las cosas, y permitir que la naturaleza sea su mentor”; y (en las propias palabras del filósofo inglés) “ni tendríamos esperanzas de lograr nuestro objetivo, si, con actitud arrogante, buscásemos las ciencias en las angostas celdas del entendimiento humano, y no, de manera sumisa, en el mundo más amplio”. El acceso al reino del hombre, fundado en las ciencias, se asemeja “al que da al reino de los cielos, donde entrada no se otorga a nadie salvo a los niños”;¹² y hay algo de esto en unos versos que Felipe dirige a Rosaura:

No te llamara animal
quien eso, mi bien, te oyera.
Bien dicen que es vedriera
el ingenio natural,
por quien el alma divina
mira con más atención.

III, 716-21

El punto de vista a la vez racionalista y empirista que manifiesta Rosaura hace de ella un personaje de extraordinario interés. La unión de inocencia, ingenuidad y razón es algo que Shakespeare exploró en otro personaje femenino, la Cordelia de su tragedia de *King Lear*, obra que pone a prueba distintas maneras de entender la palabra “naturaleza”,¹³ diferencias que en gran parte dan origen a las profundas tensiones de este drama y desencadenan su desenlace trágico. Lope, en cambio, no vislumbra ningún problema en cuanto a la “naturaleza de la naturaleza”; la ve obviamente en sentido benévolo —como era su talante—, contrastándola con su simple perversión representada aquí por Faustina.¹⁴ Sin

político y eclesiástico, se veía este movimiento como peligroso. La larga discusión entre Rosaura y Teodosia, que abarca gran parte del acto II, y la que sostienen aquélla y el Rey, en el III, plasman precisamente dicha primacía (véase “La axiología del ‘Isidro’”, en *Lope: vida y valores*, pp. 89 y ss.).

¹² Basil Willey, *The Seventeenth-Century Background*, pp. 39-40.

¹³ Véase la discusión en John Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*.

¹⁴ También en *King Lear* los personajes más malvados son las dos hermanas de Cordelia: Goneril y Regan; pero hay en esta tragedia una dialéctica profunda centrada en el concepto de la “naturaleza” que hace inadecuado verlas como simplemente “malas” o “perversas”, como es el caso de Faustina.

embargo, es interesante que los dos dramaturgos echen mano de una figura femenina para representar la razón y la naturaleza bajo signo benigno. Otro paralelo curioso entre *El animal de Hungría* y *King Lear* tiene que ver con la figura del Bufón. El hecho de que este personaje nunca aparece en el escenario junto con Cordelia ha hecho que algunos críticos pensasen que el mismo actor pudiera haber representado a ambos; y si esto fuera el caso, que Shakespeare pudiera haber querido establecer una conexión temática entre ellos. No todos están de acuerdo en esto,¹⁵ pero en todo caso son dos personajes entre varios cuyo principal propósito dramático es el de corregir los desmanes del Rey. Sea esto como fuere, Rosaura, durante su estancia en el palacio, de hecho viene a representar el papel del bufón, y esto en dos sentidos: el de ser una fuente de comicidad,¹⁶ y (como el Bufón de *Lear*) ver y describir las cosas con una claridad de la cual carecen los demás.

Fausta Antonucci hace notar la relación que Lope establece entre la sencillez de Rosaura —expresada en su lenguaje directo y falto de complejas figuras poéticas— y la claridad de su pensamiento, que se desarrolla mediante procedimientos silogísticos, tanto en sus discusiones con Teodosia como también ante el rey. Cuando éste anuncia que Felipe debe morir, ella trata de disuadirlo usando una “lógica impecable”.¹⁷

ROS Vos daréis oro y divisa
de honra al que queráis honrar;
vida no, porque eso es risa;
pues lo que no podéis dar
no lo quitéis tan aprisa.

REY Monstruo, el serlo te disculpa,
y si esto sabes, advierte
que si delito le culpa,
Dios quiso que hubiese muerte
para castigar la culpa.
Yo firmo lo que es razón;
y el Rey, a la imitación
de Dios, da premio y castigo.

¹⁵ R.A. Foakes, por ejemplo, cree que es probable que el “comediante profesional” Robert Armin haya interpretado al Bufón, mientras a Cordelia la habría representado un menor (Introducción a *King Lear*, edición Arden, pp. 50-51).

¹⁶ Véase, especialmente, el artículo de Antonucci, “Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad”, sobre Rosaura como figura cómica.

¹⁷ F. Antonucci, *El salvaje en la comedia*, p. 89.

ROS Yo no sé leyes; mas digo
que es injusta inclinación.
Siguiendo mi natural,
hallo que aquel enemigo
que dió la causa del mal
ése merece el castigo.
.....
.....
Siendo así, ¿no es claro engaño
pasar su inocente pecho?
Que si yo la causa di,
razón es matarme a mí.
¡Viva un hombre, un monstruo muera!

III, 542-569

Un razonamiento que el Justicia aprueba: “Ley es esa. ¿Hay cosa igual? / Lo mismo tiene el derecho, / porque dice que le ha hecho / quien da la causa del daño”.¹⁸

2. Amor, otro, celos, vergüenza

Rosaura, habiendo pasado los primeros veinte años de su vida en el estado de la naturaleza, sin conocimiento de otros seres humanos excepto por su tía, todavía no tiene un concepto de la “otredad”. Subsiste, como en estado infantil, viendo a Teodosia, su supuesta madre, como si fuera una extensión de su propio ser. Al ver cómo los animales se juntan en parejas con el propósito de producir nuevos representantes de su especie, siente la rareza de la condición solitaria que comparte con su tía, y trata de imaginar otro ser semejante a Teodosia o a ella misma; pero su estado psicológico no diferenciado sólo le permite formular el concepto del *alter ego* (“otro yo”). Posiblemente es por eso que usa el verbo “imitar” (en el v. 134, comentado más arriba, “al ser que de ti imitaste”) cuando quiere hablar de la reproducción humana. En este momento su deseo de tener “otro yo” sólo obedece la necesidad de compañía, de alguien que sería una mera réplica de ella misma o un sustituto de su tía: “que quiero formar un yo / que viva sujeto a mí / como yo a vos”. La repetición de la palabra “otro” en esta escena ya es notable; sin embargo, aún no hay “otredad”.

Como hemos visto, Rosaura se encuentra en un proceso de descubrimiento, que abarca sus orígenes, la naturaleza de la generación humana y finalmente la de la sociedad;

¹⁸ Aquí adopto los cambios de puntuación sugeridos por Antonucci (*El salvaje...*, pp. 89-90, n. 42).

entre tanto, descubre su propia vida interna a través de las distintas emociones y sensaciones provocadas por el amor. La larga discusión entre ella y Teodosia con la cual comienza el segundo acto es el principio de este proceso, que luego se desarrolla a través de sus encuentros con Felipe, que tienen como núcleo una serie de cuatro sonetos, de los cuales los dos primeros forman un diálogo entre ambos amantes, mientras que los dos restantes son sendos soliloquios de Rosaura.

El momento de arranque es la ya mencionada descripción que la joven hace de Felipe, a quien ha visto desnudarse para bañarse en una fuente. Hasta este punto las principales inquietudes de Rosaura han sido de tipo intelectual: saber en qué medida ella se parece a los animales y en qué difiere de ellos; entender cómo ella misma ha llegado a este mundo que contempla, y qué tendría que hacer para tener a “otro yo” para hacerle compañía por si acaso algún día se viera privada de la de Teodosia. La fuerte dosis de erotismo en la experiencia descrita por Rosaura en los versos II, 193-199 —“no me harté de bendecir / la madre que lo parió... / y dije, madre, entre mí: / ‘Mejor estabas desnudo: / ¿por qué te vistes así?’”— muestra que las inquietudes de Rosaura ya se han extendido desde lo intelectual hacia el campo del deseo (o del entendimiento a la voluntad, si eligiésemos los conceptos escolásticos en los cuales Rosaura luego se muestra tan versada).

Por otra parte, al deseo se van asumiendo algunos de los síntomas tan conocidos de la “melancolía erótica”: una sensación de estarse muriendo, un calor que abrasa, la incapacidad de conciliar el sueño, la pérdida de apetito y de la integridad y suficiencia (quietud) en sí misma (vv. 209-14); y en el doble soliloquio en décimas que abre la escena donde Felipe y Rosaura se conocen (3a), ésta profundiza sobre el síntoma del calor, que en la primera escena había descrito como una sensación desagradable; ahora descubre un aspecto placentero en este calor (“el mismo fuego me agrada”). Asimismo descubre la experiencia de “la ausencia” y el hecho de que la sensación de calor se incrementa en relación inversa con la proximidad de su causa (“y es mayor cuando se aleja”) (vv. 486-7). Después de acercarse más a Felipe, dice “Más cerca al sol he mirado / y antes el fuego he templado / en su hermosa gentileza” (vv. 545-7), y luego descubre que el fuego que emana de este “sol” va mezclado con el hielo que también la invade “pero ... con una blandura” que le hace temer que, si otra vez se ausentara, “la falta de su hermosura” la mataría (vv. 554-9). Finalmente pone un nombre a lo que siente: es amor (v. 567). Sin embargo,

para estar totalmente segura de ello, pide a Felipe que le diga qué entiende él por esta palabra. Y sigue un soneto de extraordinaria belleza en el cual el galán describe primero (en el octeto) el proceso de enamorarse y luego (el sexteto) el estado que resulta del enamoramiento.

Tanto la construcción sintáctica de este soneto —una serie de proposiciones formadas cada una con un verbo infinitivo, y que sólo encuentran su conclusión gramatical en el último verso (“Esto es amor. ¿Tú sabes si lo tienes?”)—, como el tema, recuerdan fuertemente otro soneto de Lope, el número 61 de las *Rimas*, que empieza “Ir y quedarse, y con quedar partirse,” donde lo que se describe es específicamente la “ausencia”. Desde luego, todo este tratamiento del amor sigue una larga tradición en la que poesía, filosofía, teología, misticismo, psicología y medicina se unieron y se fertilizaron mutuamente.¹⁹ El principal exponente en cuanto a la poesía, desde luego, fue Petrarca; y Denis de Rougemont cita algunos versos del *Trionfo d'Amore* que ilustran muy bien el concepto clave que abarca el fuego y la ausencia: “seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge, / arder da lunge ed agghiacciar da presso” (siguiendo mi fuego adonde huye, / helarme estando cerca y arder lejos).²⁰

En la primera parte de su soneto Felipe trata la experiencia del enamoramiento, siguiendo una tradición que remonta a una metáfora empleada por Platón en el *Teeteto*, que se imaginaba “en nuestras almas una cera apta para recibir [las] impresiones” de los objetos externos.²¹ Plutarco, en su *Moralia*, había adaptado esta imagen al asunto del

¹⁹ Véanse, por ejemplo, Roger Bartra, *Cultura y melancolía: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, y el largo ensayo introductorio de D. Beecher y M. Ciavolella (“Jacques Ferrand and the Tradition of Erotic Melancholy in Western Culture”), en Jacques Ferrand, *A Treatise on Lovesickness*.

²⁰ Véase *L'amour et l'Occident*, p. 201. Tomo la traducción de la edición bilingüe de los *Triunfos* de Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Otro ejemplo de la presencia simultánea de calor y frío en los que padecían el mal de amor se encuentra en las páginas de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva: “Ni las frescas majadas me ponen tempranza al calor que siento, ni las yerbas agostadas y fuerza del sol en las siestas me quitan el frío que tengo, junto con abrasarme; no hay otro aire temprano para mí, ni cosa de pracer que no me destemple...” (citado en Avalor Arce, *La novela pastoril española*, p. 41). Como este pasaje aclara, se trata de una forma de destemplanza o desequilibrio entre los humores. Aunque el calor era un síntoma de la “melancolía erótica” ampliamente reconocido por los médicos, parece que no hayan prestado mucho atención a esta extraña relación entre calor y frío en el amor que los poetas notaron. En cuanto al calor, explican Beecher y Ciavolella que “the heat of passion [...] by drying up the brain, causes sleeplessness and draws the humors, not toward the interior where they are needed for digestion, but to the brain and to the outer layers of the body...” (D. Beecher y M. Ciavolella, *op. cit.*, p. 68).

²¹ *Teeteto*, 191d (traducción de la edición Aguilar).

enamoramiento, describiendo la imagen de la persona amada como “gravada a fuego en la mente mediante la vista, como si se usase una técnica encáustica”, dejando tras ella “formas que se mueven y viven y hablan y quedan por toda la vida”, mientras que las imágenes de objetos normales son como “dibujos hechos en yeso húmedo”, que “se desvanecen rápidamente y se escabullen de la mente”.²² A esta noción se une otra de que la conciencia del enamorado queda atrapada por la imagen del amado, algo como una mosca que, al tratar de liberarse de una telaraña, se encuentra cada vez más presa (la misma idea se expresa, por ejemplo, en unas *Esparsas diciendo qué cosa es amor*, de Jorge Manrique: “Es amor [...] una porfía forzosa / que no se puede vencer, / cuya fuerza porfiosa / hacemos más poderosa / queriéndonos defender”). Volviendo al soneto de Felipe, el sexteto profundiza la noción de la esclavitud del alma del enamorado a su amado, una esclavitud que se describe en términos ya con resonancias religiosas (la “sujeción del alma”, la adoración) pero, obviamente, la sujeción no es a Dios ni a la razón —que se consideraba la facultad o potencia principal del alma—,²³ sino a la misma pena (también una palabra con resonancias religiosas); ni tampoco la adoración es de Dios, sino de los desdenes (del amado), los cuales son sentidos como favores. Visto desde el punto de vista religioso, no se puede dudar de la naturaleza enfermiza, o por lo menos, irracional, de este estado, en el que incluso la memoria se ve afectada (“Perder de todo punto la memoria”),²⁴ mientras que la propia voluntad renuncia, poniéndose al servicio de otro.

Al terminar Felipe su soneto, Rosaura observa, “Notable cosa es amor / como aquí lo has pintado” (vv. 590-91), y Felipe comenta, “Esto llaman su cuidado, / su deseo y su temor” (vv. 592-93), señalando otra vez los aspectos melancólicos que acompañan el deseo

²² “...burned into the mind by sight, as if using encaustic technique”, and leaving behind “shapes that move and live and speak and remain forever and ever”, while images of normal objects are like “pictures on wet plaster”, which “fade away quickly and slip from mind” (*The Moralia*, Loeb ed., vol. IX, p. 367: tomo todas estas referencias de Beecher y Ciavolella, eds., Jacques Ferrand, *A Treatise on Lovesickness*, pp. 46 y 177, n. 41). Un resumen de esta tradición se encuentra en *El vergonzoso en palacio* de Tirso (II, 665 y ss.), donde Antonio dice: “Pintores somos los dos: / ya yo el retrato he copiado / que me enamora y abrasa [...] Naipe es el entendimiento, / pues la llama tabla rasa, / a mil pinturas sujeta, / Aristóteles.”

²³ Véase Otis Green, *España y la tradición occidental*, tomo II, capítulo. 5, especialmente pp. 194-195, donde el autor discute la importancia relativa de la razón y la voluntad según las perspectivas escolástica y platónica.

²⁴ En un villancico de Juan del Encina se lee que los ojos de una niña “Roban el plazer y gloria, / los sentidos y memoria: / de todos llevan vitoria / con su gentil galanía. / Con su gentil gentileza / ponen fe con más firmeza, / hacen bivar en tristeza / al que alegre ser solía” (*Poesía lírica y cancionero musical*, p. 149).

amoroso.²⁵ A la instancia de Felipe, Rosaura compone su propio soneto, para demostrar que lo que ella siente de hecho es amor. En gran parte este soneto es una réplica al de Felipe; intenta aplicar el esquema teórico propuesto por él a su propio caso, y al hacerlo echa mano del mismo acervo de palabras clave que usa Felipe (o palabras semánticamente relacionadas a ellas). Así, donde el soneto de Felipe empieza “Mirar por accidente, y agradarse, / y al alma por los ojos imprimirse”, el de Rosaura comienza “Yo vi, yo me admiré”, pero luego se desvía ligeramente del esquema de Felipe: “mas de admirarme / nació un regalo en que sentí perderme”. Mientras Felipe habla de una “fijación” de la imagen de la amada en el alma, Rosaura describe algo semánticamente opuesto: un desamarre que —a diferencia del que describió Felipe (que afectó solamente la memoria)— tiene un efecto narcótico sobre el alma entera: “los sentidos hallé como el que duerme, / sin poder la memoria despertarme”.

En este punto me parece que Lope se distancia un poco de la tradición petrarquista para acercarse a las descripciones que hicieron algunos místicos españoles de la especie peculiar de melancolía que experimentaban. Aquí no sólo encontramos un “placer en que hay dolores, / dolor en que hay alegría”, como describe Jorge Manrique el amor en las antes citadas *Esparsas*, sino algo más complejo y difícil de interpretar. Al tratar de calificar las emociones que había sentido “en la ausencia”, Rosaura describe un estado que se parece en algo a la apatía: el imaginarse “en la presencia” le había servido como un tipo de entretenimiento, pero este ejercicio mental “no pudo entristecerme y alegrarme”. Por otro lado, dice estar “bien y mal” consigo, y alegrarse y entristecerse “en un punto”. Esta confusión emocional en que emociones positivas y negativas coinciden, mientras se siente guardar cierta distancia de ellas, se desprende también de ciertos pasajes del *Libro de la vida*, en los que santa Teresa hace mención de emociones contradictorias como *pena y gloria, pena y contento*. A veces habla de la presencia de ambas juntas, como en los siguientes pasajes:

No se puede encarecer ni decir el modo con que llaga Dios el alma y la grandísima pena que da, que le hace no saber de sí; mas es esta pena tan sabrosa, que no hay deleite en la vida que

²⁵ Robert Burton cita un pasaje de san Agustín (*De civitate*) donde se menciona toda una serie de estados patológicos y otras consecuencias que resultan del amor, como “biting cares, perturbations, passions, sorrows, fears, suspicions, discontents, contentions, discords, wars, treacheries, enmities...” (*The Anatomy of Melancholy*, pp. 143-4).

más contento dé. Siempre querría el alma, como he dicho, estar muriendo de este mal. [11] Esta pena y gloria junta me traía desatinada, que no podía yo entender como podía ser aquello. [...] Pues viendo yo lo poco u nonada que podía hacer para no tener estos ímpetus tan grandes, también temía de tenerlos; porque pena y contento no podía yo entender cómo podía estar junto; que ya pena corporal y contento espiritual ya lo sabía que era bien posible, mas tan excesiva pena espiritual y con tan grandísimo gusto, esto me desatinava.²⁶

Asimismo, habla de un estado en que no sintió ni una cosa ni la otra:

Otras veces me da una bovería de alma —digo yo que es— que ni bien ni mal me parece que hago, sino andar a el hilo de la gente, como dicen, ni con pena ni con gloria, ni la da vida ni muerte, ni placer ni pesar; no parece se siente nada. Paréceme a mí que anda el alma como un asnillo que paca, que se sustenta porque le dan de comer y come casi sin sentirlo; porque el alma en este estado no deve estar sin comer algunas grandes mercedes de Dios, pues en vida tan miserable no le pesa de vivir y lo pasa con igualdad, mas no se sienten movimientos ni efectos para que se entienda el alma.²⁷

Y de un “sueño en la vida”:

“Y hame dado una manera de sueño en la vida, que casi siempre me parece estoy soñando lo que veo: ni contento ni pena que sea mucha no la veo en mí. Si alguna me dan algunas cosas, pasa con tanta brevedad que yo me maravillo y deja el sentimiento como una cosa que soñó (*sic*). Y esto es entera verdad, que aunque después yo quiera holgarme de aquel contento u pesarme de aquella pena, no es en mí mano, sino como lo sería a una persona discreta tener pena u gloria de un sueño que soñó...”²⁸

No me atrevo a decir cuál es la conexión entre estos pasajes y el soneto de Rosaura, si es que la haya, más allá de unas similitudes de frases (frases bastante corrientes además), pero me parece que hay una importación de ideas en el discurso que aquí se desarrolla acerca del amor que no vienen exclusivamente de la tradición petrarquista o del cancionero español de los siglos anteriores.²⁹ Esto puede ser en parte porque Lope, al transferir la

²⁶ *Libro de la vida*, 29:10-11; 30:1 (ed. Castalia pp. 382, 386).

²⁷ *Ibid.*, 30:18; p. 398.

²⁸ *Ibid.*, 40:2; p. 553.

²⁹ La novela sentimental podría ser otro punto de referencia general, aunque su visión esencialmente pesimista del amor (cortés) le da un enfoque muy distinto. Lo que sí comparte esta obra con la ficción sentimental como género es la prominencia que da a la figura del salvaje (la cual tiene una asociación implícita con la cuestión del amor imposible de la tradición cortés). Como observa Alan Deyermond: “Quedo convencido de la

tradición lírica (amorosa) al contexto dramático (como muchas veces había hecho respecto a la épica-romancera), hace que los conceptos vuelvan a justificarse, a sentirse como verdaderos y no sencillamente como convenciones literarias (y, por supuesto, a exponerse a una mirada potencialmente irónica). Pero también se debe a una profundidad existencial que está implícita en la historia que Lope plasma en esta comedia.³⁰

En todo caso, hay que recordar que, para Rosaura, Felipe sigue siendo un dios, aunque con las características de una deidad pagana; pero cuando ella vuelve a hablar con Teodosia después de su encuentro con Felipe y el subsiguiente con Silvana (quien se convierte en el objeto de sus celos) la joven describe su experiencia en términos que distan muy poco de los usados para describir el conocimiento interior del Dios cristiano buscado por los místicos. Felipe, como Dios, tiene una capacidad aparentemente sobrenatural de penetrar en el alma de Rosaura. Cuando su tía le pregunta si no ha tenido miedo al encontrarse con Felipe, ella contesta: “Habléle, hablóme en amor; / díjome lo que [yo] sentía, / y es que, como en mí vivía, / sabe mis cosas mejor” (II, 826-829).³¹

Volviendo al primer soneto de Rosaura, llama también la atención el carácter abstracto de su expresión: está cara a cara con quien le ha provocado el trastorno fisiológico y emocional que está describiendo, pero todo lo expresa entre la primera y la tercera persona, como si estuviera de alguna manera desconectada de Felipe. Así, nota su “pena en ausentarme”, sin mencionar la identidad de la persona respecto a la cual está ausente; asimismo, se imagina “en la presencia” y no “en *tu* presencia”. Esto puede ser porque Rosaura aún no sabe exactamente qué es Felipe —si es un dios, otro animal, el sol— pero ahora éste, que ya había confirmado a Rosaura su identidad como mujer, le anuncia que él

importancia fundamental de los hombres y mujeres salvajes en la ficción sentimental, y de que los salvajes simbolizan aquí —de manera bastante distinta— una tensión entre la pasión sexual y varios códigos artificiales.” (“El hombre salvaje en la ficción sentimental”, p. 39).

³⁰ Al referirse a una serie de comedias protagonizadas por un “héroe-villano”, Fausta Antonucci dice: “En todas estas comedias las secuencias del descubrimiento del amor y de sus efectos en el alma del protagonista no tienen la misma amplitud que en las comedias protagonizadas por los salvajes...” (*El salvaje...* pp. 115-116). Véanse mis comentarios en el capítulo VII de este trabajo relativos a la comedia palatina (pp. 187 y ss.).

³¹ Puede ser pertinente, además, que en el discurso religioso se comparaba con frecuencia a Jesús con el sol, como en la siguiente cita: “Jesús explicando su doctrina [...] es capaz de ‘inflamar el pecho’ [...] como verdadero ‘Sol ardiente’, para renovar así ‘el Orbe henchido’” (véase Jaime Cuadriello, *Las glorias de la república de Tlaxcala*, p. 344. Las frases citadas por Cuadriello son de Benito Arias Montano, *Monumentos de la salud del hombre. Desde la caída de Adán hasta el Juicio Final*, Madrid, Swan, 1984, pp. 273-274).

es hombre, y, poco a poco, la relación va normalizándose: “Ya te voy queriendo más”, dice la joven (v. 623). Luego descubre otra nueva emoción. Al contar a Felipe cómo lo había visto una vez antes, y había tenido ganas de acercarse a él, pero algo la había detenido, le pregunta “¿Sabes tú cómo se llama / lo que a la mujer detiene?”; y Felipe le explica: es la vergüenza, la que “conviene / mucho a toda honesta dama” (vv. 650-51). Así, Felipe empieza a revelarse en el papel de tutor que enseñará a Rosaura los elementos del decoro que ella se resiste a aprender de Teodosia: un tutor, por supuesto, que sólo cobra eficacia de la mano del amor: “¿Quién pudiera, si no Amor, / enseñar un animal?”, había dicho Rosaura (vv. 615-15) en respuesta a la observación de Felipe de que detrás de su vestido salvaje se escondía “el valor”.

El siguiente paso en la educación sentimental de Rosaura es su descubrimiento de la “Otra” y, en consecuencia, de los celos. Roger Bartra observa que “si el Otro es un nombre (o pronombre), se desencadena la furia de las pasiones”, lo que no es el caso cuando se trata de un mero adjetivo.³² Hasta este punto Rosaura no concibe todavía al otro como un ser autónomo; como niña, supone que si ella quiere a alguien, ese alguien debe quererla a ella. El descubrimiento de que no es necesariamente así se desprende de la lección de Felipe sobre la vergüenza: “¡Me enloqueces!” dice Rosaura, y él responde “Pues reporta / ese amor, porque te importa / que yo te quiera también” —dado el caso que a la mujer “bien puede / el hombre no la querer” (vv. 658-59)—. “¿Cómo no? Di la razón”, contesta Rosaura, escandalizada, y Felipe explica, por “querer otra” que “tendrá / primero en el corazón” (vv. 661-63). Este descubrimiento da nuevo significado a la experiencia de la ausencia, y cuando el galán la deja con la promesa de volver, ella discurre sobre este tema en el soneto que sigue (vv. 684-97).

³² Véase R. Bartra, *El salvaje artificial*, p. 110. En seguida, Bartra dice que “el reconocimiento de la otredad abre un espacio para el orden civilizado. En la obra de Lope de Vega —y en ello continúa la tradición medieval— el amor *domestica* la ferocidad del salvaje, pero sólo el honor organiza a los hombres. El amor cumple una función civilizadora [...], pero el honor, eje fundamental de la literatura renacentista y del Siglo de Oro, establece el orden básico sobre el que se erige la sociedad. El honor es el principio ordenador que se impone sobre el caos de las pasiones. Así la salvaje Rosaura es conducida por el amor hacia la civilidad; pero Teodosia, la reina salvaje, retorna a la sociedad para restaurar su honor perdido...”. Aunque no se puede dudar de la importancia en el esquema de esta comedia de la restitución del orden sobre la anarquía, y del reconocimiento del otro y la experiencia de la separación para lograrla, me parece que el honor no tiene la relevancia en dicho esquema que Bartra le atribuye. Esto sería algo que diferencia *El animal de Hungría* de *El hijo de los leones*, por ejemplo. Véanse mis comentarios más adelante en el capítulo VIII (pp. 240-241).

Este soneto es, en su expresión, mucho más sencillo y hasta prosaico que el anterior, ya que Rosaura está empezando a externar sus emociones: ahora sí se dirige al ausente Felipe como tú y pronunciando su nombre. El primer verso, “Bellísimo animal parece el hombre”, demuestra que todavía no ha realizado la separación mental de lo humano y lo animal que implica el salir del estado salvaje. El sexteto se ocupa de la nueva emoción de los celos y su concreción en una figura imaginada a quien se dirige como “Otra” y amenaza con la promesa de matarla, mientras que el primer cuarteto la muestra todavía indómita ante la vergüenza; pero hay otra nueva experiencia psíquica que se revela en el segundo cuarteto —una repentina alienación del entorno que le ha servido de hogar hasta este momento: “pues si a ver levanto / la vista al monte, todo causa espanto, / si no es el eco de tu dulce nombre”.³³

Finalmente, hay la noción de que el amor enseña: Rosaura pregunta “¿Quién pudiera, si no Amor, / enseñar un animal?” (II, 615-6). Lope volvió a este tema en *La dama boba*, comedia de capa y espada escrita en 1613 (es decir, probablemente muy pocos años después de *El animal de Hungría*) que presenta a una joven extremadamente tonta que madura hacia la sabiduría, siguiendo una pista semejante a la de Rosaura del estado salvaje. Ahí leemos que el amor “es el doctor que ha tenido / la cátedra de las ciencias” (*La dama boba*, II, 1082-83), que del amor “nació el admirarse, / y de admirarse nació / el filosofar, que dio / luz con que pudo fundarse / toda ciencia artificial” (*DB*, II, 1091-95). Según Diego Marín, quien editó esta comedia, estos versos reflejan una doctrina neoplatónica que el poeta habría adoptado de León Hebreo. En *El animal de Hungría* no encontramos una doctrina parecida;³⁴ más que doctrinas, encontramos cuestionamientos de doctrinas, pero hacia finales de este acto Rosaura dice algo que parece dar un tono mucho más radical a esta misma noción. Contestando a Teodosia, que acaba de irse, dice:

³³ Es interesante comparar este soneto con el de Teodosia en el acto I. Los dos ocupan casi el mismo lugar en sus respectivos actos (I, vv. 662-675 [= 63%]; y II, 684-697 [= 61%], respectivamente). Los dos mencionan el paisaje serrano. Teodosia contempla su muerte, mientras que Rosaura contempla la de la “Otra”. Teodosia menciona la actitud mental de ambición (que atribuye a las montañas), mientras que Rosaura denomina la actitud contrapuesta, la de vergüenza. Los dos sonetos incluyen la palabra “hermosura”. Finalmente los dos incluyen el binomio “humana-fiera” o “animal-hombre” (véase un tratamiento más completo de estas correspondencias en C. Follett, *ibid.*, pp. 56-57 y 282).

³⁴ Más interesante para nuestros propósitos son los versos que siguen: “Y a amor se ha de agradecer / que el deseo de saber / es al hombre natural” (*La dama boba*, II, 1096-98).

ROS Aunque más razón me deis,
 seguiré mi natural,
 que me enseña a amar mi igual.
 Por eso no os descuidéis,
 que es muy colérico Amor
 y no da espacio a la fe.

II, vv. 903-98

Que el amor sea *colérico* no parece una idea muy usual; pero se puede entender en el sentido de que entre los poderes del amor es dar valentía al que normalmente no la tiene en demasía.³⁵ Asimismo, cuando al amor se unen los celos, pueden surgir reacciones de tipo melancólico o colérico, según el carácter del que los sufre. Rosaura, en este caso, se refiere, creo, a los dos tipos de efecto: ya hemos visto la reacción colérica a quien identifica como su rival por el amor de Felipe; pero también parece estar diciendo que el amor es una fuerza que le da valor, la independiza, tanto emocionalmente como intelectualmente, de la tutela de Teodosia. La frase “no da espacio a la fe” puede interpretarse también en dos sentidos: que, por efecto de los celos, no confía en que Felipe sea fiel si no lo tiene frente a sus ojos; o que le está abriendo los ojos al mundo y ya no acepta como fe las enseñanzas de su tía.³⁶ Ahora está aprendiendo de su “igual”.

Esta situación dura poco, ya que pronto (en lo que se puede identificar como la primera parte de la catástasis) los dos amantes se ven hechos prisioneros y trasladados al palacio, donde se exhibe a Rosaura, encadenada, como “monstruo” para diversión de la gente de la Corte, mientras a Felipe lo echan a la cárcel. Este cambio de contexto físico implica un cambio absoluto de situación para la joven en la cual no tendrá otra opción que aceptar la tutela de su tía (ahora disfrazada como “villano toscó”) como guía en este nuevo mundo del cual no entiende nada.

Ahora Rosaura tiene que someterse a una educación en la “escuela de los golpes duros”, en lo que podría verse como un proceso de “rectificación”. Como observa Fausta Antonucci,

³⁵ Como dice un personaje en *La Arcadia* “Aunque nací pastor y pusilánimo, / como a Paris amor me hará belífero, / de corazón espléndido y magnánimo” (ed. Morby, pp. 198-99).

³⁶ Y, como ya comenté más arriba (p. 134), Rosaura se apega, empíricamente, a la experiencia más que a la sabiduría recibida.

Decidiendo salir de su refugio para ir a liberar a Felipe, Rosaura actúa según el modelo del héroe buscador, jugando un papel activo que Felipe no tiene en la comedia. [...] Sin embargo, en su búsqueda de la libertad de amada, Rosaura no vence, antes bien, tiene que experimentar una serie de humillaciones.³⁷

No obstante este cambio de circunstancias, el tema del amor sigue dominante al principio del tercer acto, cuando el rey y Faustina discuten el caso del “animal” que se enamoró de un “mozo aldeano”, comparándolo con un par de casos famosos de animales (delfín, león) que hicieron amistad con seres humanos, aunque esta conversación, con sus tópicos muy trillados, sirve antes que nada como otra muestra más de la cursilería de estos dos personajes. No obstante, esta serie de lugares comunes tiene el propósito también de recalcar algo más: el aspecto positivo del salvajismo de Rosaura. Desde ahora, es en este aspecto positivo, su fidelidad, dónde se pone el énfasis. Como dice Antonucci:

Si Rosaura en su ingenuidad no posee ninguna de esas ‘virtudes’ culturales que exigen de la mujer el recato y el disfraz de los sentimientos, en cambio, demuestra poseer de forma innata sentimientos nobles como la fidelidad y la gratitud. [...] su gratitud y su fidelidad no se contradicen con su carácter ‘natural’, que ignora todo lo relativo a las convenciones culturales. Gratitud y fidelidad no son sólo virtudes nobles, sino —y antes que nada— virtudes naturales”.³⁸

3. Coda: Una “novela de educación” en miniatura

Como se entenderá del material que acabo de examinar, Lope ha ido construyendo lo que efectivamente es una “novela de educación” —cuya protagonista es Rosaura— en forma dramática y en miniatura. Es éste uno de los aspectos más llamativos y sorprendentes de esta obra y lo que, encima de todo lo demás, le da su gran originalidad.

Como es bien sabido, la novela de educación (o de formación) es un género que entra en flor desde la época de la Ilustración; por lo tanto estamos en presencia de algo que podría considerarse una prefiguración de una categoría posterior, pero que la anuncia de manera muy clara. Pienso aquí en la novela de educación como género cuyo núcleo consiste en una lucha psicológica entre las presiones sociales y los deseos o aspiraciones

³⁷ Antonucci, *El salvaje en la comedia*, p. 82.

³⁸ Antonucci, *loc. cit.*, e *ibid.*, p. 84.

particulares.³⁹ Esta definición deja entrever que lo que interesa no es tanto la meta alcanzada sino el proceso en sí y, quizás, una comparación entre la meta deseada y la alcanzada. Como observa Michelle Massé en un ensayo de inspiración tanto freudiana como feminista:

En la práctica, la novela suele ofrecer, en su mayor parte y en la mayoría de los casos, la justificación de una reivindicación de inmunidad frente a demandas sociales o emocionales, la insistencia en que los personajes son lo que Freud, en su ensayo “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico”, llamaba ‘excepciones’.⁴⁰

Sostendré, en el capítulo que sigue, que un proceso semejante se encuentra en el seno de *The Winter's Tale*, y que constituye un elemento importante (aunque presentado en una forma muy distinta) en *La chanson de la reine Sebile* y su versión en castellano *Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Rroma e de la buena enperatriz Seuilla, su muger*.

³⁹ Algunos rastrean sus orígenes a un pasado remoto (una novela antigua como *El asno de oro*, por ejemplo) y se han incluido en esta designación obras como el *Lazarillo de Tormes*, pero el tipo de “educación” implícito en ésta última se limita a cuestiones prácticas de supervivencia, y no abarca el desarrollo interior. Más pertinente sería el caso del *Quijote*, especialmente la segunda parte, la que, con un poco de imaginación, se deja leerse como una novela de educación en el sentido en que la entiendo aquí (dos estudios que apoyan esta interpretación son: C.B. Johnson, *Madness and Lust*; H.W. Sullivan, *Grotesque Purgatory*).

⁴⁰ “In theory, the novel of formation traces a protagonist’s transition from pleasure principle to reality principle (as earlier critics maintained in different terms). In practice, the bulk of the novel is far more often the justification of a claim of immunity from social or emotional demands, the insistence that characters are what Freud called, in ‘Character types’, ‘exceptions’.” (Michelle A. Massé, “Narcissism and Gender in *Wuthering Heights*”, p. 137.)

VI

The Winter's Tale:

De la credulidad al escepticismo y cómo curarlos

1. *La chanson de la reine Sebile* y sus relaciones con *The Winter's Tale*

No es mi intención proponer que la historia de la reina Sevilla sea considerada una fuente directa de ninguna de las comedias que constituyen el motivo de este estudio; lo que sí creo es que se puede considerar como un tipo de “hipotexto”, cuya presencia se sigue percibiendo bajo el palimpsesto formado por una larga serie de textos que tratan el tema de la reina falsamente acusada de adulterio y finalmente vindicada. Donde esta presencia se aprecia mejor es en *The Winter's Tale*, pieza en la que se reproducen algunos elementos de *dianoia* y simbolismo (y no sólo de argumento) que se encuentran en la historia original. Esto obviamente conduce a la pregunta acerca de si Shakespeare podría haber conocido de alguna forma la leyenda de la reina Sebilla; en lo que concierne a Lope, es muy probable que lo haya leído en la traducción en prosa castellana con título *Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes...*, ya que nuevas versiones de ésta se habían publicado en diversas ediciones impresas a lo largo del siglo XVI; pero la falta de traducciones conocidas en inglés no apoya la idea de que Shakespeare haya podido tener acceso a ella. Obviamente no se puede descartar la posibilidad de que lo hubiera leído en otro idioma, o de que la historia de la reina Sevilla se hubiese transmitido en Inglaterra en forma oral, pero no tengo ninguna prueba que ofrecer de que éste haya sido el caso. Me limitaré, entonces, a mencionar algunos elementos del texto medieval español que parecen resurgir en *The Winter's Tale*, aunque la manera en que han pasado del texto medieval a la comedia de Shakespeare sigue siendo un problema sin resolver.

Como ya se ha mencionado, el texto que he identificado como el origen (aunque bastante remoto) de la tradición literaria a la que estas comedias pertenecen es el que lleva por título *Chanson de la reine Sebile*.¹ No obstante —dado el estado fragmentario de este

¹ Véase el capítulo I (pp. 28 y ss.).

texto—, en lo que sigue me referiré a la versión que de él existe en castellano, en específico al manuscrito que lleva por título *Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Rroma e de la buena enperatriz Seuilla, su muger*. Para subsanar la parte del manuscrito que se ha perdido, usaré la versión de la edición impresa más antigua (Toledo, 1498), ya que ésta es la edición más fiel a ese texto.²

El *Noble cuento* carece de lo que podemos llamar el segundo hilo argumental de las dos comedias (el que trata de la suerte del niño abandonado, ya que en la *chanson de geste* y los textos directamente derivados de ella no hay ningún niño abandonado); sin embargo, existe la misma relación geográfica entre un país de origen —de expulsión— y otro de acogida. En este caso es la reina Seuilla la expulsada de la corte de París y de Francia (ella todavía lleva a su hijo en el vientre). En su viaje hacia Roma y Constantinopla, va a dar a Hungría, país donde pare al infante Loys; allí viven muchos años en la casa de un rico burgués bajo la protección del rey de este país.

Independientemente de la ausencia en el *Noble cuento* del motivo del niño abandonado, las similitudes entre éste y *WT* son bastante llamativas. Los dos textos empiezan con la exposición de un problema psicológico: el de un rey que no tiene bien integrada su concepción del mundo, y por eso tiene la propensión a cometer graves errores de juicio. El *Noble cuento* presenta a Carlomagno como un rey varonil y aparentemente fuerte, de gran vigor y muy devoto (se levanta temprano para ir a cazar o a oír misa), pero que vive rodeado de consejeros maliciosos (“los traidores del linage de Galalon”) que lo manipulan a su antojo, mientras mantienen apartados a los cortesanos más benévolos y sabios. En *WT*, el rey Leontes tiene lo que parece ser un problema de inmadurez para relacionarse con el otro sexo. Añora un paraíso infantil en el cual él y Polixenes pensaban que “there was no more behind / But such a day tomorrow as today, / And to be boy eternal” (I, ii, 63-64), un paraíso perdido para ambos reyes por la irrupción de la mujer, la tentadora, en sus vidas. Leontes se siente amenazado por la naturaleza juguetona y coqueta de Hermione —que ve manifestada cuando ella intenta persuadir a Polixenes de que se

² Así la describe Chicoy-Dabán, quien descubrió este incunable en la Biblioteca Central de Barcelona, aunque también reconoce que “la edición [...] es pésima” (cfr. “Una edición incunable desconocido de la *Hystoria de la Reyna Sebilla*”). La sección de este texto que llena la laguna del *Noble cuento* fue reproducida por T. Spaccarelli (“Recovering the Lost Folios of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes: The Restoration of a Medieval Anthology*”, de donde cito).

quede más tiempo en Sicilia—, y empieza a alimentar en sí mismo la “delusión aprisionadora” de que su reina le es infiel.³

Si aceptamos las conclusiones de Thomas Spaccarelli,⁴ quien somete al Carlomagno del *Noble cuento* a un tipo de psicoanálisis jungiano, veremos que su problema se parece, hasta cierto punto, al de Leontes. Carlos es una persona cuyo *ego* no está suficientemente desarrollado; actúa sólo en función del “nivel social de la realidad”,⁵ ignorando su propia integridad espiritual, excluyendo a la mujer y los aspectos femeninos de su propia psique. Este universo psíquico no integrado se refleja en una exposición literaria en la que muchos de los distintos personajes son realmente proyecciones *daimónicas* de los protagonistas.

El enfoque jungiano que propone Spaccarelli también puede funcionar en el caso de *WT*. Incluso Felperin —quien critica a Northop Frye por su tendencia a ver las últimas comedias de Shakespeare como meros ejemplos de un esquema mítico, el “*romance theme*” (lo que las hace casi indistinguibles unas de otras) y enfatiza el realismo de esta obra en particular—⁶ reconoce cómo ciertos elementos funcionan en ella a manera de proyecciones del estado mental de Leontes:

Aun el célebre oso, encarnación del lado más oscuro e invernal de la naturaleza bohemia, es una versión moralmente neutra, ya que es totalmente natural, de Leontes (la asociación se sugiere a través de su nombre), quien es en realidad responsable de la muerte de Antigonus. La escena entera sucede a dos grados de distancia imaginativa de la vida real.⁷

³ “[Leontes] cannot see Hermione’s real need to play, to the extent perhaps of a harmless flirtation with Polixenes. So a tension is established between two forms of *play*: play as sport, a holiday freedom, and play as Leontes’ imprisoning delusion that Hermione is unfaithful to him”. Mahood expone cómo funciona esta delusión en su examen de los múltiples sentidos de varias palabras en *WT*. (M. Mahood, “*The Winter’s Tale*”, p. 154). Me ocuparé detalladamente de todo esto en la sección dedicada al texto de Shakespeare que sigue a ésta.

⁴ “The Symbolic Substructure of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*”.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ “...it is precisely in its combination of romantic design with mimetic fidelity to life as we know it that this play transcends *Pericles* and *Cymbeline* and takes its place among the very greatest of Shakespeare’s works” (Felperin, *Shakespearean Romance*, p. 216).

⁷ “Even the notorious bear, the embodiment of the darker and more wintry side of Bohemian nature, is a morally neutral, because wholly natural, version of Leontes (the association suggests itself through his name) who is responsible for Antigonus’ death. The whole scene exists at two imaginative removes from life” (*ibid.*, p. 235).

Si el oso es una encarnación del “lado más oscuro de la naturaleza bohemia” y también, en cierta medida, una proyección del lado oscuro de Leontes, esto bien podría explicar la naturaleza onírica, que Felperin también hace notar, de la escena en que esta fiera irrumpe. De modo semejante, el buhonero y carterista Autolycus es, como Leontes, un creador de ilusiones; pero, mientras que el rey idea construcciones mentales que nadie cree excepto él mismo, Autolycus es un maestro de la creación de ilusiones fantásticas, imposibles, en las cuales, no obstante, la gente cree. Felperin hace notar lo siguiente:

De hecho, Autolycus reelabora gran parte del material de los sueños dementes de Leontes para convertirlo en fantasías inocuas. Una de sus baladas transmuta en la extravagancia cómica de un “pez frío” lo que es una tragedia de amor no correspondido en potencia.⁸ Otra trata graciosamente de un triángulo amoroso y del engaño.⁹

Su función, entonces, es poner de cabeza la peligrosa locura de Leontes, convertirla en algo inocuo, y de esta manera contribuye al cambio dramático de la tonalidad trágica de la primera parte de la obra a la cómica de la segunda —un cambio ya iniciado por el pastor y su hijo, y anticipado por Paulina en la primera parte—. Asimismo —de manera simbólica, por cierto—, participa en el proceso curativo al que se somete al rey.

Si combinamos este tipo de lectura psicológico-simbólica de los dos textos con una comparación de sus respectivas estructuras, las semejanzas se vuelven aún más claras. Como ya mencioné, ambos comienzan con una sección que expone el estado enfermizo del rey y da cuenta de la violencia y la injusticia que éste desencadena. Esta sección termina con la expulsión de una persona del reino (la hija Perdita en *WT*; la esposa Seuilla en el *Noble cuento*), quien se va acompañada de un representante de la Corte (el cortesano Antigonus en *WT*; el joven caballero Auberi de Mondisder en *CM*). En ambos casos, este viaje termina con la muerte del acompañante. La manera como esto sucede en el cuento también recuerda un poco lo que ocurre en la comedia. A cierta distancia de París, los dos viandantes se encuentran en un lugar que, aunque descrito en términos sumamente escuetos, se puede identificar con facilidad como un *locus amoenus*:

⁸ Un *cold fish*: una persona sin emociones.

⁹ “Much of the subject matter of Leontes’ insane dreams is actually reworked by Autolycus and rendered into harmless fantasy. One of his ballads transmutes a potential tragedy of unrequited love into the comic extravagance of a monstrous ‘cold fish’. Another deals mirthfully with a love-triangle and betrayal of faith” (*Ibid.*, p. 234).

Entonce fallaron vna muy fermosa fuente en vn muy buen prado entre vnos aruoles, e muchas yeruas a derredor, asi que el logar era muy sabroso. (*CM*, 506b)

Ahí deciden parar un momento para que la reina descanse y beba del agua de la fuente. En el momento en que retoman su camino, llega uno de los traidores, Macaire, un caballero malvado y muy fornido que, además, anda bien armado y viene con el propósito expreso de violar y matar a Seuilla. El joven Auberi, que no lleva más protección que su espada, se prepara para defender a la reina. Cuando ella se da cuenta de que Auberi no tiene ninguna posibilidad de protegerla de Macaire, se mete en la floresta y así se pone a salvo. Mientras tanto, el sañudo Macaire hace pedazos al joven y lo deja muerto en el césped. Este episodio, de una violencia salvaje, es totalmente comparable a la escena en que Antigonus muere despedazado por el oso; tiene, además, una función narrativa similar: imponer un corte tajante entre la primera sección del argumento y lo que sigue. El resultado de la desaparición de la reina y la muerte de Auberi es que, en París, nadie sabe ya si ella ha sobrevivido o no.

La manera en que se resuelve esta crisis en *CM* también tiene algo en común con el punto de inflexión tragicómico de *WT*. Tras huir de Macaire —y luego de haber seguido su camino a solas durante toda la noche—, a la mañana siguiente (la cual, según la narración, es la del domingo de Pascuas, haciendo que el calvario de la reina participe simbólicamente del de Jesús), Seuilla encuentra a una persona que tiene todo el aspecto de ser un hombre salvaje: se trata de Barroquer, el leñador, cuya descripción lo hace parecer un hombre-monstruo, feo pero también cómico. El primer comentario de Barroquer cuando ve a la joven que se acerca a él es de un tipo lascivo: “Venid adelante, ¡Dios! ¡Qué buen encontrado falle para mi cuerpo ssolazar!” (*CM*, 508a). Sin embargo, a pesar de su aspecto y expresión toscos, Barroquer es una persona generosa y noble, y desempeña para la reina exiliada la misma función de protector que cumple el pastor en *WT* para la infanta Perdita;¹⁰ además, en términos de construcción argumental, como ocurre con este último, su aparición marca un cambio análogo del modo trágico al cómico.

¹⁰ E igual como a Barroquer/Varocher (que vino a servir de modelo para el tema del ascenso del campesino a la nobleza), un destino semejante espera al pastor y su familia en *WT*.

Volviendo al ladrón Autolycus, Shakespeare no lo encontró a este personaje en *Pandosto*. En la *novella*, guarda una vaga correspondencia con un sirviente del joven príncipe llamado Capnio; pero Capnio, al que Greene describe como “a wily fellow”, no es para nada un ladrón.¹¹ Si bien esta figura tampoco tiene paralelo en *AH*, curiosamente sí lo tiene en el *Noble cuento*. Después de abandonar Hungría para viajar a Roma, la comitiva formada por la reina Seuilla, su hijo Loys (ya adolescente) y su protector, el leñador Barroquer, atraviesa un bosque donde la asaltan unos bandidos. Loys y Barroquer matan a todos los salteadores salvo a uno, que jura fidelidad al infante. Este bandolero, llamado Griomoart, resulta ser de gran utilidad en el resto de su viaje hasta Constantinopla y de regreso a Francia. Se parece mucho a Autolycus por su función de embaucador o “maestro de trucos” que luego se convierte en ayudante, y también por el momento en que se inserta en la historia; pero la semejanza va más allá.¹²

Griomoart no es un ladrón cualquiera. Es un maestro del arte del latrocinio, muy versado en las artes mágicas. De sí mismo, el personaje dice:

...non ha en el mundo thesoro tan ascondido ni tan guardado ni en torre ni en cillero que vos lo yo non de todo, nin cauallo, nin palafren, nin mula non sera tan ençerrada, que vos la yo dende non saque e vos la non de, ssy me con vusco leuardes. (*NC*, 520)

Como primera prueba de estas capacidades, lleva a Seuilla y a sus compañeros comida, vino y copas de oro que, valiéndose de sus artes mágicas, ha robado a un rico mercader;¹³ pero su mayor hazaña ocurre, hacia el final del cuento, cuando, para rescatar a Barroquer, que ha sido tomado prisionero, se introduce en un castillo donde se ha retirado Carlos con sus huestes. En su empresa, utiliza un encantamiento que adormece a todos los que están dentro. Luego recorre el castillo y roba la famosa espada Joliosa, que encuentra

¹¹ Dentro de las estructuras de los argumentos, Capnio se parece más al cortesano Camillo que a Autolycus.

¹² Un detalle menor que comparten ambos textos es el gusto del embaucador por volver a la compañía de la persona a la que acaba de robar, ya con otro disfraz, para platicarle del asunto del robo. Dice el hijo del pastor (el Clown) a Autolycus (como buhonero), “Have I not told you how I was cozened by the way and lost all my money?”, y este último le contesta, “And indeed, sir, there are cozeners abroad; therefore it behoves men to be wary” (*WT*, IV, iv, 253-254). En el *Noble cuento* encontramos lo siguiente: “Y Guiomar fuese contra el rico hombre y dixole, ‘Señor, ¿que es esto que me dixeran? ¿Fue este el contrecho que por aqui passo anoche el que vos robo la casa? Que me semejava que a mala fe podia lleuar el bordon. E por esso no se deue hombre fiar en penitencia’”. Esta parte de la historia aparece en el pasaje reproducido por Spaccarelli (“Recovering the Lost Folios...”, 225-226), donde el nombre del ladrón tiene la forma de Guiomar.

¹³ *Ibid.*, pp. 224-230.

en la cabecera del dormido rey. En este hurto sigue el patrón establecido por Barroquer, quien, en una visita a París, había robado al rey su mejor caballo. Así, los compañeros de Loys quitan a Carlos dos símbolos de su virilidad, y se los llevan al infante. Ya que el problema del emperador está en la falta de desarrollo de su lado femenino, este ataque a sus atributos masculinos representa un paso esencial en su curación. No obstante, el último encantamiento tiene otra función —por lo menos, así lo entiende Spaccarelli—, ya que al despertarse de su sueño, lo primero que hace el emperador es ejecutar a dos de los traidores.

A causa de uno de los sortilegios de Griomoart, Carlos se hunde en un sueño profundo [...], en el cual la traición de sus privados se le revela. En el texto del *romance*, la importancia del episodio del sueño mágico como una experiencia de transformación es bastante evidente, ya que la batalla del día siguiente, el encuentro de padre e hijo en el campo de batalla, y la reconciliación un día después se presentan en tan rápida sucesión que es imposible dudar del valor terapéutico de Griomoart y su magia.¹⁴

En un artículo posterior, Spaccarelli caracteriza la magia de Griomoart como una forma de alquimia.¹⁵ Aunque el Autolycus de *WT* no practica las artes mágicas, Shakespeare también parece haber querido hacer de él una figura de dos caras. Este personaje, que tiene un pie en el inframundo picaresco de la Inglaterra isabelina (como lo describió en varios panfletos el autor de *Pandosto*), tiene otro en el reino de los mitos, ya que su nombre —que significa “el lobo mismo”— es el de uno de los gemelos nacidos a Quíone, hija del rey Dedalión. Su padre es el dios Hermes (el otro gemelo, Filamón, es hijo de Apolo).¹⁶ El embustero de Shakespeare hace una referencia explícita a su parentesco mítico, al describirse como *littered under Mercury* (parido bajo Mercurio), invocando a la vez, como observa Orgel, su naturaleza lupina. Este especialista también subraya lo siguiente:

Mercurio no es solamente el dios del latrocinio y la mentira; es también, paradójicamente, el de la elocuencia y, en una encarnación mística egipcia, preside las verdades profundas de la

¹⁴ T. Spaccarelli, “The Symbolic Substructure”, p. 10.

¹⁵ “Recovering the Lost Folios”, p. 220.

¹⁶ Véase la discusión en S. Orgel, “Introduction”, pp. 50-53.

filosofía hermética (llamada así en referencia a Hermes, su nombre en griego, identificado con el egipcio Thot, dios de la sabiduría).¹⁷

Vale la pena mencionar que el *Noble cuento* no hace ninguna referencia explícita a figuras míticas, como las que encontramos de forma tan prolífica en las dos comedias que estamos comparando. Sin embargo, si nos atenemos a la figura de Griomoart, resulta tan obvio que éste es una personificación de Mercurio como lo es en el caso de Autolycus. Esto lo confirma el detalle de cómo Griomoart consigue entrar en el castillo de Altafoja sin ser detectado.

...Griomoart se fue a la puerta e metio mano a su bolsa, e tyro vn poco de engrudo, que auia tan grant fuerça, que tanto que tañio con el las çerraduras, luego cayeron en tierra. E desdeque entro fuese al palaçio, e sol que puso la mano en la puerta, començo a dezir sus conjuraçiones, e el portal, que era alto e lunbroso, fue luego escuro e Griomoart entro muy seguramente, e a la puerta del palaçio fallo diez omes armados [...], fizo su encantamento, e adormeçieronse luego de tal guisa, que se dexaron caer estendidos vnos cabo otros, atales como muertos. Quando esto vio Griomoart, entro luego en el palaçio e fallolos todos dormiendo, e paso por ellos todavia echando su encantamento, e tanto que fue fecho asi, adormeçieron todos [los] caualleros, e vnos e otros que les tajarian las cabeças e non acordarian. (CM, 528b-529a)

Esta capacidad de imponer el sueño es un atributo tradicional de Mercurio, quien la manifiesta, por ejemplo, en el libro XI de las *Metamorfosis*, en el episodio que narra cómo el dios dejó a Quíone preñada de su hijo Autólico,¹⁸ o en su hazaña de matar a Argo Panoptes. La capacidad de imponer la oscuridad está obviamente relacionada con la de adormecer; recordemos, además, que la noche es el elemento particular de este dios.¹⁹ En cuanto a la habilidad de Griomoart de traspasar puertas cerradas con llave, vale la pena recordar la manera en que Hermes, para volver a su cuna después de robar los bueyes de Apolo, entra en la sala de los dioses “pasando de lado por el ojo de la cerradura” (*Himno a*

¹⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸ Tanto Mercurio como Apolo se enamoraron de la joven en el mismo momento; Apolo decidió esperar hasta la noche, pero el impaciente Mercurio la tocó en la frente “con su cayado que trae el sueño” y ella se quedó dormida, lo cual permitió que el dios hiciera su voluntad.

¹⁹ Véase K. Kerényi (*Miti e misteri*, p. 96). Si la opinión de Spaccarelli en cuanto a los significados alquímicos contenidos en este texto es correcta, su acción de hacer oscuro el portal alumbrado podría tener una conexión con la aparición en la alquimia de la *nigredo*, que Jung considera un símbolo del sometimiento del *ego* al inconsciente; en todo caso, hacer el blanco negro y el negro blanco es un atributo del hijo de Hermes, Autólico (véase Ovidio, *Metamorfosis*, XI).

Hermes, vv. 145-147). Aunque muchos mitos resaltan su carácter de *trickster*, el lado místico de Hermes no es menos importante. Tradicionalmente, como *psychopompus*, tenía el papel de conducir las almas de los difuntos al Hades; esta función fácilmente se podría extender a las almas en vida, y así parece haber sido interpretada en la alquimia mística.²⁰

Al final de *The Winter's Tale*, Paulina también se vale de lo que pretende ser una forma de magia hermética, la capacidad de animar estatuas;²¹ pero, antes de llegar a este punto terminante, conduce al rey penitente en un proceso de reeducación que, para Anthony Gash, es de tipo socrático.²² El papel de Autolycus en el proceso de curación de Leontes es, desde luego, sólo simbólico; la función verdaderamente terapéutica la ejerce Paulina, y expresa esta intención curativa ya en su primera aparición ante Leontes, en palabras que dirige a uno de los cortesanos que guardan al rey enfermo de los celos e incapaz de dormir:

Not so hot, good sir.
I come to bring him sleep. 'Tis such as you,
That creep like shadows by him and do sigh
At each his needless heavings—such as you
Nourish the cause of his awaking. I
Do come with words as medicinal as true,
Honest as either, to purge him of that humour
That presses him from sleep. (WT, II. iii. 31-38)

Y luego expresa el mismo propósito ante el rey en persona:

Good my liege, I come—
And I beseech you hear me, who professes
Myself your loyal servant, your physician,
Your most obedient counsellor... (WT, II. iii. 51-54)

Sin embargo, Leontes rechaza la medicina que le ofrece Paulina, que no sólo consiste en palabras “tan medicinales como ciertas” sino en poner ante él a su infanta neonata.

²⁰ Carl Jung describe a Hermes-Mercurio diversamente como pacificador y reconciliador, como figura hermafrodita que se identifica con Cristo, con el Espíritu Santo y, además, con Mefistófeles. Su función primordial parece ser la de un arquetipo que representa el subconsciente. Véanse, por ejemplo, las múltiples referencias en C.G. Jung, *Psychology and Alchemy* y *Mysterium Conjunctionis*, y “Der Geist Mercurius” en *Symbolik des Geistes*.

²¹ Este poder, según un libro mencionado por F. Yates (el *Asclepius*), fue cultivado por los devotos egipcios de Hermes Trismegistus (Yates, *The Art of Memory*, 155 y ss.).

²² A. Gash, “Carnival and the Sacred”, y véanse mis referencias a este artículo más adelante (pp. 177 y ss.).

Habiéndose indicado estas coincidencias entre el *Noble Cuento* y *The Winter's Tale*, sería conveniente ahora pasar a un estudio más detallado del simbolismo y las corrientes de pensamiento en este texto shakespeariano.²³

2. *The Winter's Tale*

2. a. Las relaciones entre los sexos

A diferencia de *El animal de Hungría*, donde el matrimonio de Teodosia y Primislao es un mero elemento de construcción de la trama que no recibe ningún tratamiento a fondo, en *The Winter's Tale* la relación entre Leontes y Hermione forma el núcleo de su acción; lo que es más, no obstante la concentración del acto IV en el cortejo de la joven pareja de príncipes, constituye su principal razón de ser. Esto hace de *WT* un caso excepcional en Shakespeare. Como observa Stephen Greenblatt: pese a “la centralidad del cortejo en toda su obra, desde *The Two Gentlemen of Verona* y *The Taming of the Shrew* hasta *The Winter's Tale* y *The Tempest*”, Shakespeare “no fue el único de su época al que le costó trabajo bosquejar o incluso imaginar la intimidad marital plenamente lograda; tuvieron que pasar décadas de insistencia puritana en la importancia del compañerismo en el matrimonio para cambiar el paisaje social, cultural y psicológico”.²⁴

Greenblatt subestima la excepcionalidad del caso que estamos considerando aquí, aunque dice: “De vez en cuando, como en *The Winter's Tale*, se vislumbra algo más que un ansia frustrada de intimidad. Hermione, embarazada de nueve meses, logra ligeramente provocar a su marido, Leontes, y al hacerlo revela emociones maritales que trascienden la dependencia inquieta”.²⁵ El crítico estadounidense se refiere a la primera parte de la segunda escena de la obra —antes de que la “ligera provocación” logre encender los celos del rey— y compara la relación entre Leontes y su reina con las de otros matrimonios

²³ Aunque me parece atractiva la idea de que Griomoart podría haber servido como un modelo para Shakespeare al crear su *Autolycus*, hay que tener presente que, como *trickster*, su raigambre en la literatura es muy extendida y se podría pensar también en la figura del Tabarino de la *commedia dell'arte* “who, with his ‘sleep-inducing hat’ used to fleece the yokels of the seventeenth century” (*cfr.* P.L. Duchartre, *The Italian Comedy*, p. 24).

²⁴ Véase Stephen Greenblatt, *Will in the World*, p. 128.

²⁵ “Occasionally, as in *The Winter's Tale*, there is a glimpse of something more than a frustrated craving for intimacy. Hermione, nine months pregnant, manages lightly to tease her husband, Leontes, and her teasing discloses marital emotions that go beyond anxious dependence” (*Ibid.*, p. 131).

shakespeareanos como Portia y Brutus en *Julius Caesar*, o Henry y su reina Katherine en *Henry V*. Además, en sus comentarios sobre *WT*, Greenblatt omite mencionar el matrimonio de Antigonus y Paulina, que difiere de cualquier otro representado por Shakespeare y que expresa tal vez lo que la relación entre Leontes y Hermione debería haber sido.

El asunto que desencadena toda la acción de *The Winter's Tale* está arraigado en cuestiones de sexo y de género (y no meramente en la inmadurez y credulidad de un rey manipulado por un tercero carente de escrúpulos, como es el caso de *Ursón y Valentín* o *El animal de Hungría*). El propio Shakespeare había usado el motivo del acusador en *Much Ado about Nothing* y *Othello*, y al desecharlo cuando llegó a escribir *WT*, hizo que el proceso de concebir celos se interiorizara.²⁶ El abandono de dicho motivo probablemente constituye la deuda de mayor importancia del dramaturgo con Robert Greene, aunque este último no supo explotar las posibilidades que su innovación ofrecía: para Greene, los celos de Pandosto no son más que un tipo de melancolía irracional que se asume como un mero hecho y no necesita mayor explicación.²⁷ En cambio, Shakespeare busca la razón —es decir, las raíces— de esta sinrazón, tanto en la psicología particular como en la colectiva.

Las cuestiones de sexo y género (a las cuales me acabo de referir) incluyen las actitudes hacia la sexualidad y el pecado, las relaciones entre los sexos, y los distintos papeles asignados a ellos, la visión que cada uno tiene del otro y de sí mismo, y, por supuesto, los malentendidos que surgen a raíz de dichas tan complicadas relaciones. En paralelo con estas confusiones, *WT* va desarrollando un lenguaje alambicado que a su vez ayuda a intensificarlas aún más. Desde las primeras dos escenas las ambigüedades abundan.

²⁶ De hecho, Stanley Cavell atribuye un proceso interior semejante a Othello: según él, la figura de Iago sólo es un catalizador que enciende en Othello la duda que ya lleva adentro (*Disowning Knowledge*, pp. 8-9). Véanse también los comentarios de René Girard (en *A Theater of Envy*, pp. 314 y ss.), para quien Iago es, más bien, un mero objeto del *atrezzo*, una “cabeza de turco” inventada por el dramaturgo para exteriorizar un proceso que realmente surge dentro de Othello y hacer el proceso más digerible para el público en el teatro.

²⁷ Greene hace de los celos irracionales surgidos de un estado melancólico la clave de su historia, que termina con el suicidio del rey. Así, empieza su cuento con un tipo de moraleja (tal como comienza el *Noble cuento*, aunque ahí la moraleja es distinta), que dice: “Among all the passions wherewithal human minds are perplexed, there is none that so galleth with restless despite as that infectious sore of jealousy, for all other griefs are either to be appeased with sensible persuasions, to be cured with wholesome counsel, to be relieved in want, or by tract of time to be worn out, jealousy only excepted, which is so sauced with suspicious doubts and pinching mistrust that whoso seeks by friendly counsel to raze out this hellish passion, it forthwith suspecteth that he giveth this advice to cover his own guiltiness” (*Pandosto*, en Shakespeare, ed. S. Orgel, *The Winter's Tale*, p. 234).

Aunque parezca totalmente fuera de lugar, no es del todo descabellado leer una insinuación sexual en el primer parlamento del rey Polixenes:

Nine changes of the watery star hath been
The shepherd's note since we have left our throne
Without a burden. Time as long again
Would be filled up, my brother, with our thanks
And yet we should, for perpetuity,
Go hence in debt. And therefore, like a cipher,
Yet standing in rich place, I multiply
With one 'we thank you' many thousands more
That go before it. (WT, I. ii. 1-9)

No es descabellado, dada la mención de los nueve meses (que coinciden, o casi coinciden, con el tiempo transcurrido de embarazo de la reina) y la sospecha que luego empieza a albergar Leontes de su invitado.²⁸ Por supuesto, interpretar estos posibles juegos de palabras como insinuaciones conscientes por parte de los personajes iría en contra de nuestras respuestas intuitivas a la pieza, las cuales quedan absolutamente firmes en cuanto a la inocencia de Hermione y, por consiguiente, de Polixenes.²⁹ Más bien, se pueden tomar como un ejemplo de “lo escurridizo” del lenguaje (y cuanto más en esta forma tan estudiadamente retórica) —esa naturaleza resbalosa que vemos desarrollarse con todo su potencial maligno en el discurso de Leontes a lo largo de las escenas que siguen—. En todo caso, el parlamento se vale de imágenes cargadas de significados múltiples y, si bien la breve escena anterior ha servido ya como un introito o prólogo de tipo más bien factual a la temática de la obra, estas palabras de Polixenes dan una entrada en su mundo de dudas y emociones sumergidas. Como observa M.M. Mahood: “Los *nueve cambios de la luna* llevan implícitos los temas de la preñez (asistido quizás por *burden*), de los cambios

²⁸ Así lo ve H. Felperin, siguiendo una observación de N. Coghill: “Can Polixenes’ comparison of himself to ‘a cipher / Yet standing in rich place’ [...] be taken as a sniggering allusion to his ‘standing in’ for Leontes?” (“Tongue-tied Our Queen?”, p. 195); La frase “standing in rich place, / I multiply...” podría interpretarse de una manera aún más indecorosa: como hace notar Stanley Cavell, funciona como “a latent picture of sexual intercourse, by which I mean that it need not become explicit but lies in wait for a mind in a certain frame” (*ibid.*, pp. 209-210) para actualizarse. En cuanto a la palabra *rich*: más tarde en la misma escena (v. 245) Leontes describe a Hermione como un *rich stake drawn*..., es decir, un “buen premio” sacado por Polixenes. De modo semejante, John Pitcher observa que las palabras “something” y “nothing” en el parlamento de Leontes que comienza en I. ii. 128 pueden tener los sentidos secundarios de *pene* y *vulva*.

²⁹ Felperin también expone (*ibid.*, pp. 190 y ss.) cómo, en ausencia de pruebas al contrario, es solamente dicha respuesta intuitiva la que nos impide de creer, como Leontes, que Hermione sea infiel. Este juicio puede parecer perverso, pero el valor de los argumentos de Felperin consiste en demostrar, más bien, cómo explota Shakespeare la inestabilidad semántica del lenguaje para los peculiares fines dramáticos de esta obra.

repentinos de fortuna, y de la locura, todos los cuales van a volverse explícitos en el curso de la misma escena”.³⁰ De modo parecido, el tema pastoril (que sólo cobra forma en el acto IV) se anuncia mediante la mención del pastor en el v. 2, seguido por el símil de los *twinned lambs* en la escena posterior (I. ii. 66). Pero también la escena anterior, a primera vista tan inmediata y factual, hace sus propias contribuciones polisémicas al anunciar las “diferencias” que se van a producir entre los dos reyes: “you shall see [...] great difference betwixt our Bohemia and your Sicilia”, dice el cortesano bohemio Archidamus a Camillo (I. i. 3-4).³¹

Con independencia de las observaciones expuestas antes sobre la inestabilidad de significados en *WT* (con el riesgo que esto conlleva de provocar indecorosos dobles sentidos: algo en todo caso no desconocido dentro de la poética shakespeariana), no hay duda de la fuerte presencia textual del sexo (y del género) en el lenguaje usado en esta obra. Cuando Hermione dice “We’ll thwack him hence with distaffs” (I. ii. 37), el uso de la palabra *distaff* (rueca) la identifica como mujer (y no como reina);³² un poco más adelante, comienzan las bromas con Polixenes, llenas de alusiones sexuales: “you put me off with limber vows” (v. 47); “A lady’s ‘verily’ is as potent as a lord’s” (vv. 50-51). Luego — después del pasaje en el que Polixenes añora la inocencia de su infancia con Leontes (y llega a identificar el sexo con el pecado), viene la respuesta de Hermione en la cual acepta la responsabilidad de ambas reinas por la “caída” particular de sendos reyes (con una posible ambigüedad que permitiría la perversa lectura de una alusión a una relación

³⁰ “The moon’s nine changes imply the themes of pregnancy (helped, perhaps, by *burden*), of sudden changes of fortune, and of madness, which are all to become explicit in the course of the same scene” (Mahood, *op. cit.*, p. 147).

³¹ En su sentido inmediato, la referencia implícita en *Bohemia y Sicilia* es a los dos países; pero la alusión secundaria (que obviamente no es intencionada por el personaje que habla) es, por metonimia, a sus respectivos reyes. En cuanto a las palabras *difference* y *branch* (v. 24), como observa Mahood: “...the secondary meanings [...], together with Camillo’s ominous insistence upon Mamillius’ ‘promise’, prepare us for the estrangement of the kings and the death of Mamillius which must intervene before a child, Perdita, ‘physics the subject, makes old hearts fresh’” (*Ibid.* p. 148).

³² Esto se acentúa de manera desgarradora en la queja de Hermione ante el tribunal que la juzga. Aunque menciona el daño a su honor, que tiene en mayor estima que su vida (“...no life, / I prize it not a straw, but for mine honour / which I would free”: III. ii. 107-109), la parte más sentida de su queja se concentra en el daño profundo que ha sufrido como mujer, es decir, no sólo en el dolor emocional de ver a su primogénito apartado de su compañía, y su criatura neonata arrancada de su pecho, sino un daño sentido en lo más íntimo y físico de su naturaleza, la que tiene en común con todas las de su sexo, sin distinción de clase: “...with immodest hatred / The childbed privilege denied, which ’longs to / Women of all fashion; lastly, hurried / Here, to this place, i’ th’open air, before / I have got strength of limit” (III. ii. 100-104).

adúltera entre ella y Polixenes), pero también, quizás, genéricamente, como mujer por la caída del hombre:

The offences we have made you do, we'll answer,
If you first sinn'd with us, and that with us
You did continue fault, and that you slipp'd not
With any but with us. (I, ii, 83-86)³³

y unos versos más adelante, dice:

...cram's with praise, and make's
As fat as tame things. One good deed dying tongueless
Slaughters a thousand waiting upon that.
Our praises are our wages. You may ride's
With one soft kiss a thousand furlongs ere
With spur we heat an acre.³⁴ (I. ii. 91-96)

Aquí Hermione expresa un tópico del género: *las mujeres somos pasivas y nos gustan los halagos y los piropos*. Pero luego viene una imagen sorprendente, la de la mujer como yegua que responde mejor al cariño que a la “mano dura” de su jinete; desde luego, la frase *ride us* (como el verbo *heat*) también tiene una fuerte carga erótica. Si no fuera por esto, se podría pensar simplemente que estas imágenes presentan a una mujer pasiva, sometida a su señor y rey; pero la franqueza con la que se expresa indica otra cualidad menos convencional (aunque tampoco desconocida entre las protagonistas de Shakespeare). Lo más interesante, empero, es que la imagen de la mujer como yegua reaparezca en el siguiente acto. Ahora quien la emplea es Antigonus; a la pulla lanzada por Leontes de que el cortesano es incapaz de controlar a su mujer, él contesta: “When she will take the rein, I let her run; / But she'll not stumble”. Aquí lo que se expresa es la idea de que, aunque para la sociedad patriarcal el hombre es formalmente (legalmente) señor y dueño de la mujer, en realidad (en el ámbito íntimo) se trata de una convivencia entre iguales que colaboran entre sí.

³³ Felperin menciona este pasaje como ejemplo de lo escurridizo y ambiguo del lenguaje: supuestamente, los pronombres *you* y *we* se refieren a Polixenes y Leontes por un lado y a sus respectivas reinas por el otro; pero, igualmente, Hermione podría estar usando el plural mayestático para implicar que Polixenes de hecho ha cometido un desliz con ella (Felperin, “Tongue-tied Our Queen?”, pp. 194 y ss.); asimismo, no puedo evitar la idea de que el pronombre *we/us* también se aplica a toda la descendencia femenina de Eva.

³⁴ Una imagen semejante se encuentra en la comedia *Servir a señor discreto* (1610-12) de Lope Vega, donde dice la sirvienta mulata Elvira: “Hay mujeres como potros / que rehúsan la carrera, / pero en entrando...” (p. 123: I, 614-616).

A la vez, no se puede escapar de la animalidad de estas referencias, más aún cuando Antigonus vuelve a la metáfora en el pasaje que cito a continuación, donde expresa la idea de que si Hermione no es fiel, es imposible pensar que haya mujer que lo sea:

If it prove
She's otherwise, I'll keep my stables where
I lodge my wife; I'll go in couples with her;
Than when I feel and see her no farther trust her;
For every inch of woman in the world,
Ay, every dram of woman's flesh, is false
If she be. (II. i. 133-139)

Y, un poco más adelante, amenaza con esterilizar³⁵ a sus hijas —como si fueran potras— si resulta que la reina es, de hecho, infiel:

I have three daughters; the eldest is eleven,
The second and the third nine and some five;
If this prove true, they'll pay for't. By mine honour,
I'll geld 'em all—fourteen they shall not see
To bring false generations. (II. i. 144-148)

La mente de Leontes también se llena de imágenes similares; describe a su esposa como “horsing foot on foot” con Polixenes (I, ii, 286), y en el v. 274, la transmuta en un “hobby-horse”.³⁶ Desde luego, esto va en paralelo con su anterior imaginaria del “neat [...] the steer, the heifer and the calf” (vv. 123-124) y su dolorosa presentación de sí mismo como el “buey”.

Carol Thomas Neeley pone una atención especial en las distintas imágenes que tienen que ver con la generación y el parto, y la multitud de palabras de este mismo campo semántico (*multiply, breed, issue, delivery, pregnant, etc.*), y observa:

³⁵ La palabra *geld*, que hoy en día se aplica casi exclusivamente a la castración de animales machos, se usaba antes también para la esterilización de hembras, e incluso para seres humanos de ambos sexos (véase OED, s.v. “Geld”). Sin embargo, la referencia anterior a la caballeriza (v. 134) hace que este vocablo difícilmente se extraiga del mismo campo semántico ecuestre.

³⁶ “In his jealousy, Leontes transforms Hermione into an abstract ‘hobbyhorse’” (C.T. Neely, “*The Winter’s Tale: Women and Issue*”, pp. 171). Este vocablo en la jerga de la época se aplicaba a una prostituta, pero también se entendía como la figura de un caballo hecho sobre una armadura ligera con la cual un bailarín en el *morris dance* daba brincos o, alternativamente, era un palo con cabeza de caballo con el cual un niño jugaba a ser jinete; de esta manera la imagen que Leontes proyecta sobre su esposa oscila semánticamente entre mujer sin honra y un mero objeto de juego (véase OED, s.v. “hobby-horse”).

A pesar de esta imaginería, *The Winter's Tale* comienza en un mundo estacionario, estéril y masculino, que se presenta como obstinadamente autosuficiente, capaz de sostenerse a sí mismo sin el trauma violento del parto. Pretende controlar el tiempo y el espacio mediante la amistad infantil, ajena al cambio, entre Leontes y Polixenes, y a través del hijo de aquél, Mamillius, quien “hace nuevos los corazones viejos” y está destinado a perpetuar el reino de Leontes. En este cuadro las mujeres brillan por su ausencia.³⁷

Así, hombres y mujeres habitan dos mundos conceptuales distintos, y cada uno resulta destructor del otro. Aquí, como en *AH* —aunque se trata de dos discursos muy distintos—, se equipara a dos mujeres con algún tipo de animal; pero en *WT* lo que parece negativo según el punto de vista masculino (excepción hecha de Antigonus quien, para Leontes, es un marido dominado por su mujer, o sea, no totalmente un “hombre”) es positivo desde el femenino.

De hecho, esta obra nos ofrece una “polifonía de voces”, en el sentido bajtiniano. Una media docena de personajes expresan sus actitudes acerca del sexo y el género. Por un lado está Leontes, que tiene un grave problema para unir el sexo con el amor,³⁸ y con facilidad se desliza hacia un tipo de misoginia y asco por la sexualidad que nos recordará varias otras obras de Shakespeare (*Hamlet* y *Othello*, por ejemplo),³⁹ y Polixenes, quien comparte el anhelo de Leontes por la inocencia infantil. Por el otro encontramos a Hermione, para quien incorporar su naturaleza sexual en su manera de expresarse es algo que no le resulta problemático (se podría describir su naturaleza y su comportamiento como “free”),⁴⁰ Antigonus, cuya actitud “indulgente” hacia su propia esposa escandaliza a Leontes; Autolycus, para quien el sexo existe en el mismo nivel lúdico que el hurto y representa una

³⁷ “In spite of this imagery, *The Winter's Tale* begins in a static, barren, masculine world that appears determinedly self-sufficient, capable of sustaining itself without the violent trauma of birth. It purports to control time and space through the unchanged boyhood friendship of Leontes and Polixenes and through Leontes' son, Mamillius, who ‘makes old hearts fresh’ and will perpetuate Leontes' kingdom. Women are strikingly absent from the idyllic picture” (*ibid.*).

³⁸ “At the root of Leontes' conventionalized folly is his divorce of sexuality from love” (C.T. Neely, “*The Winter's Tale: Women and Issue*”, p. 172).

³⁹ Véanse, por ejemplo, los comentarios de Neely, *loc. cit.*

⁴⁰ *Free* se podría incluir entre las “palabras clave” de esta obra. Como el contrario de *bond*, *free* implica “noble”, y por tanto, “generoso”, además de “libre”. En este último sentido tenía un uso teológico “sin ataduras al pecado” (como cuando Paulina la describe como “A gracious ... soul, / more free than he [Leontes] is jealous”: II, iii, 29-30), aunque también acepciones que apuntaban hacia una posición opuesta: “suelto”, o sin restricciones, del tipo que fuera. Orgel nota tres distintas acepciones en el índice analítico de su edición de *WT* (*op. cit.*, p. 289), pero puede ser que otras operen en un nivel subliminal.

mercancía que debe estar en libre circulación y no negarse a quien lo quiera;⁴¹ el Pastor, muy conocedor de las predilecciones indisciplinadas de los jóvenes, y con recuerdos gratos de su esposa ya muerta (quien, como buena anfitriona, representa una versión villana y menos refinada de Hermione); Perdita, quien acepta con gusto su papel como portadora de matriz fértil, y Florizel, que —aunque se comporta con su amada con perfecto decoro— ve a sí mismo como la personificación de varios dioses de apetitos sexuales notorios. Se podría decir que los dos jóvenes expresan una apertura al sexo como una fuerza de la naturaleza, aunque plenamente humanizada. A la actitud cerrada y patriarcal de los dos reyes contestan de una u otra manera las demás voces que se hacen oír en la obra.

2. b. Los sueños y la locura de Leontes

En el corazón de *The Winter's Tale* hay un sueño: un sueño cargado de dolor y de premonición. Éste es el que cuenta el cortesano Antigonus en el *locus horridus* donde abandona a la criatura Perdita para morir él mismo, momentos después, devorado por un oso. Según su narración en forma de monólogo, Hermione se le ha aparecido mientras dormía, como si fuera el espíritu de un difunto, y de forma tan vívida que el encargado del rey no está seguro de si lo que ha experimentado fue un mero sueño o más bien la aparición de un espíritu. Pese a sus instintos escépticos, Antigonus se inclina por interpretarlo como un mensaje de la reina, a quien él supone ya muerta.

Algunos críticos han apelado a criterios morales para justificar la muerte del privado. Opina David Beauregard, por ejemplo, que —al cumplir el mandato de Leontes y abandonar a la criatura— “Antigonus actúa ciegamente en contra de su propia naturaleza. En consecuencia, es castigado al ser perseguido y destrozado por el oso”.⁴² Para sostener esta opinión, el crítico se refiere a las palabras de la “aparecida” Hermione relatadas por

⁴¹ S. Cavell señala la importancia de la idea de *contar* y los dos campos semánticos que se asocian con este verbo (*counting* y *recounting*). Rebasaría el alcance de este trabajo ahondar más en esto, pero se puede decir que Shakespeare establece una asociación entre el sexo y la fecundidad y el comercio, que tiene su propia forma de reproducción por los réditos de la inversión y los intereses financieros; este tema se anuncia también en las palabras ya citadas del primer parlamento de Polixenes “And therefore, like a cypher, [...] I multiply...” (véase Cavell, *op. cit.*, pp. 199 y ss.).

⁴² “Antigonus is mindlessly acting against his own nature. Consequently he is punished by being pursued and torn apart by the bear” (D. Beauregard, “Shakespeare against the Skeptics”, p. 61); la edición *New Variorum* cita observaciones sobre líneas semejantes, e incluso más absurdas, de M. Taylor, *Shakespeare's Darker Purpose* (citado en Shakespeare, *The Winter's Tale*, eds. R.K. Turner *et al.*, p. 726).

Antigonus: “For this ungentle business / Put on thee by my lord, thou ne’er shalt see / Thy wife Paulina more.” Pero críticos como Beauregard inventan un problema donde no existe ninguno, pues *prima facie* no hay razón por la que Antigonus debiera de *merecer* el infortunio que sufre.⁴³ Éste se justifica no por algún imperativo de tipo ético (la llamada *justicia poética*), sino por dos motivos muy distintos: (i) la *necesidad dramática* de que Antigonus desaparezca (junto con toda la tripulación del barco) para que la infanta Perdita se dé definitivamente por perdida; y (ii) la *dinámica psicológica* y *simbólica* de la obra. En este aspecto es iluminador el comentario de Stephen Greenblatt:

Todo en la situación en que se encuentra [...] hace que Antigonus sea propenso a sufrir pesadillas y tanto más dado a contemplarlas con sobrecogimiento y reverencia supersticiosa. En la medida en que *The Winter’s Tale* pone en el centro las consecuencias horribles de tomar fantasías por verdades —toda la causa de la acusación brutalmente falsa de Leontes contra su esposa—, nos llama a distanciarnos del sueño de Antigonus y pensar en su historia de fantasmas como una proyección psicológica. No hay ninguna mujer que llore y gima vestida toda de blanco; sólo hay la culpa de Antigonus.⁴⁴

Como observa Greenblatt, Shakespeare ha puesto en operación un tipo de juego: “juguetea con los linderos entre sueño y realidad”.⁴⁵ El sueño es un sueño, una proyección del sentimiento de culpa: un sentimiento perfectamente natural, aunque, en fin de cuentas, la culpa es de otro, del rey Leontes quien ha encomendado a su consejero la mala obra con su

⁴³ Lo que hace Beauregard es semejante al trato que algunos críticos del pasado han dado a Autolycus. Según G. Wilson Knight, por ejemplo, Autolycus muestra “ansias de poder”, “se le expande el egoísmo ... , se revela una veta cruel”; y al final, “el romance sobrevive; no así Autolycus, quien pierde su dignidad dramática” (G.W. Knight *The Crown of Life*, citado en Shakespeare, *The Winter’s Tale*, R.K. Turner, *et al.* (eds.), p. 764). Así, se busca dar una lectura inapropiada al personaje del pillo, exagerando sus rasgos de personalidad para convertirlo en un agente moral. En cambio, B.J. Sokol recalca su papel simbólico en la dinámica de la obra; el truhán representa “a factor that must be preserved: he represents one side of the necessary ‘knife-edge balance’ between integration and disintegration psychodynamics has discovered in all ‘creative effort’, the ‘leaven of malice’ necessary in all human creativity”.

⁴⁴ “Everything in his situation [...] makes [Antigonus] susceptible to horrible dreams and more likely to regard them with superstitious awe. To the extent that *The Winter’s Tale* is centrally about horrible consequences of taking fantasies as realities—the whole cause of Leontes’ viciously false accusation against his wife—then we are meant to distance ourselves from Antigonus’ dream and to think of his ghost story as a psychological projection. There is no weeping, shrieking woman in pure white robes; there is only Antigonus’ guilt” (S. Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, p. 202).

⁴⁵ “...a toying with the boundary between dream and reality, credulity and skepticism...” (*loc. cit.*). Ésta es una dinámica muy peculiar que persiste hasta el fin de la obra, cuando la estatua se transforma en mujer. Pitcher la ve como una apropiación del *modus operandi* del *romance*: “Hermione, in romance, is and isn’t dead; she exists as a factual woman but also a counterfactual spectre and statue” (J. Pitcher, “Introduction”, p. 6).

correspondiente fardo psicológico. Pero también funciona como algo más; como parte de todo un acontecimiento (sueño-visitación seguido por muerte), participa de la naturaleza de los mitos. Antigonus se convierte en uno más en la cadena de sacrificios de víctimas inocentes, donde lo que mueve todo es la potencia malévola de la locura de Leontes, como si todas estas víctimas propiciatorias hubiesen sido obligadas a formar parte del sueño del rey. El sueño de Antigonus es una proyección de su propia angustia y a la vez un proceso que tiene lugar en la mente del rey. Hermione ya ha insinuado cómo funciona esta dinámica:

HER. Sir,
You speak a language that I understand not.
My life stands in the level of your dreams,
Which I'll lay down. (III, ii, vv. 77-80)

—donde *level* (según el OED y todos los comentaristas) se debe entender como un término del tiro; así, “in the level of your dreams” querría decir “al alcance (o en la mira) de tus sueños o fantasías”, pero otras acepciones de la palabra enriquecen el sentido de la frase al intensificar la ironía de la situación, pues el estado de la mente de Leontes es cualquier cosa menos equilibrado o “nivelado”, y los sueños nunca pueden ser una vara para medir la realidad (compárese la referencia carpinteril de Paulina a la *weak-hinged fantasy* del rey en II, 3, 117).⁴⁶

Sea como fuere, en su nivel más sencillo lo que quiere decir Hermione es que su vida está a merced del juicio de un rey cuya mente se ha vuelto inestable. El mismo rey parece darse cuenta de esto, aunque sólo en un nivel subliminal, como sugiere su respuesta a la reina:

LEON. Your actions are my dreams.
You had a bastard by Polixenes.

⁴⁶ Aunque ninguna edición de *WT* que he visto da fe de otras acepciones, existían varias en el inglés de la época. El primer uso registrado del vocablo hacía referencia al *nivel* de un carpintero, y se usaba figuradamente como una vara contra la cual se juzgan los hechos (“the deeds of men are to be examined by Gods level and line”: véase OED, s.v. “Level”, citando una traducción de Calvino); además, “to lie within the level of...” y “to hold one’s level with...” se usaban en el sentido de estar o mantenerse en el mismo nivel que otra cosa. Dado el uso característicamente ambiguo del lenguaje en esta obra, creo que todas estas acepciones se podrían aplicar aquí. (En este punto, es interesante la observación de M.M. Mahood: “Shakespeare’s Victorian editors, whose conflicting interpretations swell the *Variorum* edition, seldom saw that all the meanings of a word might be admissible, even though some might take precedence over others”: *Shakespeare’s Wordplay*, p. 11.)

And I but dreamed it.

(III, ii, vv. 80-82)

Ahora bien, si queremos entender mejor la naturaleza de estos “sueños”, tendremos que volver más atrás a la escena donde empieza a manifestarse la celotipia de Leontes. El propio rey es el primero en referirse a ellos, dentro de lo que muchos han identificado como el pasaje más oscuro de la pieza (o incluso de toda la obra de Shakespeare).⁴⁷

Can thy Dam, may't be
Affection? thy Intention stabs the Centre.
Thou do'st make possible things not so held,
Communicat'st with Dreames (how can this be?)
With what's vnreall: thou coactiue art,
And fellow'st nothing. Then 'tis very credent,
Thou may'st co-ioyne with something, and thou do'st,
(And that beyond Commission) and I find it,
(And that to the infection of my Braines,
And hard'ning of my Browes.)

(I, ii, vv. 137-145)

Este pasaje constituye el núcleo de una serie de parlamentos pronunciados por el rey en esta escena. John Pitcher observa que la manera en que los leamos determinará cómo entendamos *The Winter's Tale* en cuanto pieza dramática en su totalidad: específicamente va a determinar el peso que se otorgue a sus aspectos trágicos y cómicos y a Leontes como personaje trágico o absurdo;⁴⁸ pero también ofrecen la única clave que nos puede servir para comprender la naturaleza de su locura. Los versos que acabo de citar son difíciles de entender en parte por la rareza y la ambigüedad de ciertas palabras: *affection*, *intention*, *fellow'st*, por ejemplo. Pero el problema mayor está en los referentes de segunda persona, *thou* y *thy*, y la imposibilidad de estar seguro de cuáles son sus referentes. Esto genera una ambivalencia general que hace que los intentos de reducir el pasaje a un discurso de

⁴⁷ En este último sentido se pronunció M. van Doren (citado en Shakespeare, *The Winter's Tale*, ed., J.H.P. Pafford, p. 165), aunque para Girard el significado del pasaje parece bastante claro (véase R. Girard, *A Theater of Envy*, p. 311). Cito el texto tal cual como aparece en el *First Folio* (reproducido en Orgel, “Introduction”, pp. 8-9). Véanse los comentarios de: Pafford, *loc. cit.*; S. Orgel, *ibid.*, pp. 8 y ss.; C.T. Neely, “*The Winter's Tale: The Triumph of Speech*” (pp. 324-327); M. Hunt, “Leontes’ ‘Affection’ and Renaissance ‘Intention’”; J. Smith, “The Language of Leontes”. Este último pone atención especial en la forma casi esquizofrénica en que Leontes oscila entre un vocabulario anglosajón, frecuentemente grosero, y otro sumamente educado, formado de voces latinas eruditas como los que encontramos en este pasaje citado.

⁴⁸ “How we read this and the speeches around it will determine the kind of play we take *The Winter's Tale* to be” (Pitcher, “Introduction”, p. 37). Aquí, el deíctico *this* se dirige específicamente al parlamento de Leontes que sigue (vv. 150-161) pero con igual justicia se podría aplicar el mismo dictamen a este.

secuencia lógica inevitablemente fracasen.⁴⁹ Para empezar, es imposible saber qué o quién es el referente del pronombre *Thou* en los versos 139-143. Obviamente no es el mismo que el del posesivo *thy* del v. 137 (Mamillius).⁵⁰ Muchos de los críticos han tomado *affection* como el referente, y han modificado la puntuación, introduciendo un signo de interrogación al final del verso anterior. Pero como sea, el significado sigue siendo problemático dada la ambigüedad de esta palabra, cuyo sentido más básico en el ámbito psicológico es, simplemente, “un estado mental ocasionado por cualquiera factor de influencia”.⁵¹ Más específicamente, puede denotar “sentimiento en oposición a razón; pasión, lujuria”,⁵² pero también (más o menos como se sigue usando hoy en día), “la buena disposición hacia [el objeto], la buena voluntad, el sentimiento amable, amor, cariño o afición, apego”.⁵³

Otras dudas semejantes surgen de la palabra *intention*, que tiene una gama de significados que incluyen: (i) el acto de dirigir la mente, el esfuerzo mental, la atención u observación; (ii) significado; (iii) tendencia (además de otras acepciones más técnicas).⁵⁴

⁴⁹ Para un intento, véase J.H.P. Pafford, *ibid.*, p. 166. La edición New Variorum da cuenta de muchos más (Shakespeare, *The Winter's Tale*, ed. Robert Kean Turner *et al.* pp. 72 y ss.). En sus respectivas ediciones de *The Winter's Tale*, E. Schanzer (p. 166) y S. Snyder y D. Curren-Aquino (p. 94, n. 137) refieren las dificultades que tales intentos entrañan.

⁵⁰ Estas dudas respecto a quiénes o cuáles son los objetos apostrofados por las palabras de Leontes hacen posible un análisis múltiple de este parlamento separándolo en tres o cuatro distintos discursos solapados (con significados que cambian según el objeto apostrofado): (i) *a Mamillius, y luego a Hermione* “Can thy Dam... May't be affection? [...] how can this be? ... Thou may'st co-ioyne with something, and thou do'st, (And that beyond Commission) and I find it (And that to the infection of my Braines, And hard'ning of my Browes.); (ii) *a sí mismo*, “Thy Intention stabs the Centre. Thou do'st make possible things not so held, Communicat'st with Dreames ... With what's vnreall...”; (iii) *a “affection”*, “Affection: thy Intention stabs the Centre. Thou do'st make possible things not so held, Communicat'st with Dreames [...] With what's vnreall: thou coactiue art, And fellow'st nothing. Then 'tis very credent, Thou may'st co-ioyne with something, and thou do'st”.

⁵¹ “An affecting or moving of the mind in any way; a mental state brought about by any influence; an emotion or feeling” (OED, s.v. “Affection”, 2a).

⁵² “Feeling as opposed to reason; passion, lust” (*ibid.*, 3).

⁵³ “Good disposition towards, goodwill, kind feeling, love, fondness, loving attachment” (*ibid.*, 6a).

⁵⁴ Las acepciones posiblemente relevantes dadas por el *Oxford English Dictionary* son: (1) “The action of straining or directing the mind or attention to something: mental application or effort; attention, intent observation or regard; endeavour”; (3) “The way in which anything is to be understood; meaning, significance, import”; (5) “The action of intending or purposing; volition which one is minded to carry out; purpose”; (7b) “Straining, bending, forcible application or direction (of the mind, eye, thoughts, etc.)”; y (9) “Inclination, tendency”. Acepciones técnicas incluyen: en medicina, (10) “An aim or purpose in a healing process; hence, a plan or method of treatment”; y, en retórica, (14) “Intensification of force or meaning; the use of a word to such an end”. M. Hunt (siguiendo Oskar Kristeller) agrega otra acepción de la raíz latina *intentio* en la filosofía neoplatónica: “The images or conceptions of phantasy”, las cuales se almacenan en la memoria (Hunt, *op. cit.*, p. 51).

asimismo, su significado cambiaría según entendiésemos la función del posesivo *thy*: ¿la *intention* pertenece a *affection* (sea cual sea su sentido), o al mismo Leontes?

Si aceptamos la puntuación como se encuentra en el *First Folio*, *affection* parecería atribuirse de alguna manera a Hermione. La interpretación más sencilla (y quizás más sensata) sería que Leontes se está preguntando si es posible que el comportamiento de la reina demuestre simplemente su buena voluntad y cariño hacia Polixenes;⁵⁵ pero igualmente podría estarse preguntando si lo que representa es más bien lujuria (una conclusión a la cual parece haber llegado ya algunos veinte versos antes). En cambio, si prefiriésemos la puntuación dada por Pafford y Schanzer, Leontes estaría apostrofando *affection*, y ésta sería lo que hace “posibles cosas que no se tienen por tales”.⁵⁶ En este caso, *affection* podría entenderse igualmente en el sentido de algún tipo de trastorno —sus propios celos, tal vez (como también han asumido algunos críticos)—;⁵⁷ y si fuera así, estaría muy cerca de la aseveración de Florisandro en *PI*, de que los celos “te hacen creer / con equívocos sentidos / cosas que no pueden ser” (véase más arriba, p. 59). Pero, en todo caso, la puntuación no es necesariamente de gran importancia. El hecho de que distintos editores se hayan preguntado si el signo de interrogación debería estar antes o después de *affection* puede verse como un indicio de la función de fulcro de esta palabra: aunque “*Thy intention*” se tome como el inicio de una nueva oración, puede seguir habiendo referencias anafóricas hacia *affection* en lo que sigue.

Además, Leontes hace patente una forma de paranoia en que, si se puede aplicar algún acepción de una palabra, de ahí se sigue que puede haber cualquier otra también, según la lógica que evidencia un poco antes cuando dice a Mamillius “we must be neat” (v. 123), para acordarse de inmediato de que *neat* no sólo significa “limpio y bien arreglado” sino también “buey”, y —además— de que las reses tienen cuernos, como

⁵⁵ Así es cómo la entiende Maurice Hunt: “Instead of a sudden perturbation of mind or body, animosity, or lust—all possible seventeenth-century glosses for the word—the play suggests that the word ‘affection’ bears its common meaning of ‘liking’ or ‘love’” (M. Hunt, *op. cit.*, p. 50). Si esto es correcto, Leontes estaría considerando una vez más la misma idea que expresó en los vv. 110-113 (“This entertainment / May a free face put on, derive a liberty / from heartiness, from bounty, fertile bosom, / And well become the agent...”).

⁵⁶ Otra posibilidad es que el rey se estuviese dirigiendo a sí mismo, pero en ambos casos, estaría reconociendo que algo en su propia psique está causando una distorsión de la realidad.

⁵⁷ Carol Thomas Neely, por ejemplo, la interpreta como “a propensity for sexual jealousy” (“*The Winter’s Tale: The Triumph of Speech*”, p. 325).

—donde la respuesta de Leontes expresa lo que él concibe como una (burda) ironía, pero que para todos los demás personajes es simplemente la verdad (“and I but dreamed it”)—. ⁶⁰

Me parece pertinente volver a considerar la palabra *affection* y el parlamento de Leontes en que aparece. Como otros muchos estudiosos, John Pitcher (quien conserva la puntuación del First Folio) ⁶¹ la interpreta en el sentido de una afección patológica del alma atribuible a Leontes, ⁶² pero agrega una complicación inquietante. Según este crítico, lo que Leontes tiene en mente al pronunciar esta palabra es un tipo de melancolía que pone de manifiesto *verdades* ocultas para la gente normal (“...que no *se tienen* por tales”). La similitud de esta frase con la pronunciada por el cortesano Florisando en *PI* (véase más arriba, pp. 59 y 170) no debería cegarnos a la diferencia radical en los conceptos que expresan. Como dice Pitcher:

Seguramente Shakespeare no escribió este parlamento crucial simplemente para mostrar que Leontes está loco. Más bien, este personaje cree que su crisis psicológica lo conduce a adivinar la verdad de las cosas, porque su mente desequilibrada es una fuente de verdad más firme que todo el mundo que lo rodea. ⁶³

Esto puede parecer descabellado (y, visto objetivamente, desde luego lo es), pero es la única lectura que da sentido al parlamento en su conjunto. Además, ayuda a entender el comportamiento posterior del rey: explica por qué él insiste en su propia interpretación de los hechos en contra de la opinión de los demás miembros de la corte, hasta el extremo de cometer el sacrilegio de impugnar el veredicto de Apolo. A su entender, él también es un vidente iluminado por su afectación psíquica; tiene un conocimiento privilegiado que

viene, no de la observación del mundo, sino desde dentro de [su] imaginación liberada de la razón. [...] Leontes se supone dueño de este conocimiento porque tiene los síntomas de la

⁶⁰ Véase A. Barton (*ibid.*) p. 27.

⁶¹ *The Winter's Tale*, ed., J. Pitcher, (Arden Shakespeare Third Series), p. 161.

⁶² “...the specialized psycho-medical meaning of affection” (J. Pitcher, “Introduction”, p. 41).

⁶³ “Shakespeare certainly didn’t write this crucial speech just to show that Leontes is mad. Rather he is a character who believes his mental breakdown leads him to divine the truth of things, because his unsettled mind is a stronger source of truth than anything outside him” (J. Pitcher, “Introduction”, p. 42). Éste es el sentido de lo que dice Leontes en la escena que sigue: “How blest am I / in my just censure, in my true opinion! / Alack for lesser knowledge — how accursed in being so blest.” (II. i. 36-39).

“fiebre cerebral”. El padecimiento que lo aflige, que él llama *affection*, le ha dado poderes mentales sobrehumanos.⁶⁴

Si eso es en realidad lo que piensa Leontes, seguramente se está viendo (aunque equivocadamente)⁶⁵ en el espejo ofrecido por el famoso Problema XXX.1 de los *Problemata* aristotélicos, el cual relaciona la melancolía con el genio.⁶⁶ Pitcher va todavía más lejos en la interpretación de este pasaje:

Leontes se dice a sí mismo que no debería fiarse de nada del mundo real. Más bien, debe confiar en las imágenes (o *ídolos*) que ha creado en su imaginación. El contexto inmediato son sus celos particulares, pero Shakespeare utiliza la perversidad de la decisión de Leontes para abrir *The Winter's Tale* hacia interrogantes mayores, de naturaleza pública: cómo sabemos lo que sabemos, y cuáles cosas no nos deberíamos imaginar?⁶⁷

En esta escena, como hace notar Pitcher, “la acción de la pieza ha avanzado con rapidez más allá de su punto de arranque en el sexo —las fantasías celosas de los besos de los ‘adúlteros’— a delirios en los cuales la verdad es incierta, cosas enormes se vuelven menudas, y los sueños sustituyen a la realidad”.⁶⁸ Hemos llegado a un estado de escepticismo radical, incluso un tipo de nihilismo,⁶⁹ pues, se pregunta Pitcher:

⁶⁴ “Leontes suppose he has this knowledge because he has the symptoms of brain fever. The condition that afflicts him, which he calls ‘affection’ [...], has given him superhuman mental powers” J. Pitcher, *Ibid.*, p. 39.

⁶⁵ Leontes estaría tergiversando los conceptos elaborados por Aristóteles (o sus seguidores), porque confunde el estado de una persona en cuya fisonomía natural (*complexio*) domina el humor de la bilis negra con el de una persona que ha entrado en un estado de melancolía patológica por adustión.

⁶⁶ El Problema XXX.1 empieza con la pregunta “Por qué razón todos los hombres que han sido excepcionales en la filosofía, la ciencia del Estado, la poesía o las artes son manifiestamente melancólicos...?”. La explicación clásica de este “problema” se encuentra en R. Klibansky *et al.*, *Saturno y la melancolía*, que incluye el texto original y una traducción (pp. 42 y ss.). Para más comentarios sobre este tema y su enorme influencia en la cultura y la literatura del Renacimiento, véanse: R. Bartra, *Cultura y melancolía*, pp. 67 y ss.; G. Serés, “Introducción”, pp. 92 y ss.; M. Screech, *Montaigne and Melancholy*, pp. 27 y ss.; L. Babb, *The Elizabethan Malady*; B.G. Lyons, *Voices of Melancholy*; T.S. Soufas, “Melancholy Wife-Murderers”.

⁶⁷ “Leontes tells himself to trust nothing in the real world. Instead he must rely on the images (or idols) he has created in his imagination. The immediate context is his private jealousy, but Shakespeare uses the perversity of Leontes’ decision to open *The Winter's Tale* into bigger, public questions: namely, how do we know what we know, and what things shouldn’t we imagine?” (entiéndase *idols* en uno de los sentidos originales griegos de “imágenes creadas en la mente”) (J. Pitcher, *Ibid.*, p. 42).

⁶⁸ “The action moves quickly beyond the sexual starting-point—jealous fantasies of the ‘adulterers’ kissing—to delusions where truth is untrue, huge things are tiny, and dreams replace reality” (J. Pitcher, *Ibid.*, p. 39)

⁶⁹ La mención del nihilismo podría recordarnos obras como *King Lear*, que plasma, en personajes como Edmund, una forma de nihilismo político, una tergiversación de las ideas de Maquiavelo; pero aquí nos encontramos en un nivel más bien metafísico.

Qué pasaría si, valiéndose del viejo cuento de Greene acerca de los celos, Shakespeare creara una nueva especie de marido que *jamás* estuviera convencido de que su esposa le es fiel, pues nunca pudiera estar seguro —de alguna forma demostrable, con pruebas más allá de la duda— que no fue *infiel*? La pregunta íntima “¿cómo puedo estar seguro que mi esposa es fiel?” se aleja sólo un poco de la interrogante filosófica de “¿cómo puedo estar seguro de cualquier cosa?” Esta pregunta había sido planteada por los escépticos desde siglos antes de *The Winter’s Tale*, pero coincidió con lo que los científicos y teólogos renacentistas también querían saber. ¿Cuáles son los límites para nuestro conocimiento de la realidad?, ¿quiere Dios que sepamos más?, y si esto es así: ¿cómo quiere que sepamos más? ¿desde dentro de nuestras propias mentes, o en el mundo físico?⁷⁰

Se objetará, quizás, que en esta sección he dedicado mucho espacio a detalles del lenguaje, y que esto tal vez nos aparta algo del trabajo comparatista por cuanto nos trae a un campo donde *WT* es único dentro de la tradición que estamos estudiando. Se podría preguntar, además ¿qué sentido tiene escarbar en busca de los significados “intencionados” y precisos de estos vocablos cuando lo más seguro es que Shakespeare los haya escogido precisamente por su polisemia y a sabiendas de que, palabra por palabra, el público en su mayor parte no los entendería.⁷¹ Como observa S. Orgel,

...aunque nos convenciéramos de que habíamos elucidado con éxito todas las oscuridades de la obra, ningún actor puede pronunciar los significados, a diferencia de las palabras, y ningún público, menos aún el de Shakespeare en 1611, llega provisto de las glosas necesarias. [...] En este aspecto, las apologías de Spenser de la “concepción oscuro” [...], o de Chapman y de

⁷⁰ “...what if, using Greene’s old story of jealousy, Shakespeare could create a new kind of husband who would *never* be convinced his wife was faithful, because he could never be certain—demonstrably, with proof beyond doubt—that she wasn’t *unfaithful*? The private question ‘how can I be sure my wife is faithful?’ was only a short step from the larger philosophical question ‘how can I be sure of anything?’ This was a question the sceptics had been asking for centuries before *The Winter’s Tale*, but it coincided with what Renaissance scientists and theologians also wanted to know. What limits are there to our knowledge of reality; does God wish us to know more, and if so how—from within our minds, or in the physical world?” (J. Pitcher, *Ibid.*, p. 44). Un estudio que profundiza en este tema es “Recounting Gains, Showing Losses”, de Stanley Cavell, en *Disowning Knowledge*, pp. 193-221.

⁷¹ Constituyen un caso semejante esas palabras que se dejan caer durante la primer escena y principios de la segunda (*difference, branch, moon*, etc.), como si fueran indicios sembrados en adelante de lo que va a seguir (véase arriba p. 161); hay poca probabilidad de que el público que oye estas palabras pronunciadas en el escenario por la primera vez se imaginase de los significados especiales que van a adquirir. La intención de Shakespeare puede haber sido, no obstante, la de agudizar la atención de los oyentes.

Jonson por las virtudes de lo misterioso en la poesía, pueden tener más pertenencia para Shakespeare de la que nuestra construcción de la historia literaria comúnmente supone.⁷²

Creo que Orgel se equivoca; un actor pronuncia palabras pero expresa significados, no sólo a través de las palabras mismas sino con los demás medios expresivos a su alcance. Ahora bien, lo que intenta expresar sólo debería basarse en su propia lectura del texto, y cuanto más atinada y coherentemente lo comprenda, tanto más convincente será su actuación. En lo que concierne a los propósitos de esta tesis, me ha parecido imprescindible dedicar cierto espacio a la locura de Leontes por la importancia que tiene para entender la obra como un todo; creo, además, que en la locura de Leontes se aprecian no sólo los límites extraordinarios alcanzados por Shakespeare en esta obra, sino también cómo la larga tradición de la reina repudiada, empezando con las aportaciones del anónimo poeta de la *Reine Sébile* y siguiendo con las innovaciones de escritores como Greene y otros, había abonado el campo para el dramaturgo inglés.

2. c. Contrición, penitencia, fe

Ya he mencionado (pp. 147-148 arriba) que en *The Winter's Tale* (como es también el caso de *El animal de Hungría*) se somete a uno de los personajes a un proceso educativo; sin embargo —como si estuviera siguiendo la pauta establecida por la *Chanson de la reine Sébile*, o su versión castellana en el *Noble Cuento*—, quien tiene que pasar aquí por dicho proceso es el rey, y esto es algo que abarca gran parte de la pieza. Su mayor complejidad se debe a que Leontes (como ya hemos visto) empieza en un estado erróneo de percepción que le provoca un desequilibrio psíquico, y no en un mero estado de ignorancia del mundo de los hombres, como la Rosaura de *AH*.

El proceso al cual se somete Leontes tiene algo de religioso, al estructurarse como un acto prolijo de penitencia (y recordemos que el sacramento de la penitencia fue uno de los varios que la Reforma eliminó).⁷³ Como es natural, dicho proceso entraña el uso de cierto

⁷² “...even if we were persuaded that we had successfully elucidated all the play’s obscurities, no actor can speak meaning, rather than words, and no audience, least of all Shakespeare’s in 1611, comes supplied with the necessary glosses. [...] In this respect, the claims of Spenser for the ‘dark conceit’ [...], of Chapman and Jonson for the virtues of the mysterious in poetry, may be more relevant to Shakespeare than our construction of literary history commonly assumes” (S. Orgel, “Introduction”, p. 10).

⁷³ Véase D. Coleman, *Drama and the Sacraments*, pp. 5 y ss.

lenguaje y ciertas ideas que son propios de la vida devota. Así como *The Winter's Tale* está sembrado de imágenes de tipo sexual, así también hay una insistencia similar en el uso de palabras que remiten directamente a la tradición religiosa (aunque, como las que tienen que ver con el sexo, a menudo son polisémicas). Por ejemplo, la palabra *grace* se repite “frecuentemente en su sentido teológico de ‘la influencia divina que incide en los hombres para regenerar y santificar’”,⁷⁴ pero también se usa en otros sentidos: belleza y armonía de forma, misericordia, o la majestad benevolente de un rey; otras palabras clave del ámbito religioso son *faith* y *purgation*. M.M. Mahood, quien hace notar la preponderancia de tales palabras y sus variantes (y los juegos en torno a ellas), observa que *The Winter's Tale* se podría leer como un “*morality play*, aunque su moralidad sea más amplia, sabia y humana que la de un drama interior puritano de pecado, culpa y contrición”; pero aun así, tal lectura sería a costa de “omitir la soleada alegría de las escenas en Bohemia, con los rústicos y el pícaro Autolycus [...]. Peor aún, si leemos la obra como una especie de *Grace Abounding*, Perdita sale sobrando...”⁷⁵

No hay duda de que esta comedia contiene un importante ingrediente religioso (en el sentido específicamente cristiano). Pero tampoco se puede obviar que está ligado a otros ingredientes de igual peso. Además, hay un tipo de “ecumenismo” que une conceptos cristianos y paganos, con el dios Apolo al centro asumiendo las dos funciones de sol fecundante y providencia divina. Los papeles de Hermione y de Perdita se vuelven ejemplares en este sentido y se complementan. Como explica Mahood:

...si Hermione representa la gracia del Cielo hacia Leontes, Perdita representa la posibilidad de que el rey se perdone a sí mismo, que redescubra la aceptación infantil —no moral— de las cosas tal cuales son en la Naturaleza. De esta manera, Perdita representa el papel de la Naturaleza que complementa el de Hermione como la Gracia.⁷⁶

⁷⁴ “*Grace*, with *gracious* a keyword of the play, is frequently used in its theological sense of ‘the divine influence that operates in men to regenerate and sanctify’.” M.M. Mahood, “*The Winter's Tale*”, pp. 150-151.

⁷⁵ “So, *The Winter's Tale* is a morality play; but its morality is wider, wiser, and more humane than that of a Puritan inner drama of sin, guilt, and contrition. Something is omitted in the attempt made here to allegorize the play. We have had to leave out the sunburnt mirth of the scenes in Bohemia, the Clown, Mopsa, and the rogue Autolycus [...]. Worse still, Perdita is really unnecessary if we read *The Winter's Tale* as a kind of *Grace Abounding*...” (*ibid.*, p. 153).

⁷⁶ “...if Hermione represents the grace of heaven towards Leontes, Perdita stands for his self-forgiveness, for his recapture of the child’s non-moral acceptance of things as they are in Nature. In this way, Perdita plays the

Esta descripción pone de relieve las relaciones simbólicas, pero lo que domina la acción de la segunda mitad de la obra es un proceso dinámico —el de la curación del rey— y no meramente un esquema simbólico. Fuerzas de distintos tipos se encarnan en distintos personajes; uno de éstos es Autolycus, cuyo papel sólo puede ser simbólico ya que nunca se encuentra en el escenario junto con Leontes. En una posición intermedia están las desaparecidas Perdita y Hermione, y al otro extremo está la dueña Paulina; es ella quien desempeña el papel activo, al fungir como tutora del rey en ausencia del fallecido Antigonus y el huído Camillo y al prepararlo para la reunión final con la reina y la infanta.

La esposa de Antigonus aparece por primera vez en la segunda escena del acto II —al visitar a Hermione en la cárcel— y vuelve al escenario en la siguiente, cuando irrumpe en los aposentos del rey con la recién nacida Perdita en brazos. Su comportamiento ofrece un contrapunto cómico a una acción que en ese momento va inexorablemente hacia un desenlace trágico; esto es lo único que queda de cómico en este triste “cuento de invierno” creado por el rey. Como observa Anthony Gash, quien la describe como un “anticuerpo cómico”,⁷⁷ en este tramo de la obra la función de Paulina se parece más bien a la de un bufón,⁷⁸ pero en cuanto (con la muerte de Mamillius) el rey se da cuenta de su propia locura y las injusticias a las cuales lo ha conducido, el papel de la dueña cobra su propia fuerza. La que Leontes había llamado una *mankind witch* viene a ocupar el vacío de poder en el palacio como la consejera más íntima y leal del rey.

Como hemos visto, su primer intento de intervenir en el alma del rey consiste en tratar de despertar su sentido de compasión, al hacerlo ver a la recién nacida y así ofrecerle la

role of Nature complementary to Hermione’s role of Grace” (*ibid.* p. 154). Una vez más, algo semejante pasa en *El animal de Hungría*, donde Teodosia confía en la divina providencia y se asocia con ella, mientras que Rosaura no conoce otra realidad que la naturaleza. Aquí, sin embargo, como hemos visto, los argumentos de Teodosia no parecen muy convincentes, lo que da como resultado cierto desequilibrio entre estos dos polos.

⁷⁷ Anthony Gash ve la figura de Locura en *El elogio de la locura* de Erasmo como principal inspiración del comportamiento de Paulina en esta parte de la obra, y detrás de aquella, también la de Sócrates: “Paulina is the perfect example of a Socratic ‘Silenus’, in that she appears in Act 2 of *The Winter’s Tale* as a comic antibody within the tragic movement, a verbal and physical transgressor of the decorous, claustrophobic world of the royal bedchamber” (A. Gash, “Carnival and the Sacred”, p. 189).

⁷⁸ “Like *Hamlet* and *King Lear*, where Hamlet and Edgar respectively assume the fool’s role, *The Winter’s Tale* dramatizes a split between the secular and sacred order to the point where the former has become an inversion of the latter. It is at this point that apparently to turn the world upside down, as fools and festival do, is in fact to remember its forgotten shape. (Hamlet, Paulina and Prospero are, like Socrates, guardians of memory, agents of recollection.)” (*Ibid.*, p. 195.)

que cree que todo lo que ve (o cree que ve) es “algo”, pero lo que predomina es esa insistencia en la “nada”.⁸² Con respecto a este pasaje, comenta Stanley Cavell,

No quiero por el momento penetrar en el significado de ese “nothing” shakespeariano [...]; entiendo, en su sentido superficial, que el parlamento pregunta si *algo* vale: ¿Vale el susurro? ¿importa?, ¿es un criterio [para evaluar] lo que el mundo es? ¿es algo? Y en ese estado nadie puede responderle, porque es exactamente el estado en el cual se ha repudiado esa sintonía con los demás en los criterios de los cuales depende el lenguaje. Así considero que aquí se nos da un retrato del escéptico en el momento en que el mundo escapa a su comprensión.

Por supuesto, lo que, filosóficamente, se puede intelectualizar tiene su origen en un presentimiento (una *intimation*)

en la cual [...] no conocer es no reconocer, lo que significa —entre todo lo que puede significar— que la consecuencia de esa incapacidad de conocer no es tanto una ignorancia como un ignorar, no una duda contestable sino una negación implacable, una incertidumbre caprichosa que constituye una aniquilación.⁸³

Al volver al presentimiento detrás de lo que se ha presentado en ciertos momentos del discurso de Leontes casi como una postura filosófica, se llega a la posibilidad de la curación, a ese momento culminante, anunciado por las palabras de Paulina: “It is required / You do awake your faith” (V, iii, 94-95). Obviamente, la fe es lo contrario de la duda, pero aquí no se habla de fe en los sentidos más estrechos en que las religiones entienden la palabra —“creencia”, credo, o la fe en la verdad de los milagros—, sino, más bien, la fe en la existencia y la posibilidad de comunicación entre los seres humanos.

⁸² La frase “nor nothing have these nothings” parece ser un eco de las ominosas palabras de Lear “Nothing shall come of nothing”; y aunque Pitcher glosa la frase como “and these nothings have nothing to them” (p. 174 n.), el verbo *have* se podría entender también como subjuntivo, dando un sentido mucho más vehemente a las palabras: “¡que *tenga* la nada estas nada!”.

⁸³ “Without now trying to penetrate to the meaning of that Shakespearean ‘nothing’, [...] I take the surface of the speech as asking whether anything counts: Does whispering count, does it matter, is it a criterion for what the world is, is anything? And in that state no one can answer him, because it is exactly the state in which you have repudiated that attunement with others in our criteria on which language depends. So I take us here to be given a portrait of the skeptic at the moment of the world’s withdrawal from his grasp. [...] And Shakespeare’s portrait indicates what the intimation is of, of which the philosopher’s *is* the intellectualization, one in which [...] the failure of knowledge is a failure of acknowledgment, which means, whatever else it means, that the result of the failure is not an ignorance but an ignoring, not an opposable doubt but an unappeasable denial, a willful uncertainty that constitutes an annihilation.” (S. Cavell, p. 206).

VII

La cuestión del género literario

En los capítulos anteriores hemos examinado varios aspectos que involucran a *The Winter's Tale* de Shakespeare con *El animal de Hungría* (y, en segundo lugar, *Los pleitos de Ingalaterra*) de Lope de Vega. Dichos aspectos incluyeron la cuestión de las fuentes de estas comedias y su origen primitivo en la leyenda de la reina Sevilla, las tramas mitológicas y ciertos aspectos de lo que he llamado su *dianoia*. Queda otro aspecto más que se debe considerar; éste es la cuestión del subgénero dramático al cual estas obras pertenecen. Se podría objetar, tal vez, que decir esto es evadir la cuestión de si de hecho hay un género específico que comprende comedias como éstas escritas en distintos países con sus idiosincrásicas tradiciones y sus respectivos idiomas. Creo, empero, que no hay duda de que *The Winter's Tale* quepa dentro de la misma categoría genérica que *El animal de Hungría* y *Ursón y Valentín*. Obviamente, esto se puede atribuir en parte al que el tipo de material que usan, derivado de una misma tradición, los encamina hacia un tratamiento dramático parecido; por otra parte, se apoya en el indudable hecho de que no son ni comedias ni tragedias —en sentido estricto— sino tragicomedias.

Si bien lo anterior parece incontestable, la de tragicomedia podría parecer una categoría demasiado amplia para dar cuenta de las particularidades de estas obras. ¿Sería el problema, entonces, simplemente de clasificación, de encontrar un término genérico más preciso para aplicar a estas comedias?



1. El problema de la clasificación: tipologías varias

la vil quimera de este monstruo cómico.

(*Arte Nuevo de hacer comedias*, 150)

Cuando Marcelino Menéndez Pelayo editó, entre 1890 y 1902, los tomos de la *BAE* dedicados a las comedias de Lope de Vega, los ordenó según una tipología que depende

primordialmente del tipo de tema (“comedias de vidas de santos”, “crónicas y leyendas dramáticas de España”, por ejemplo); pero cuando llegó a planear los cinco últimos volúmenes se encontró con un grupo más o menos inclasificable al cual dio la designación “comedias novelescas”, en referencia al tipo de fuente usada por el dramaturgo. Estas comedias incluyen obras tan dispares, en cuanto a temática y niveles de comicidad (o de gravedad), como *Ursón y Valentín*, *La doncella Teodor*, *El villano en su rincón* y *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*. No hay duda de que las comedias que nos interesan para los propósitos del presente trabajo se podrían describir como “novelescas” (como veremos más abajo, este término coincide en ciertos sentidos con el de *romance*, el cual en su acepción inglesa se ha aplicado a *The Winter’s Tale* y a otras comedias tardías de Shakespeare); sin embargo, la designación no deja de ser imprecisa.

A mediados del siglo XIX, Adolf Friedrich (conde de Schack) hizo notar lo poco sistemático del modo de clasificación que venía imperando desde el XVI sobre el teatro del Siglo de Oro, el cual —además de mezclar obras de distintos géneros bajo la misma rúbrica— permitía que una misma comedia, dependiendo del aspecto bajo el cual se examinara, pudiera pertenecer a varias clases. Este caos taxonómico fue consecuencia de la superposición de nociones relacionadas con características internas a las obras en una división básica fundamentada en factores de presentación escénica:

En la edad de oro del teatro español se distinguieron *las comedias de capa y espada* (llamadas también *comedias de intriga*) y *las comedias de ruido* (de teatro o de cuerpo), por lo que hace a sus condiciones externas. [...] Las cualidades características que se aducen para distinguir a las comedias de capa y espada se fundan tan sólo en razones externas [trajes, etc.], siendo falso que haya alguna esencial a la acción para hacerlo, y que, por ejemplo, se pueda usar del nombre de *pieza de intriga*, como equivalente a aquel otro español.¹

Un testimonio contemporáneo de la confusión inherente en esta superposición de criterios de diversos tipos se encuentra en la siguiente cita de Suárez de Figueroa, que Schack agrega en una nota a pie de página:

Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman comedias de cuerpo; al otro de ingenio, o sea de capa y espada. En las de cuerpo (que

¹ A. Friedrich (conde de Schack), *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, pp. 226-227.

son las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania), que suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas y apariencias.²

Uno pensaría que *El animal de Hungría* debiera pertenecer a esta clase de “comedias de cuerpo”; pero hay que tener cuidado en no confundir este concepto con otro más moderno que contrasta “comedia rica” con “comedia pobre”.³ No hay razón por suponer que *El animal de Hungría* usara más accesorios teatrales que los ricos atuendos de los reyes y los perros y los caballos que los acompañan en su expedición de caza. El palenque y el “monte” mencionados en las acotaciones son más bien característicos del teatro pobre, es decir de corral. Esta comedia no requiere de las tramoyas mecánicas u otras “apariencias” que eran típicas de las obras de inspiración religiosa. Sin embargo hay un elemento interno que distingue las obras de capa y espada de los demás tipos mencionados por Suárez de Figueroa: todos éstas participan de universos imaginativos que se apartan de la realidad cotidiana; de alguna u otra manera admiten lo maravilloso.

1. a. ¿Comedia de fábrica o comedia de fantasía?

Ya bastante antes de la época de Lope se distinguía entre comedias “de noticia” y “comedias a fantasía”; en su *Propalladia* de 1517, Torres Naharro definió estas últimas como “de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea”.⁴ Además de las arriba mencionadas “piezas de intriga” —que a menudo, aunque no necesariamente, son comedias de capa y espada—, Friedrich menciona

otras comedias, cuya fábula nace de la vida íntima, y cuyos personajes son príncipes y reyes, ostentando en su representación mayor lujo en los trajes, maquinaria y decoraciones, que se denominan *comedias de teatro, de ruido o de cuerpo*. Tales son los dramas históricos, los religiosos con apariciones sobrenaturales, los mitológicos, los que exponen tradiciones de la

² *El pasajero* (Madrid, 1617, p. 140: citado por Schack, *ibid.* p. 226 n.). Cito el texto como se lee en el libro de Schack; sin embargo, en la edición de *El pasajero* publicada en Internet por Enrique Suárez Figaredo (a su vez tomada de la edición de 1913 preparada por Francisco Rodríguez Marín) este pasaje se da como sigue: “Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman comedia de cuerpo; al otro, de ingenio, o sea de capa y espada. En las de cuerpo, que (sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias...”, lo que da lugar a una interpretación distinta.

< http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/Suarez_Figaredo_El_Pasajero.PDF > [visto 23/03/12].

³ Véase J. Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, pp. 279-281.

⁴ Citado por M. Vitse, *Éléments*, p. 308.

Edad Media, los fantásticos, cuya acción se supone ocurrir en países lejanos y llenos de sucesos maravillosos, etc.⁵

Lo único que puede parecer satisfactorio en esto es la separación de las comedias de capa y espada de esta otra mezcla indigesta; sin embargo, aun en este punto Schack advierte:

Pero no se crea por esto que dicha clase [es decir la de las *comedias de teatro*, etc.] se distinga de aquélla [la *comedia de capa y espada*] exactamente, acaeciendo con frecuencia que no se sepa a punto cierto si determinadas comedias han de ser clasificadas de una o de otra manera, ofreciendo propiedades no comprendidas en ninguna de las distinciones mencionadas, o que en parte sólo pertenecen a ellas.⁶

Los distintos subgéneros de comedias, entonces, no se dividen nítidamente entre sí para formar clases que se excluyan mutuamente, pero esto no nos debería sorprender. Sin embargo, es interesante la mención por Schack, más arriba, de “la vida íntima” como detonante de la fábula de esa gran clase de *comedias de teatro, de ruido o de cuerpo*, aunque sigue causando consternación la inclusión de dramas históricos en una sola lista con religiosos y míticos.

Victor Dixon recuerda que Bances Candamo —posiblemente, “por ser él mismo dramaturgo”, el mejor teórico del Siglo de Oro— “se atreve tan sólo a distinguir entre *comedias historiales* (en las cuales incluye las de santos) y *comedias amatorias*”; aunque divide las últimas en dos subcategorías: las *comedias de capa y espada* y las *de fábrica*.

Las de fábrica son aquéllas que lleuan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son Reies, Príncipes, Generales, Duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuio artificio consiste en varios acasos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, eleuados Amores, y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances que, poco â, llamé caseros.⁷

⁵ A. Friedrich, *op. cit.*, p. 227.

⁶ *Ibid.*, pp. 227-228.

⁷ Bances Candamo, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos* (ed. Duncan Moir, Londres, Tamesis Books, 1970, p. 33), citado en Dixon, “*El vergonzoso en palacio y El perro del hortelano: ¿comedias*

Así, Bances establece una distinción entre dos tipos de “comedias amatorias” basada en una diferencia de clase social, con sus respectivos *ethoi*. Lo que llama la atención en esta caracterización de las “comedias de fábrica” para nuestros propósitos son los “acazos de la fortuna”, las “largas peregrinaciones”, y los “sucesos extraños”.

Los últimos tres o cuatro decenios han visto el notable esfuerzo de los críticos del teatro aurisecular por llegar a una tipificación más rigurosa y completa de la producción dramática del periodo. Un trabajo importante en este sentido fue el ensayo de Bruce Wardropper (publicado originalmente en 1968), “La comedia española del Siglo de Oro”.⁸ Una de las cuestiones a las cuales Wardropper se enfrenta es la de la seriedad de la comedia. Elder Olson había insistido en que el único propósito de la comedia (en contraposición con la tragedia) era liberar al público de sus preocupaciones mediante el absurdo; *ergo* la comedia era una cosa sin valor intrínseco, “falta de trascendencia”. Wardropper critica esta posición, y hace notar “la indiferencia académica ante lo festivo, el tradicional apego de los eruditos a todo lo ‘serio’ que haya en el arte”, y en contra de esa indiferencia cita a tres críticos, entre ellos Northrop Frye, que ofrecen una visión de la comedia “como representación, no superficial, sino hondamente simbólica, de la experiencia”.⁹

Wardropper identifica dos géneros de teatro “serio” —(i) las pocas verdaderas tragedias y (ii) aquellas piezas que, sin ser tragedias, son de una seriedad incuestionable, “obras graves” como *Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*—, antes de volver la atención a la gran masa de las comedias, las comedias “cómicas”, en sentido estricto. Éstas se prestarían a una división tripartita: primero hay las “de capa y espada” (o comedias domésticas), las cuales —en contraste con las “obras graves”, ubicadas siempre en el pasado o en países distantes— “se sitúan en el *hic et nunc*” y representan personajes de las clases medias. Luego el crítico identifica

gemelas?”, p. 74). Nótese que la palabra *fábrica*, según la explicación de *Aut.*, “[m]etaphóricamente vale idea phantástica...”.

⁸ Publicado en Elder Olson, *Teoría de la comedia*.

⁹ Wardropper, “La comedia española del Siglo de Oro”, pp. 183ss. Los otros dos críticos son Albert Cook y Suzanne K. Langer.

otra clase de comedia [...] que no discurre sobre la vida cotidiana sino sobre el vuelo de la fantasía; no trata de lo posible, sino de lo apenas concebible. Tal comedia debe disociar al espectador de los elementos burlescos, placenteros o inquietantes que contempla alejándolos de él en el espacio o el tiempo.¹⁰

Este tipo de comedia guarda semejanza, según Wardropper, con “las llamadas comedias ‘románticas’ de Shakespeare” (*A Midsummer Night’s Dream, Twelfth Night, As You Like It*, etc.) y como ejemplo menciona *El perro del hortelano* de Lope y *El vergonzoso en palacio* de Tirso: “Estas comedias fantásticas [...] son, más que misteriosas, desorientadoras. Mientras ríe, el espectador se ve turbado por la posibilidad de un significado profundo que escape a su comprensión, o que tal vez no esté presente siquiera en la comedia.”¹¹ Finalmente, están “los entremeses, humildes y humorísticos” que Lope identificó en su *Arte nuevo* como las verdaderas comedias según las reglas del “arte” (en el sentido de que no mezclaban nada extraño con la comicidad pura).

De estas tipificaciones se verá que lo que Wardropper llama la “comedia fantástica” puede acercarse en algunos aspectos a las “obras graves” (como en el hecho de que estas últimas también suelen apartarse del *hic et nunc*, y en esa elusiva “posibilidad de un significado profundo”).

1. b. La comedia palatina

En decenios más recientes el concepto del género “palatino” ha adquirido cierta notoriedad.¹² Se debe el uso del término “comedia palatina” —en un sentido más específico del que tenía antes— a Frida Weber de Kurlat, quien la empleó en una ponencia y un artículo de mediados de los años 1970, aplicándola específicamente a *El perro del hortelano*.¹³ Hay que hacer notar que, antes de esta fecha, dicha designación se usaba

¹⁰ *Ibid.* p. 195.

¹¹ *Ibid.*, pp. 195-6. Aunque el punto de comparación que encuentra Wardropper en el teatro de Shakespeare era con la “comedia romántica”, igualmente lo podría haber hallado en obras como *The Winter’s Tale* o *The Tempest*.

¹² F. Antonucci (op. cit.) llama *El animal de Hungría* una “comedia palatina”; en cambio Oleza la describe como un “drama [...] de corte palatino” (véase J. Oleza, “Del primer Lope al ‘Arte nuevo’, p. xxiv). Parece que Oleza usa el término *drama* como sinónimo de *tragicomedia*.

¹³ Véase “*El perro del hortelano*, comedia palatina” (1975), donde remite a una ponencia del año anterior, “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega” (publicado en 1977).

simplemente para referirse a cualquier comedia ubicada en un ambiente palaciego, como sinónimo de “comedia palaciega”.¹⁴

Weber de Kurlat no explica la razón por la cual eligió dicha designación. Sin embargo, en su ponencia del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas se refirió a “un amplio grupo de obras, las llamadas comedias palatinas”, dando a entender que el concepto no era invención suya. Pese a esto, no he podido identificar hasta la fecha un texto anterior que se valga de este término en el sentido especial que ella le da.¹⁵ De la lectura de su ponencia (señalado aquí como *AIH*) y su artículo (aquí *NRFH*), se puede sacar la siguiente lista de rasgos definitorios:

1. que las palatinas son comedias que se ubican en “el eje espacial no-español” (*AIH*, p. 871);
2. que son ahistóricas, en el sentido de que les falta “clara precisión temporal” (*ibid.*; y se puede agregar la precisión de que los personajes o son ficticios (“personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias” según la descripción de Bances citada más arriba; o, si bien llevan nombres de personas históricas, las situaciones representadas no concuerdan con hechos históricos);¹⁶
3. que en ellas el poeta suele permitirse “libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio” (*ibid.*).
4. que suelen manifestar “la herencia del cuento maravilloso” (*NRFH*, p. 346).

¹⁴ Sigue existiendo cierta confusión en el uso del término “palatino”. Algunos estudiosos lo usan todavía como mero sinónimo de “palaciego”; véase, por ejemplo, César Oliva, “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, donde define la comedia palatina como “la que desarrolla su acción [...] en medio palaciego” (p. 13). Esta confusión viene de lejos, ya que tanto palaciegas como palatinas son formas de lo que Bances Candamo llamó “comedias de fábrica”.

¹⁵ Tal vez Weber simplemente no había distinguido tan claramente entre la palatina y la palaciega, aunque las características que menciona son las mismas que para Vitse definen la “comedia palatina”. Vitse explica la distinción entre ambos tipos (que él designa respectivamente como *comédies palatines* y *comédies de palais*) en *Éléments*, pp. 328 y ss. (y véase más abajo, nota 27).

¹⁶ Como sería el caso de *Los pleitos de Ingalaterra*, por ejemplo.

Marc Vitse¹⁷ observó que tanto Weber como Wardropper estaban describiendo el mismo género: “‘Comedias palatinas’ de la primera y ‘comedias fantásticas’ del otro poseen claramente rasgos en común”.¹⁸ Dichos rasgos son tres: la geografía exótica, el hecho de que sus personajes pertenecen a distintas clases sociales, y cierto tipo de “estructura cómica”:

Desde el punto de vista de su estructura cómica [...] estas piezas, donde el conjunto de las *dramatis personae* participan en la producción de la risa, se distinguen por una tonalidad francamente frívola o burlesca, o grotesca, o bufona, o lo que se podría calificar, entonces, como propio de la farsa o la cuenta de maravillas, siendo poco importante aquí el matiz si el calificador utilizado impide el despertar de la conciencia moral y vuelve poco convincentes las interpretaciones de estas obras de burlas como dramas irónicas o prudentes tentativas anticonformistas.¹⁹

O, como resume Fausta Antonucci:

Fue Wardropper [...] quien señaló [la característica del alejamiento en el espacio y el tiempo como uno de los] rasgos definitorios de un grupo de comedias que él definió genéricamente [como] “fantásticas”. Weber de Kurlat retomó sustancialmente las sugerencias de Wardropper para definir el tipo que ella llamó “comedia palatina”, añadiendo una lista de elementos temáticos que [...] caracterizan este tipo de comedias...²⁰

Y en seguida cita la lista (“traiciones, engaños...”, falsas acusaciones, etc.) que reproduce más arriba.

Aunque Antonucci reconoce el trabajo de Vitse como un avance importante en la clasificación sistemática de los géneros dramáticos españoles, discrepa de él en cuanto a su

¹⁷ Vitse dedica bastante espacio a analizar la comedia palatina; véase su *Éléments*, principalmente las pp. 325-330 y 542-651.

¹⁸ “‘Comédies palatines’ de l’une et ‘comédies fantastiques’ de l’autre possèdent à l’évidence de traits communs...” (Vitse, *op. cit.*, p. 330).

¹⁹ Du point de vue de leur structure comique [...] ces pièces, où l’ensemble des *dramatis personae* participent à la production du rire, se distinguent par une tonalité franchement frivole ou burlesque, ou grotesque, ou bouffonne, ou qu’on pourrait encore dire ‘de farce’ ou de ‘conte merveilleux’, la nuance étant ici peu importante si le qualificatif employé empêche le réveil de la conscience morale et rend peu convaincantes les interprétations de ces *obras de burlas* comme des drames ironiques ou de prudentes tentativas anticonformistes”. Vitse, *loc. cit.*

²⁰ Antonucci, *Op. cit.*, p. 118n. La citación de Weber de Kurlat se refiere a la ponencia “Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega”.

rechazo de que pudiera haber más en las comedias palatinas que esa “producción de la risa” o “naturaleza hiperlúdica” que describe Vitse. Si bien algunas comedias de las que se definen como palatinas se pueden caracterizar así, resulta inadecuada cuando se aplica a comedias como *El animal de Hungría* o *El hijo de los leones*, que ofrecen, además de elementos de pura farsa, una especie de *dianoia* de notable seriedad. La verdad es que el mismo Vitse reconoce para la comedia palatina, si no precisamente seriedad, por lo menos significación; cita lo siguiente de Wardropper:

Lejos de ser meros entretenimientos, las comedias de fantasía de Lope y Tirso son indagaciones epistemológicas desarrolladas no por la vía lógica sino por vía poética: exploran la naturaleza de la verdad y cómo se la descubre. La verdad que investigan es por lo general una poseída intuitivamente.²¹

Parece que lo que Vitse realmente objeta es la noción de que el significado de la comedia palatina pudiera consistir en algún “mensaje” de tipo sociopolítico; sus verdades son verdades de la imaginación o, lo que viene a lo mismo, del alma. En su comparación de *El perro del hortelano* de Lope con *El vergonzoso en palacio* de Tirso, dice:

El papel primordial de las piezas palatinas no es de suministrar al público una oportunidad para compensatorias o contestatarias ‘excursiones morales’: es, más bien, el de realizar una función de restauración terapéutica, que sirva para cauterizar las llagas abiertas por una nueva angustia, de la cual el itinerario de Diana, y sobre todo el de Madalena, nos pueden ayudar ahora a marcar una primera figura.²²

—un efecto psicológico, pues, en el público receptor, algo comparable a la catarsis provocada por la tragedia.

El trabajo de Vitse apareció en 1990. Una década antes, empero, se había establecido otro hito importante en este proceso clasificatorio; éste fue una ponencia dictada por Joan Oleza en 1980, y publicada luego en 1981.²³ En este trabajo, Oleza clasifica los distintos

²¹ Wardropper, *op. cit.*, p. 213. Vitse cita este pasaje en *Éléments*, p. 554.

²² “...le rôle primordial des pièces palatines n’est pas de fournir au public l’occasion de compensatrices ou de contestataires ‘excursions morales’: il est, bien davantage, de remplir une fonction de restauration thérapeutique, servant à cautériser les plaies ouvertes par une nouvelle angoisse, dont l’itinéraire de Diana et celui de Madalena, surtout, peuvent nous aider maintenant à repérer une première figure”. Vitse, *ibid.*

²³ J. Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”. Según Antonucci, Oleza fue “el primero en intentar una definición de la comedia palatina que tenga en cuenta no sólo el plano de la diégesis (fábula e

subgéneros de comedia según su ubicación en una “escalada de alejamientos” de la realidad. Los más irreales son “las mitológicas y, tras ellas, las pastoriles, con su creación de paraísos artificiales a cósmicas distancias de cualquier referente posible”; sigue la comedia palatina, que “exhibe una aureola de fantasía cortesana y ‘novelescas’ aventuras, en una geografía vaga y nebulosa de cuento maravilloso, inmersa en la más completa atemporalidad”.²⁴ En este trabajo Oleza elabora una lista de características que dan mayor definición a la comedia palatina; incluye motivos como: la desestabilización del orden sociopolítico (por varias causas que pueden incluir “la corrupción del poder” o “los amores adulterinos de reyes y poderosos”); la ocultación de identidad; “el enfrentamiento cortesanos-villanos y la contraposición entre apariencia rústica y alma noble”, y una subversión de la imagen de la nobleza, que priva a los reyes “de su dignidad justiciera y [les da] un tratamiento de pequeños seres cotidianos”. Más recientemente Oleza ha expandido el campo definido como “palatino”. Ahora habla de un “universo palatino” que no se restringe a la comedia (en sentido estricto):

...el universo palatino ha sido exclusivamente estudiado como constitutivo de la comedia. Schack o Wardropper le confieren una naturaleza indiscutible de comedia. Weber de Kurlat habla de comedias y nunca de tragedias o tragicomedias. Marc Vitse clasifica estas obras dentro del macrogénero cómico, por oposición al trágico, y a su vez en la categoría de comedias cómicas, entre las que distingue las comedias domésticas, de costumbres contemporáneas o de capa y espada, de carácter más o menos realista, y las palatinas, de condición fantástica. Y sin embargo una obra como *El amor constante* no puede dejar de representar un universo palatino y tampoco puede escapar a la condición de tragedia...²⁵

En resumen, los rasgos característicos de lo palatino son: (i) una ambientación exógena; (ii) una vaguedad con relación al tiempo (que a veces propicia el anacronismo o la mezcla flagrante de aspectos propios de distintas épocas históricas); (iii) la “herencia del cuento maravilloso”, la cual lo relaciona con el género (o, más bien, *mode*) del *romance* (que vamos a considerar en la sección que sigue); (iv) relaciones amorosas entre personajes

intriga) sino también el del discurso y de la técnica teatral, y el único en mencionar como rasgo definitorio el elemento temático de la identidad oculta” (Antonucci, *Salvaje*, p. 124).

²⁴ J. Oleza, *Ibid.*, pp. 261-2.

²⁵ J. Oleza, “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, p. 237.

que (por lo menos aparentemente) son de distintas clases sociales; (v) una dislocación en las relaciones sociales, producto de esa “desestabilización del orden sociopolítico” que menciona Oleza, y fruto a su vez de la arbitrariedad del poder. Elementos que surgen de lo anterior son la ocultación de la identidad o la vida en la clandestinidad, y la inversión en las categorías de *το σπουδαιον (αρετή)* y *το φαύλον*, con subversión consecuente de la imagen de la nobleza —aspectos que dibujan un “mundo invertido” (*world turned upside-down*) y propician la presencia en el escenario de distintas clases sociales—. Y hay un rasgo más (vi), que no se ha mencionado hasta ahora: que los argumentos de las comedias palatinas suelen implicar un lapso bastante dilatado de tiempo; aun cuando la acción en escena se comprima en un par de días —como si fuera para cumplir con las exigencias de la unidad de tiempo—,²⁶ hay antecedentes que se extienden sobre muchos años y que se tienen que exponer en forma narrativa para dar sentido a lo que pasa en el escenario.

Luego hay esas “indagaciones epistemológicas” que menciona Wardropper. Éste ultimo rasgo tal vez no es esencial de “lo palatino”, aunque ciertamente es característico de obras como *El animal de Hungría* (y cuánto más de *The Winter’s Tale*); es más bien algo que existe siempre como una posibilidad en esas situaciones donde se debilita el orden político con sus acompañantes convenciones sociales (de la misma manera en que la experiencia de la violación del orden feudal y familiar, la expulsión y las vejaciones extremas sufridas en *King Lear* transforman el mundo interior de las víctimas Lear y Gloucester y así propician indagaciones no sólo epistemológicas sino ontológicas). Y si nos atenemos otra vez a los conceptos de Frye —dado que “lo palatino”, como expone Oleza, es algo que trasciende las categorías de comedia y tragedia (y que va acompañado por elementos del *romance*, sin llegar a identificarse con éste)—, tendríamos que verlo ni como un género ni un *mode*, sino, más bien, como un *ethos*, un *ethos* contradictorio hecho de la contraposición de distintos ambientes, el palaciego y el rústico-silvestre, en el cual los personajes se comportan no como “deberían” (o como se espera que se comportasen), sino impulsados por motivos a menudo ni sociales ni políticas sino profundamente internos.

Antonucci recalca para la comedia palatina

²⁶ Como es el caso de *The Tempest*, por ejemplo, una obra de Shakespeare con claros rasgos “palatinos”.

...un rasgo definitorio importantísimo: la diferencia de condición social entre los personajes protagonistas, que se transforma en resorte de la intriga y en pretexto para la exploración de fórmulas de reajuste o de definición renovada de las relaciones jerárquicas y generacionales en el ámbito de una sociedad rígidamente estamental. Es éste un rasgo que no encontramos en el tipo de teatro más conocido y deslindado [...] al que Vitse llama “le sous-ensemble de la comédie sérieuse”: el de la “comedia palaciega” (o “comedia de fábrica”, según las definiciones de Bances Candamo).²⁷

Así, la comedia palatina se puede definir también por contraste con lo que no es. Vitse señala una característica en particular para distinguirla no sólo de la comedia palaciega y los dramas de la honra, sino de cierto tipo de comedia doméstica en el que se desarrolla lo que él llama el “complejo de Diana”; dicha característica es el papel ejercido por la vergüenza. Vitse compara lo que pasa en las dos comedias “palatinas” *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*, de Lope de Vega y de Tirso de Molina respectivamente, con la situación representada en algunas comedias de tipo urbano como *Los melindres de Belisa* y *Las bizarrías de Belisa*, en las cuales una joven resiste la llamada del amor para ser “castigada” al final con un enamoramiento imprevisto.²⁸

Aquí se entra plenamente en la combinatoria propia de las comedias palatinas. No se trata solamente, como en las comedias domésticas, del castigo merecido por una dama rebelde al amor que ella debe a sus semejantes por nacimiento. A esta temática del desdén —hasta ahora considerada en la perspectiva ‘horizontal’ de la igualdad social de la pareja— se agrega el tema de la considerable distancia, en algún modo vertical, que separa a los dos miembros de la pareja cuya caótica evolución el dramaturgo nos invita a seguir. Hay que reconocer que a la humillación de una sumisión a las voluntades del dios Amor se agregará la vergüenza de una

²⁷ Antonucci, *Op. cit.*, p. 123. La única diferencia entre la palatina y la palaciega (representantes ambas, aparentemente, de la “comedia de fábrica”) consiste en que la palaciega prescinde de las situaciones que propician la asociación de personajes de distintas clases que tipifican la palatina. La diferencia es, desde luego, importante (véase Vitse, *op. cit.*, p. 328-329, donde cita Bances: “El argumento de aquellas comedias que llamamos de fábrica suele ser una competencia por una princesa entre personas reales...”; de la falta de participación de las clases bajas sigue que el grado de comicidad de estas comedias sea correspondientemente más bajo).

²⁸ Ésta es una situación bastante convencional; se ve por ejemplo en *The Taming of the Shrew* (y hasta cierto punto la relación de Beatrice y Benedick en *Much Ado About Nothing*) de Shakespeare. Lope lo explota en el caso de la condesa Diana en *El perro del hortelano*, quien presenta primero esta actitud convencional de desafío al poder del amor para luego caer en la desgracia del enamoramiento de su secretario y la consecuente experiencia de la vergüenza. Tirso “desdobla” esta situación, haciendo a Madalena representante de la segunda y a su hermana Serafina de la primera (más convencional) faceta.

degradación por consentir finalmente a un casamiento desigual. La vergüenza: tal es, a mi parecer, la noción central de la cual la comedia palatina iba a acometer una exploración sistemática...²⁹

Desde luego, la vergüenza es una emoción sumamente íntima, y quizás lo que debiera haber dicho Vitse es que la comedia palatina se ocupa de cuestiones de la vida íntima (como había mencionado Schack en relación con las “comedias de teatro”), pero en todo caso, es interesante que en *El animal de Hungría* también surge la cuestión de la vergüenza, sólo que al revés, como lo que *faltaba* a Rosaura para ser una persona “normal”, o sea aceptable para la sociedad. En esta comedia lo que se explora del lado penoso de la “vida íntima” son más bien los celos; en cambio, en *The Winter’s Tale*, la vergüenza nace en Leontes en unión íntimo con los celos y se contrasta más adelante con la desvergüenza —o mejor, despreocupación moral— de Autolycus.

Se ha hecho de *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* un celebrado par de comedias que sirva como “piedra de toque” para identificar la comedia palatina. Fue Weber de Kurlat, desde luego, la que se valió de aquélla para establecer el concepto del subgénero palatino, mientras que Vitse, siguiendo a Wardropper, fue quien subrayó las características que hicieron de los dos una pareja unida por fuertes lazos temáticos.³⁰ Estas dos comedias tienen en su núcleo una relación amorosa entre dos personas desiguales en cuanto al estamento social, aunque en el segundo de los casos, la desigualdad es sólo aparente (lo que es característico de la comedia palatina). Además, a *El perro del hortelano* le falta el segundo polo, el del campo o mundo silvestre, tan característico del universo palatino, sucediendo casi toda la acción en palacio, mientras que *El vergonzoso en palacio* sí

²⁹ “On entre ici pleinement dans la combinatoire propre aux comédies palatines. Il ne s’agit pas seulement, comme dans les comédies domestiques de la punition méritée par une dame rétive à l’amour qu’elle doit à ses semblables par la naissance. Vient s’adjoindre à cette thématique du dédain —jusqu’alors considérée dans la perspective «horizontale» de l’égalité sociale des partenaires— le thème de la considérable distance, en quelque sorte verticale, qui sépare les deux membres du couple dont le dramaturge nous invite à suivre la chaotique évolution. Si bien qu’à l’humiliation d’une soumission aux volontés du dieux Amour s’ajoute désormais la *honte* d’un abaissement par consentement éventuel à une avilissante mésalliance. La *vergüenza*: telle est, à mon sens, la notion centrale dont la comédie palatine va entreprendre une exploration systématique, et dont je voudrais, à mon tour, tenter de redécouvrir la structure, qui rend raison de son ample polyvalence de signification” (M. Vitse, *op. cit.*, p. 547).

³⁰ V. Dixon recoge el hecho de que Duncan Moir (*The Golden Age Drama*, p. 52) ya había identificado *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio* como ejemplos de lo que Bances llamó “comedias de fábrica” (Dixon, *op. cit.*, p. 74).

conserva los dos polos (aunque la mayor parte de la acción tiene lugar en la residencia ducal). En cambio, se ve cómo Lope inventa algunos ardidés que restituyen la forma típica de la comedia palatina: hay un anagnórisis trucado en el cual se revela que Teodoro es “en realidad” el hijo perdido de un conde; asimismo se inventa otro polo más exótico, Constantinopla, de donde viene un “mercader armenio” con noticias de la “verdadera” identidad de Teodoro, quien supuestamente había sido robado de niño y vendido como esclavo en el Levante. Por otro lado, estas dos comedias comparten con *El animal de Hungría* la característica que en todas ellas es una mujer quien corteja a un hombre.³¹

Otro caso interesante para ayudar a establecer los parámetros de lo palatino es *La discordia en los casados*, cuyo tema es, más bien, de naturaleza “palaciega”.³² Lo que la convierte (a mi parecer) en una comedia palatina es el papel ejercido por los aldeanos, a quienes se debe la restitución del orden al final.

Volviendo a mis observaciones más arriba (capítulo V) acerca del proceso mediante el cual Rosaura adquiere conciencia del mundo (como si fuera en una “novela de educación” en miniatura), Antonucci recalca un aspecto particular que distingue las tres comedias de Lope que tienen como personaje central a un joven salvaje de otras comedias palatinas donde el protagonista es un “héroe buscador”, o joven de origen noble educado como villano:

En realidad, si la trayectoria ascensional de los dos tipos de personajes apunta a la misma meta, es en el punto de partida donde existe un desfase: el héroe-salvaje sale de una condición de semi-animalidad para llegar a ser hombre: el héroe-villano ya es hombre, aunque aparentemente humilde. Del primero, Lope subraya el camino de evolución interior que lo lleva a la humanidad; del segundo, traza un camino que se proyecta hacia lo exterior, y que necesita esa demostración de nobleza y de valor que son las hazañas.³³

³¹ Las diferencias entre estos dos “chef-d’oeuvres parallèles du genre [palatine]”, como los denomina Vitse (op. cit., p. 542), ha hecho que algunos hayan dudado de que puedan ser representantes de una misma categoría. Véase Víctor Dixon, “*El vergonzoso en palacio y El perro del hortelano: ¿comedias gemelas?*”. Se podría decir que en algunos aspectos la comedia de Lope se asemeja a una comedia de capa y espada trasladada al ambiente palaciego; sin embargo, tampoco se puede ignorar la manera en que Lope superpone las convenciones de la comedia palatina a las de la urbana (o *viceversa*).

³² Véanse mis comentarios más arriba (pp. 35-36).

³³ F. Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, p. 115.

Estaríamos, entonces, ante una división interior dentro de la categoría de la comedia palatina: por un lado un grupo que, tal vez, no sería esencialmente muy distinto de algunas comedias palaciegas, y por otro un grupo que, por el medio que sea (aquí la sumersión en la condición de lo salvaje), explora los movimientos internos de lo que es que nos hace humanos. Es posible que en esto se percibe algo del contraste de *ethos* y *pathos*, como distintivos, por un lado, de la comedia y, por otro, de la tragedia:³⁴ es decir, por una parte, la concentración en el comportamiento humano (que se puede caracterizar como bueno o malo, pero siempre, hasta cierto punto, típico o explicable) y, por otra, la exploración de las percepciones, motivaciones y emociones más íntimas de los seres humanos. Lo que llama la atención aquí es, paradójicamente, que las obras que ofrecen quizás el más alto grado de comicidad pueden resultar en fin de cuentas las más “serias” en el sentido de profundidad significativa y emocional.

De todo lo anterior se ve que el concepto de “lo palatino” engloba una variedad de rasgos: los de más importancia, en mi opinión, son la participación de personajes de distintos estamentos sociales (de acuerdo con Antonucci) y la presencia de los distintos *ethoi* que los acompañan, seguidos por la dilatación temporal y vaguedad en términos de época y geografía y la tendencia de ahondarse en los sentimientos y motivaciones más íntimos de los personajes, pero en todo caso se trata de un concepto fluido y altamente proclive a la experimentación e innovación.³⁵ Como observa Joan Oleza, en su “Estudio preliminar” a *Peribáñez*,

³⁴ La distinción viene de la *Retórica* (más que de la *Poética*, donde los sentidos en que se usan ambos vocablos resulta oscuros), y fue retomado por Quintiliano (*Institutio Oratoria* VI: 2), de dónde pasaron a la teoría literaria renacentista. El problema con estos términos viene del hecho que no son estrictamente commensurables, aunque Quintiliano los hizo referir a distintos grados de emoción (además de insistir innecesariamente en la conexión etimológica entre *ethos* y ética, para cargarle también a *ethos* un sentido moral). Si *ethos* se refiere a la observación o presentación del comportamiento (o costumbres) de las personas en el contexto social, o lo que hacen, y *pathos* a lo que sufren (tanto en el sentido de lo que les pasa y lo que sienten), la pertinencia a la pareja comedia-tragedia parece perfectamente clara. Desde luego, este sentido del término *ethos* es distinto de la acepción especial (adoptado básicamente de Frye), en que lo he usado a lo largo de este trabajo.

³⁵ De hecho, como es cierto de tantos términos referentes a cuestiones de géneros literarios, se trata de lo que el filósofo Carlos Pereda llama un “concepto tenso”, que “son aquellos que poseen propiedades que la gente tiende a separar, rompiendo la unidad en que se encuentran; pero, a la vez, en varias prácticas y teorías se valora que de uno u otro modo se mantenga esa unidad. Usando palabras del *Fedro*, los conceptos tensos son conceptos que nos otorgan: ‘la capacidad de percibir en unidad y en multiplicidad’” (“Mundo: un concepto tenso”, pp. 194-195).

Las llamadas comedias palatinas operaron como principal fuerza de choque en la ruptura de la *Comedia Nueva* tanto respecto de la práctica escénica erudita como de la cortesana, cuyas convenciones teatrales —en el caso de la primera— y cuyos ritos de celebración —en el de la segunda— atacaron de frente y con una considerable energía transgresora.³⁶

Vale la pena dejar claro que la confusión alrededor de la noción de lo palatino se debe en gran parte al que no se había percibido su existencia como una clase hasta décadas recientes. Marc Vitse intentó establecer la distinción entre la comedia palaciega y la palatina, al identificar la primera con la de fábrica (véase *Éléments*, pp. 328-329); pero de hecho, de la lectura de la descripción dada por Bances (que Vitse también cita) se entendería que las que ahora se llaman “comedias palatinas” también podrían haber caído bajo la misma rúbrica. Sólo en tiempos recientes se ha visto la necesidad de establecer esta distinción.

2. Los conceptos de tragicomedia y *romance*

2. a. *Romance*

Ha llegado a ser una convención de la crítica shakespeareana (aunque no sin disensión) referirse a las cuatro comedias tardías como *romances*. Es posible que el uso de este término como designación de una de las “comedias maduras” de la etapa final de la producción shakespeareana se remonte a Hazlitt, quien en un libro publicado en 1817 caracterizó a *Cymbeline* como un “*dramatic romance*”.³⁷ En el año siguiente Samuel Taylor Coleridge se refirió a *The Tempest* como un *romance*; es de notar, empero, que empleaba el término como sinónimo de la locución *romantic drama*, la cual definió como:

un drama cuyos intereses son independientes de todo hecho y asociación históricos, y que surgen de su correspondencia con esa facultad de nuestra naturaleza —quiero decir, la imaginación— que no debe ningún tributo al tiempo y lugar: por consiguiente, una especie de

³⁶ “Del primer Lope al ‘Arte nuevo’”, p. xvii. En un ensayo posterior, “El Lope de los últimos años...” Oleza detalla los cambiantes combinaciones de los distintos elementos que componen el género palatino a lo largo de la producción del dramaturgo.

³⁷ Hazlitt hizo elogio de *Cymbeline*, como “one of the most delightful of Shakespeare’s historical plays”, el cual se podría describir con mayor exactitud como un “*dramatic romance*” (*Characters from Shakespeare’s Plays*, citado en J.M. Nosworthy, “Introduction”, p. xl).

drama, en la cual los errores cronológicos y geográficos —que no son pecados mortales en ninguna especie— son veniales o carentes de toda importancia.³⁸

Parece haber sido Edward Dowden el primero que identificó un grupo de “romances” dentro de la obra de Shakespeare; su libro publicado en 1875, *Shakspeare: His Mind and Art*, postula cuatro periodos en la vida y producción del dramaturgo, y aplica el término romance a las “comedias maduras” de su etapa final. J.W. Mckail —en su *Lectures on Poetry*, publicado en 1911— también recurrió al mismo término para caracterizar tres de las últimas comedias de Shakespeare. Desde 1949, cuando Pettet publicó su libro *Shakespeare and the Romance Tradition*, los críticos que se ocupan de este tema han hablado de ellas como si pertenecieran a un nuevo género o subgénero de teatro. Aunque en decenios más recientes el énfasis ha cambiado algo para resaltar las diferencias entre ellas —y algunos especialistas han preferido la simple designación “late plays” (extendiendo el campo para incluir el drama de contenido histórico *Henry VIII*)—,³⁹ todavía existe un consenso en cuanto a que formen un grupo unido por ciertos rasgos que las distinguen de las *romantic comedies*, las tragedias y los dramas históricos (*history plays*). Así, Kiernan Ryan, en su introducción a una recopilación de ensayos críticos sobre estas piezas tardías, incluye *romance* en un esquema de cuatro *modes* del drama shakespeariano.⁴⁰ Un factor importante que diferencia los “romances” de Shakespeare de los demás géneros dramáticos desarrollados por él es que mientras éstos surgieron entremezclados a lo largo de la carrera del dramaturgo, los *romances* constituyen un grupo de piezas que se escribieron, aparentemente, una tras otra durante el periodo 1607-1611.⁴¹ Obviamente, esta continuidad

³⁸ “[A] drama the interests of which are independent of all historical facts and associations, and arise from their fitness to that faculty of our nature, the imagination I mean, which owes no allegiance to time and place—a species of drama, therefore, in which errors of chronology and geography, no mortal sins in any species, are venial or count for nothing.” (S.T. Coleridge, “Notes for a lecture on *The Tempest*”, 1818, citado en Felperin, *Shakespearean Romance*, p. 301).

³⁹ Otra obra tardía que indiscutiblemente merece el calificativo de *romance* es *The Two Noble Kinsmen*, fruto de la colaboración entre Shakespeare y Fletcher.

⁴⁰ “Of all the four main modes of Shakespearean drama —history, comedy, tragedy and romance— the romances have been the least well served by compilers of modern critical anthologies”, K. Ryan, *Shakespeare: The Last Plays*, p. 1. No obstante —al criticar la tendencia de Northrop Frye de ver las cuatro romances como todas instantaciones del mismo mito—, Ryan observa que “[v]iewed from this Olympian elevation, the intricate individuality of each play disappears, as does the difference between Shakespearean and other kinds of romance” (ibid., p. 11).

⁴¹ *Pericles* se estaba representando en 1608 y probablemente se escribió durante el año anterior (véase F.D. Hoeniger “Introduction”, pp. lxx y ss.). En 1608 los teatros fueron clausurados por un brote de la peste y

en su periodicidad —unida a un conjunto de preocupaciones específicas y a cierta uniformidad de tratamiento— ha hecho de estas cuatro comedias un grupo singular dentro de la obra de Shakespeare. Desde luego, esto no excluye que varias comedias de las épocas anteriores de la producción Shakespeareana —*The Comedy of Errors*, *A Midsummer Night's Dream*, *Much Ado about Nothing*, o *Twelfth Night*, por ejemplo— tengan rasgos que las acercan en cierto modo a los cuatro *romances*.⁴²

Pero ¿cuáles son las implicaciones de este término *romance*? De hecho, es un vocablo cargado de una gran variedad de significados. Obviamente, se asocia con cuestiones de amor y los sentimientos (su acepción más común hoy en día); pero si ahondamos un poco veremos que la asociación con el mundo de las mujeres está firmemente anclada en la historia de la palabra.⁴³ Se podría decir que *romance* y epopeya son dos géneros que se oponen claramente en virtud del sexo humano al cual se van dirigidos. Los *romances* tratan de temas que interesan a las mujeres, mientras que las epopeyas (o *chansons de geste*) son del ámbito masculino.

La asociación con las mujeres va unida con el desinterés por la “verdad”, en el sentido de hechos históricamente certificados, como hace notar Susan Crane al citar a Denis Piramus: “les lais solent as dames pleire”, pero ellos “ne sunt pas del tut verais”; y cita además a Chaucer en unos versos que asocian un gusto por lo no verdadero (y la disposición de creer lo increíble) con el público femenino: “This storie is also trewe, I undertake, / As is the book of Launcelot de Lake, / That wommen holde in ful greet

quedaron cerrados durante 30 meses. En parte por esto se cree que los demás “*romances*” fueron escritos como un grupo en rápida sucesión entre finales de 1610 y mediados de 1611 para su estreno en la temporada de 1611 (véase J. Pitcher, “Introduction”, pp. 88 y ss.).

⁴² Como recalca Carol Gesner: “Most critics of the four late plays have recognized this unity in tone, theme, and incident; and although they also see romance elements in other Shakespeare plays, they have made of them an almost separate genre—a kind of academic discipline within the Shakespeare canon, a romance genre which frequently disregards narrative or psychological reality and moves its way with sweeping metrical freedom from states of prosperity through tragic upheaval, loss and destruction, to restored order and tranquility.” (C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance*, pp. 80-81).

⁴³ Véase, por ejemplo, la discusión del romance como “género femenino” con referencia particular a Chaucer en Susan Crane, *Gender and Romance in Chaucer's 'Canterbury Tales'*, y Jane Chaunce, *The Mythographic Chaucer*. Como dice Crane, “Gender and genre are not simply analogous but intersecting constructions in romance. This is the medieval genre in which courtship, marriage, lineal concerns, primogenitures, and sexual maturation are most fully at issue. In plots that dramatize the establishment of gendered identity, romances raise questions such as: What differentiates men's values and comportment from women's? How rigid is the binary contrasting masculine to feminine?...” (S. Crane, *ibid.*, p. 4).

reverence”.⁴⁴ Es característico, en efecto, del *romance* que se aparte no sólo de la verdad sino de lo verosímil: sus acontecimientos se desarrollan en un mundo donde impera lo fantástico: “El héroe del *romance* se desplaza en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza están ligeramente suspendidas”, dice Frye;⁴⁵ o, como lo expresa Alan Deyermond, “El *romance* crea su propio mundo, que no es el de nuestra experiencia directa cotidiana”. Sin embargo, en una cosa por lo menos *no* se aparta de la verdad: “Sí presenta emociones auténticas, y alcanza niveles muy profundos de experiencia emocional (a menudo usando estructuras y motivos arquetípicos)”.⁴⁶

Otra asociación es con la Edad Media. El origen etimológico de la palabra lo dice claramente: *romance* es todo lo que se escribió o contó en lenguas o dialectos derivados del latín en esa época en la cual dichos modos de expresión se sentían como ya apartados e independizados de su raíz lingüística (o, mejor dicho, de su versión literaria, el latín clásico que ya pocos entendían). Además, la literatura en romance era una literatura fuertemente imbuida de las influencias germanas y celtas que subyacían en muchas de las poblaciones de lengua romance. De modo semejante, la influencia celta fue retransmitida a culturas como la inglesa o la renana —germanas en términos lingüísticas pero moldeadas por la latina— mediante las corrientes cortesanas francesas que reciclaban las tradiciones artúricas y otras originalmente transmitidas por bardos bretones. Al volver a los “mouldy tales”⁴⁷ de siglos antes, escritores como Shakespeare —en esa época tan dominada por la cultura clásica reencontrada por el humanismo— estaban mostrando un deseo de redescubrir, revalorar o reinterpretar (quizás incluso “refuncionalizar”) la cultura medieval.⁴⁸ En este

⁴⁴ S. Crane, *ibid.*, p. 10, citando a Denis Piramus, *Vie Seint Edmund* (II, 38, 46), y a Chaucer, *The Nun's Priest's Tale*, vv. 4401-4403 (p. 547 en *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Oxford University Press, 1912).

⁴⁵ “The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended...” (N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 33).

⁴⁶ “The romance creates its own world, which is not that of our direct everyday experience [...]. It does, however, deal with real emotions, reaching (often by the use of archetypal patterns and motifs) very deep levels of emotional experience.” A. Deyermond, “The Lost Medieval Genre”, p. 233-234.

⁴⁷ La frase es un epíteto que fue aplicado por el dramaturgo y clasicista (“*university wit*”) Ben Jonson a las comedias tardías de Shakespeare.

⁴⁸ No se debería subestimar la curiosidad antropológica de los escritores de la época de Shakespeare y Lope de Vega, despertada por los contactos con otros pueblos de cultura menos avanzada en cuanto a su base técnica y económica y con concepciones del mundo distintas de la suya. Sobre este punto considérense los comentarios de Juan Manuel Rozas relativos a la comedia *Las batuecas del duque de Alba*: “...me atrevo ya a

the Chorus”, para cerrar de manera cuentística el hiato de los dieciséis años que separan las dos partes de la obra.⁵¹ En cuanto a *AH*, su escena de apertura pasa, desde las quintillas de los primeros 55 versos, a una larguísima narración en lo que tradicionalmente en español se llama “romance” (muy afín a la balada de tradición inglesa, y la forma idónea para contar), para exponer todo el asunto que precede al arranque de la acción en escena.⁵²

A la vez existía —tanto en Inglaterra como en España— una tradición de teatro popular de raíces medievales. El siglo XVI fue testigo de un largo proceso de reacomodación o recombinación de las tres tradiciones dramáticas: la popular por un lado y la cortesana y la erudita por otro.⁵³ La tradición popular se distinguía por estructuras “procesionales”,⁵⁴ es decir, que seguían una presentación cronológicamente linear y episódica.⁵⁵ Este tipo de estructura dramática se mantuvo vigente a lo largo del periodo isabelino y lo reproduce Shakespeare en sus dramas históricos —particularmente la trilogía temprana de *Henry VI*—, para volver a él en *Pericles*, en el cual, para formar un todo coherente, se cose una serie de fragmentos de la vida del príncipe de Tiro mediante las salidas del “poeta Gower”. Éste se dirige al público al principio de cada acto usando una forma anticuada de verso narrativo (pareados octosílabos con esporádicas expresiones anticuadas). La forma “procesional” contrasta fuertemente con el estilo “de contrapunto”

incredibility by which maturer knowledge is offended was the chief recommendation of writings to unskilful curiosity.” (Samuel Johnson, “The Plays of William Shakespeare” en *Major Works*, pp. 434-435.)

⁵¹ Hay una insistencia en el “cuento” que se manifiesta con frecuencia a lo largo de la obra. En la escena penúltima de la obra, dice el Second Gentleman: “This news, which is called true, is so like an old tale that the verity of it is in strong suspicion” (V, ii, 27-29), haciendo eco de las baladas de Autolycus —*tall tales* (cuentos largos), compuestas de disparates todas, y todas “muy ciertas”—; y hay una curiosa resonancia del “sad tale” de Mamillius en el intercambio de palabras entre Autolycus y Mopsa en IV, iv, 286-289, “AUT. This is a very merry ballad, but a very pretty one. MOPSA. Let’s have some merry ones. AUT. Why, this is a passing merry one...”.

⁵² Este segmento dura hasta el v. 235.

⁵³ Para más sobre este asunto véanse: M. Bradbrook, “Shakespeare’s Primitive Art”; M. Doran, *op. cit.*, y A. Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*. Un proceso análogo se observa en España, para cual contexto García-Santo Tomás habla de “la triplete *práctica escénica populista-práctica escénica cortesana-práctica escénica erudita*” (“Introducción”, p. 21).

⁵⁴ O como lo describe J. Oleza, “acción unitaria y en progreso” (“La tradición pastoril en Lope de Vega”, p. 337). Hay varios ejemplos de este tipo de estructura en la obra dramática de Lope, como *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1596-1603) —criticado por Menéndez Pelayo por “el modo tan primitivo” de la ejecución de su “parte fantástica y simbólica [...] que recuerda las formas procesales de los autos y misterios de la Edad Media” (“Observaciones preliminares”, p. 106)— o *La doncella Teodor* (1610-1615), escrita en tiempos cercanos a *El animal de Hungría*.

⁵⁵ Véase N. Frye, *A Natural Perspective*, pp. 27 y ss.

usado por el mismo dramaturgo para lograr una mayor complejidad en sus tragedias y “comedias románticas”.⁵⁶ Lo que iba a ser identificado finalmente como “tragicomedia” nace a menudo como una escenificación de algún “cuento romántico”. Como explica Madeleine Doran:

[el término] ‘tragicomedia’ implicaba una mezcla anómala de formas distintas, mientras que el cuento romántico, ni trágico ni cómico, en el sentido clásico, no era una descomposición de dichas formas sino antecedente a ellas en la práctica escénica medieval y de principios del renacimiento. Fue el cuento romántico que, bajo la influencia de las concepciones heredadas del drama antiguo, se jalaba y deformaba para acabar reconstituido en las formas separables de la tragedia y la comedia.⁵⁷

Pero también el cuento romántico podía refundirse en una tragicomedia de nueva cuña: ya no una “mezcla anómala”, sino algo que, mientras mantenía sus lazos con el viejo mundo del *romance*, ofrecía un nuevo “contrapunto” barroco. Como hace notar Robert Henke:

La palabra *romance* [...] describe bien la fábula de *The Winter's Tale*: [...] el (aparente) suspensión de las leyes de causa y efecto, los reconocimientos maravillosos a través de grandes extensiones del espacio y del tiempo, y una trayectoria general de la mala a la buena fortuna. Pero Shakespeare toma el material novelesco que encontró en el *Pandosto* de Robert Green y lo separa en los tres géneros dramáticos de los cuales se constituía una nueva forma dramática renacentista, la vanguardista tragicomedia pastoril. El término no dramático *romance* [...] ni llega a la esencia de *The Winter's Tale* como lo experimenta el público en el teatro, ni tampoco habla a nuestra sensación de los conflictos entre las visiones cómica, trágica y pastoril que se manifiestan en la obra. El término ‘tragicomedia’, entendido en el contexto histórico de la teoría y práctica dramática del *cinquecento* tardío, explica mejor la dramaturgia (implícita en la trasposición de la narración novelesca a la obra escenificada) y la

⁵⁶ “In Shakespeare complexity is contrapuntal, with several plots going on at once and preserving their individual integrity to the end, and with an intricate texture of repeating and modulating images. Before the appearance of *Every Man in his Humor*, a good deal of Elizabethan drama tended to favor an easy-going processional structure, with scene following scene along a central line of narrative” (N. Frye, *ibid*, p. 27).

⁵⁷ “...‘tragicomedy’ implied an anomalous mixture of distinctive forms, whereas romantic story, neither tragic nor comic in the classical sense, was not a breakdown of these forms but antecedent to them in medieval and early renaissance stage practice. It was romantic story which, under the influence of inherited conceptions of ancient drama, got pulled about and shaped into the separable forms of tragedy and comedy” (M. Doran, *Endeavors of Art*, p. 186).

experiencia de los espectadores (mediada por los conceptos de género) de *The Winter's Tale*.⁵⁸

2. b. Tragicomedia

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho

(*Arte Nuevo de hacer comedias*, 174-178)

Más arriba dije que el concepto de tragicomedia podría parecer una categoría excesivamente amplia para dar cuenta de lo específico de obras dramáticas como *El animal de Hungría* o *The Winter's Tale*. Sin embargo, es imprescindible considerar las implicaciones de este término. Esto es así porque la noción de la tragicomedia fue de por sí un motivo de gran controversia que centraba la atención tanto de dramaturgos como teóricos durante gran parte de los siglos XVI y XVII (y con especial intensidad en ese periodo de unos cuarenta años a caballo entre ambos siglos). Recordemos que Aristóteles sólo mencionó la existencia de tragedias y comedias (y, de paso, ditirambos) y, para muchos teóricos renacentistas —para quienes la *Poética* era su Biblia— lo que no estaba consagrado por el Filósofo sólo podía ser espurio. No obstante, algo que se podría llamar tragicomedia existía desde tiempos antiguos, en la obra de Eurípides, por ejemplo,⁵⁹ mientras que el término como tal existía desde que Plauto designó así su comedia *Amphitryon*,⁶⁰ aunque su uso posterior fuera esporádico e inconsistente.⁶¹

⁵⁸ “‘Romance’ [...] aptly describes the story of *The Winter's Tale*: [...] the (apparent) suspension of the laws of cause and effect, marvelous recognitions over large expanses of space and time, and an overall trajectory from woe to weal. But Shakespeare takes the romance material available to him in Robert Green's *Pandosto* and separates it into the three dramatic genres that constituted an important new Renaissance dramatic form, the avant-garde Italian pastoral tragicomedy. The non-dramatic term ‘romance’ [...] neither gets to the quick of *The Winter's Tale* as experienced by the theater audience nor speaks to our increasing sense of the conflicts between comic, tragic and pastoral visions in the play. ‘Tragicomedy’, understood in the historical context of late Cinquecento dramatic theory and practice, better explains the dramaturgy (involving the transposition from romance story to staged play) and audience experience (mediated by genre concepts) of *The Winter's Tale*” (R. Henke, “*The Winter's Tale* and Guarinian Dramaturgy”, p. 197).

⁵⁹ Muchos han visto en la restauración de Alcestris de la muerte y su regreso a su esposo un precursor del tratamiento dado por Shakespeare a Hermione. Sobre la importancia de la relación genérica entre algunas obras de Eurípides y *The Winter's Tale*, véase John Pitcher, “Introduction”, pp. 9-10.

⁶⁰ “...faciam ut conmixta sit: [sit] tragico[co]moedia” (Plauto, *Comedias*, vol. 1, p. 5).

El concepto de tragicomedia puede entenderse de tres maneras diferentes. Las primeras dos tienen que ver con el “riesgo trágico” y generan dos distintos tipos de drama. Obviamente, una tragicomedia debe tener una conclusión feliz, porque en caso contrario sería simplemente una tragedia;⁶² a la vez, para ser tragicómica debe ofrecer por lo menos una posibilidad de que las cosas terminen mal para sus protagonistas. Ahora bien, hay dos distintas maneras de lograr esto: una sigue la forma de un asunto que llega a su fin feliz después de llevar a sus protagonistas por experiencias penosas, bajo la amenaza de la muerte; la otra manera es uniendo dos asuntos separados, pero ligados por un vínculo causal, siendo el primero de naturaleza trágica y el segundo de índole más bien cómica (aunque esto no implique la ausencia total del riesgo trágico).⁶³

- (i) La primera posibilidad es la que tuvo presente el dramaturgo y colaborador de Shakespeare, John Fletcher, cuando pronunció que “una tragicomedia no se llama así con respecto a [la presencia conjunta] de alegría y muerte, sino por ser exenta de muertes —lo que basta para que no sea tragedia—, aunque traiga a algunos [personajes] cerca de ella —lo que basta para que no sea comedia—...”⁶⁴ Madeleine Doran hace el siguiente comentario sobre lo expresado por Fletcher: “Podemos pensar en esta forma fletcheriana como un reblandecimiento tanto de la actitud trágica como de la cómica; de un debilitamiento de la tensión trágica como de una dilución de la sal cómica. Desde un punto de vista, parece como si la tragedia y la comedia se hubiesen fundido para formar una nueva amalgama.”⁶⁵

⁶¹ Véase M. Doran, *Endeavors of Art*, pp. 190 y ss.

⁶² A menos de que se incluya en este esquema algunas obras como *Troilus and Cressida* de Shakespeare donde un tono cínico hace difícil la clasificación como tragedia, o *Titus Andronicus*, con su mezcla desconcertante del horror y la risa.

⁶³ Un buen ejemplo de este tipo en la obra de Lope de Vega es *El bastardo Mudarra*.

⁶⁴ “A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy...” (“To the Reader”, prólogo a *The Faithful Shepherdess*, citado en M. Doran, *op. cit.*, p. 187).

⁶⁵ “We may think of this Fletcherian form as a softening of both tragic and comic attitudes, alike as a weakening of tragic stress and as a dilution of comic salt. From one point of view it looks as if tragedy and comedy had been melted into a new amalgam.” (M. Doran, *loc. cit.*).

Lo anterior serviría como descripción de lo que pasa en *El animal de Hungría* (la muerte de un personaje menor a manos de Felipe aumenta el riesgo trágico en lo que concierne al protagonista, pero no es un elemento trágico en sí).

- (ii) El caso de *The Winter's Tale* es distinto. Aunque éste comparte con *El animal de Hungría* la estructura bipartita como consecuencia natural de la cuestión de la participación de dos generaciones de protagonistas y los muchos años que separan las dos partes de la acción, la obra de Shakespeare se diferencia en la medida en que cada una de sus dos partes pertenece claramente a uno de los distintos mundos dramáticos de la tragedia y la comedia. John Pitcher, al reflexionar acerca de la naturaleza genérica de *The Winter's Tale*, se pregunta si éste se puede considerar como un tipo de “tragicomedia en la cual la comedia se une a la tragedia por la mitad” de la pieza, dado que ésta “tiene dos argumentos”: uno que “termina con la [aparente] muerte de Hermione” y otro que “comienza, después de la tempestad y el oso, con el Pastor y su hijo”.⁶⁶

Al presenciar la obra en el teatro, cualquiera que no tuviese conocimiento anterior del caso se imaginaría, hasta mediados de la tercera escena del acto III, que estuviese viendo una tragedia; por tanto el cambio de tono repentino que acompaña la aparición del hijo del pastor (*clown* en dos sentidos de la palabra) —con su descripción hilarante de la muerte de Antigonus y el hundimiento del barco— haría una impresión chocante. Esto habría sido tanto más patente para su primer público como consecuencia de su familiaridad con *Pandosto*, en el cual la reina muere de hecho y el rey termina suicidándose. Es obvio que el dramaturgo quiso acentuar esta ruptura y, con ella, la estructura bipartita de la obra.⁶⁷

⁶⁶ “[W]hat shall we call *The Winter's Tale*? [...]. A romance [...], or a tragicomedy, in which tragedy is joined halfway through by comedy? Happily, these are not rival categories” (John Pitcher, *op. cit.*, p. 24). “*The Winter's Tale* has two plots. The first ends with Hermione's death, while the second begins, after the storm and Bear, with the Shepherd and Clown” (*ibid.* p. 61).

⁶⁷ En cuanto a la concepción de *WT* como “dos asuntos en uno”, es interesante observar que el poema de Sabie, que fue publicada originalmente en dos tomos por separado (*The Fisherman's Tale* y *Flora's Fortune*), mantiene muy claramente esta división.

(iii) Si leemos el pasaje antes citado de Fletcher íntegramente, nos encontramos con una tercera, y muy distinta, manera de entender la tragicomedia; la oración completa se lee como sigue:

Una tragicomedia no se llama así con respecto a [la presencia conjunta] de alegría y muerte, sino por ser exenta de muertes —lo que basta para que no sea tragedia—, aunque traiga a algunos [personajes] cerca de ella —lo que basta para que no sea comedia, *la cual debe ser una representación de gente común*, con tal género de cuitas como que no se ponga en peligro ninguna vida; *por tanto, un dios es tan legítimo en ésta como en una tragedia, y gente humilde como en una comedia.*⁶⁸

Y si los dioses se presentan al lado de pastores, ¿porqué no también príncipes y nobles? Que éste era el sentido dominante en la concepción de tragicomedia que se tenía en esa época nos asegura Doran:

Éste se entendía universalmente como el significado primario de Plauto al usar el término en referencia al *Amphitryon*. Sin embargo, la mezcla de estamentos implicaba casi inevitablemente una mezcolanza de tonos. Por la frase *mongrel tragi-comedy*, Sidney quería decir no sólo una combinación de bailes campestres con funerales, sino también la mezcla de reyes con rústicos.⁶⁹

Y comenta, más adelante:

Pues ¿como pudieran representarse los asuntos de los grandes de otra manera que como importantes y graves? Sin embargo, la tentación, cuando se asociaban con los asuntos de gente inferior, fue darles un tratamiento igualmente ligero; Júpiter, en *Amphitryon*, difícilmente podría escapar el contagio de la comedia. Para los críticos más severos, resultaba profundamente ofensivo o bien que en un solo drama se mezclaran los asuntos de peso de los

⁶⁸ “A tragi-comedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble as no life be questioned; so that a god is as lawful in this as in a tragedy, and mean people as in a comedy.” (M. Doran, *ibid.*, las cursivas son mías)

⁶⁹ “This was universally taken to be Plautus’ primary meaning of the term for *Amphitryon*. Yet the mingling of ranks almost inevitably implied the mingling of tones. By ‘mongrel tragi-comedy’ Sidney meant not only a matching of hornpipes and funerals, but also a mingling of kings and clowns.”, M. Doran, *op. cit.*, p. 194.

grandes con las trivialidades de los humildes, o bien que se diera un trato ligero a los grandes.⁷⁰

Ahora bien, este dilema se manifiesta bajo dos distintos aspectos que son difíciles de separar. Primero había el aspecto socioético: la mezcla de los distintos estamentos sociales en un mismo escenario podría sentirse como socialmente o políticamente ofensivo. Segundo, de esto surgió una consecuencia artística: una mezcla de estilos que parecía inaceptable, ya que la ley del decoro dictaba que a cada clase le correspondía su estilo particular (*stilus gravis*, o sublime, para los nobles, *stilus mediocris* y *stilus humilis* para los demás estamentos). Sin embargo,

lo social y lo artístico iban inextricablemente entrelazados. [...]. Tampoco la cuestión del fin feliz se supo separar de la de la mezcla de estamentos sociales. Las ideas de decoro social y decoro artístico estaban inseparablemente unidas, lo que tuvo como resultado una confusión que los mismo críticos no percibieron y que para nosotros es difícil de entender.”⁷¹

En este contexto surge la polémica protagonizada por Giason Denores y Battista Guarini:⁷² mientras que éste “no ve ninguna razón por qué personas de distintas clases no debieran reunirse en una misma obra”, aquél apela a la autoridad de Cicerón y Platón para rechazar tajantemente la “mezcla de dos acciones y calidades de personas contrarias”.⁷³

En este punto vale mencionar el diálogo entre Perdita y Polixenes en el IV, iv, de *The Winter's Tale*. Perdita menciona un tipo de clavel híbrido (*streaked gillyflower*) que se

⁷⁰ “For how should the affairs of the great be represented as other than important and serious? Yet the temptation, when associating them with the affairs of meaner people, was to treat them lightly as well; Jupiter, in *Amphitryon*, could hardly escape the taint of comedy. To the more severe critics either the association in one play of the weighty affairs of the great with the trivial affairs of the humble, or a light handling of the great, was deeply offensive.” *Ibid.*, p. 195.

⁷¹ “The social and the artistic were inextricably involved together. [...]. The mingling of rank was also almost never discussed, either, apart from the happy ending. Again, ideas of social and artistic decorum were inseparably united, this time resulting in a confusion unperceived by the critics themselves and hard for us to understand.” *Ibid.*, pp. 195-196.

⁷² La polémica fue instigada por Denores quien incluyó un ataque contra la tragicomedia y el drama pastoril en su *Discorso intorno à que' principii, cause, et accrescimenti...* (1586). Sin nombrar a Guarini, el objeto concreto del ataque fue *Il pastor fido* (escrito por Guarini entre 1580 y 1585 y publicado in 1590). El dramaturgo contestó en *Il Verato* (1588), al cual Denores replicó con su *Apologia* (1590); la controversia se concluyó con *Il Verato Secondo* (1593) e *Il compendio della poesia tragicomica* (1601) de Guarini (véanse: B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol II, capítulo 21, pp 1074-1105; M. Doran, *op. cit.*, pp. 203-208; R. Henke, *ibid.*

⁷³ Véase Weinberg, *op. cit.*, pp 1076-1078.

españolas (endecasílabas y octosílabas) que representan, respectivamente, el *stilus gravis* y el *stilus humilis* o *mediocris*.⁷⁶ Esto tiene potencial para expresar tensión, pero generalmente resulta más bien en una armonización estética de los distintos decoros. Shakespeare tiene su propio sistema basado en la alternación de verso en pentámetros yámbicos sin rima con prosa. El sistema shakespeariano es mucho menos complejo pero, quizás, permite una mayor expresividad emocional; en todo caso, como hemos visto, en *WT* hay una tensión generada por un choque de decoros conscientemente ingeniado por el dramaturgo en el lenguaje usado por Leontes.⁷⁷

3. La pertinencia de otros géneros

Hubo comedias paliatas, mimos,
togatas, atelanas, tabernarias,
que también eran, como agora, varias.

(*Arte Nuevo de hacer comedias*, 116-118)

Hasta aquí, he intentado relacionar *El animal de Hungría* y *The Winter's Tale* con una noción general de subgénero dramático en el contexto histórico de los primeros decenios del siglo XVII. Esto no agota, empero, las consideraciones de género respecto a estas dos comedias; pues si bien a cualquiera de las dos comedias se podrían aplicar razonablemente las clasificaciones de *dramatic romance*, tragicomedia o comedia palatina (al universalizar la aplicación de un término hasta ahora específico del teatro español), mucho de lo que tienen en común se debe a la incorporación o la insinuación de otros géneros. El primero que vale la pena mencionar es el pastoril.

3. a. Pastoril

Más que un género en sí, lo pastoril es una haz de convenciones organizadas alrededor de un *ethos*. Dichas convenciones forman un acervo del cual se nutren distintos géneros en

⁷⁶ Para un análisis de la versificación y sus usos en *El animal de Hungría*, véase mi tesis de maestría, C. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»: estudio crítico y traducción al inglés*, pp. 49-64 y 247-263.

⁷⁷ Véanse mis observaciones más arriba (p. 168, n. 47).

formas líricas, noveladas y dramáticas.⁷⁸ Hasta cierto punto la comedia palatina suele recurrir a este mismo acervo en la medida en que su acción se desplaza entre corte y campo y como norma implica la participación de personajes rústicos, a menudo pastores. Sin embargo, mientras que la comedia pastoril suele limitarse al ambiente rústico, la palatina se despliega sobre un espacio más amplio, que entraña los distintos *ethoi* que ya he mencionado. Aunque ostensiblemente lo pastoril representa los asuntos de gente humilde, se trata, desde tiempos antiguos, de géneros dirigidos a una clase educada, y en la época renacentista a un público cortesano en específico. Así, la comedia pastoril española origina en las églogas dramatizadas que se representaban desde finales del siglo XV en los palacios de nobles y reyes.⁷⁹ Como es bien conocido, desde su primera época Lope fue desarrollando un subgénero dramático pastoril bien definido: comedias como *Belardo el furioso* (1586-1595), *La pastoral de Jacinto* (1595-1600), *La Arcadia* (1610-1615), etc.⁸⁰ Aunque destinadas en algunos casos a los corrales públicos, éstas retiene de las églogas dramatizadas que las preceden (las de Juan del Encina, por ejemplo) características propias de una forma de entretenimiento cortesana. En contraste, el género palatino se libra de las convenciones tan ancladas en el pastoril; se podría decir que aquél explora posibilidades que éste, por las convenciones que encarna, no podía.⁸¹

En el caso de *El animal de Hungría*, el elemento pastoril juega un papel mínimo, habiendo sido usurpado por el *ethos* “salvaje”, aunque se siente como una presencia en

⁷⁸ El género pastoril se vale de convenciones con poca conexión orgánica entre sí, como el amor no correspondido, la representación de una vida en el campo en la cual se vislumbra un estado de inocencia que recuerda la edad de oro, pastores que también son poetas, la representación de personajes de la vida real en disfraz como pastores, etc. Se trata de una serie de arquetipos, que a su vez son “associative clusters, and differ from signs in being complex variables” (Frye, *Anatomy*, p. 102).

⁷⁹ Éstas surgieron primero como recreaciones palaciegas del *Officium pastorum*, el drama de pastores medieval que se daban en las iglesias en muchas partes de Europa en la noche de navidades. En la obra de Juan del Encina, los pastores fueron perdiendo sus raíces en los evangelios conforme se les agregaban características tomadas de la tradición pastoril clásico, como el poder irresistible del amor, que acaba suplantando el elemento religioso (véase, por ejemplo, M. McKendrick, *Theatre in Spain*, pp. 10 y ss.).

⁸⁰ Para un estudio de este tema en el teatro lopesco véase, por ejemplo, Joan Oleza, “La tradición pastoril en Lope de Vega”.

⁸¹ También los orígenes de la comedia palatina se pueden trazar en parte al entorno cortesano, ya que ciertas obras escritas para representación en palacio durante el temprano siglo XVI, como la *Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente, o la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro (“la primera representación netamente palatina del teatro español”), exhiben características propias del género palatino (véase J. Oleza, “El Lope de los últimos años”, p. 3, edición en Internet).

potencia evocada por el cortejo de Rosaura por Felipe (pero parodiado mediante la inversión de papeles y con la consiguiente ruptura de decoros) y que surge de repente en la actuación de la pastora celosa y la escena narrada por ella de las zagalas del pueblo que iban buscando flores; sin embargo, como ya he sugerido, este episodio narrado parece hacer referencia directa al mundo mítico más que a la tradición renacentista pastoril. Otro dejo de las convenciones de la comedia pastoril que reproduce *El animal de Hungría* es el del poeta rústico, heredada de la tradición clásica, y que puede entenderse como representación del propio dramaturgo; pero aquí el poeta es el personaje que aparece en el acto I con nombre Pablos, cuyo oficio regular es el poco pastoril de barbero. El mismo tipo de alusión resurge en el segundo acto en la forma del cínico Belardo (nombre conocido de las comedias pastoriles de Lope y siempre representante de su autor), quien aquí tampoco es pastor sino alguien que ha huido en disgusto de la corte. Todo esto representa un alejamiento consciente de las convenciones pastoriles.

Shakespeare también había creado su propia, y algo heterogénea, versión de la comedia pastoril en *As You Like It*. John Pitcher lo caracteriza como una pastoral que incorpora su propia antítesis: una “‘anti-pastoral’ satírica”.⁸² Pero en *The Winter’s Tale*, la pastoral funciona más bien como un correctivo al mal camino tomado por los sucesos anteriores.⁸³

Para Guarini lo pastoril era un elemento de gran utilidad en la construcción de la tragicomedia, ya que la figura del pastor (por las peculiares convenciones literarias que se habían gravitado sobre ella) representaba cierto tipo de clase media, por encima del labrador, y así favorecía un *stilus mediocris*; esto, junto con otros elementos, permitía que lo pastoril fungiese “como puente entre tragedia y comedia”.⁸⁴ Como hace notar Robert

⁸² “In *As You Like It*, Shakespeare included the opposite of the pastoral ideal, i.e. satirical ‘anti-pastoral’” (J. Pitcher, “Introduction”, pp. 31-32). Para un estudio de la “dimensión paródica” de *As You Like It*, véase los dos capítulos dedicados a esta obra en R. Girard, *A Theater of Envy* (pp. 92-105). Las convenciones tan predecibles del género pastoril hacen que se dé fácilmente a tratamientos paródicos, sin necesidad de escapar del *ethos* pastoril; pero vale la pena observar que —en cuanto a drama que introduce en el “mundo verde” tanto auténticos rústicos como exiliados de la corte y que se desplaza entre el palacio y el “bosque de Arden”— *As You Like It* también tiene mucho en común con la comedia palatina de Lope de Vega y Tirso de Molina.

⁸³ Lo pastoril también aparece de manera importante en *Cymbeline*, donde el ambiente de inocencia rústica se contrasta no sólo con la vida corrupta del corte britano sino con la astucia de un cínico italiano.

⁸⁴ R. Henke, *ibid*, p. 198.

Henke, ésta es una función que cumple en *The Winter's Tale*; el dramaturgo crea un ambiente teatral interno y autosuficiente —el del campo bohemio— de marcada diferencia con respecto al cortesano de Sicilia que lo flanquea, pero que funciona como vínculo entre los dos episodios palaciegos.⁸⁵ Así se forma un tríptico, donde la parte pastoril se queda al centro de la pieza, entre la tragedia de la primera parte y la comedia grave de la tercera. Además, como ya se ha mencionado,⁸⁶ hay una presencia velada del elemento pastoril en la parte trágica, cerca del comienzo de la obra, aludida por el “shepherd’s note” que menciona Polixenes en la escena ii del acto I, y su subsiguiente referencia a los “twinned lambs that did frisk i’th’sun” —recuerdo de un idilio perdido para siempre—. Esta visión de la inocencia infantil se rompe muy pronto: mientras Leontes se queda en la compañía de su niño, Mamillius, Polixenes se va con Hermione a caminar en el jardín —un episodio que parece aludir al mito del Edén, con la caída inminente—. ⁸⁷ Así, la parte pastoril que forma el cuadro central del tríptico constituye también un correctivo del idilio fallido presexual que se pinta en la segunda escena de la obra. Como afirma Henke:

La sección pastoril de *The Winter's Tale* ofrece una repetición de asuntos que han tenido un desenlace trágico en la primera sección y los vuelve a pasar por un prisma diferente. El pastoril de Bohemia es un género más fuerte, más poroso, y más heterogéneo que la pastoral retrospectiva y blanda de Polixenes, uno que es capaz de conversar con la tragedia.⁸⁸

Es posible que dicho “prisma diferente” puede reflejar de alguna manera otro género antiguo: el “drama satírico”.

⁸⁵ Cfr. el pasaje citado más arriba (pp. 195-196). De modo parecido, Anthony Gash recalca la estructura tríptica de *The Winter's Tale*, el cual compara con la del *Elogio de la locura* de Erasmo: “a tripartite serio-comic structure hiding behind a festive mask” (“Carnival and the Sacred”, p. 188); “the shape of the play as a whole [...] is schematically tripartite, and [...] conforms to the pattern tyranny – festivity – sacred harmony, or translated into the terms of classical genre theory, tragedy – comedy – tragi-comedy” (*ibid.*, p. 195).

⁸⁶ Véase p. 161 más arriba.

⁸⁷ “If you would seek us”, dice Polixenes, “We are yours i’th’garden”, y Leontes contesta “You’ll be found, / be you beneath the sky”. Pitcher lee estos versos como una alusión al relato en *Génesis* 2 y 3, donde Dios llama a Adán, y percibe su estado pecaminoso (véase J. Pitcher, en Shakespeare, *The Winter's Tale*, pp. 48-49, 165).

⁸⁸ “The pastoral section of *The Winter's Tale* provides a reprise of matters that have had tragic issue in the first section and replays them through a different prism. The pastoral of Bohemia is a much tougher, more porous, and more heterogeneous genre than Polixenes’ retrospective and soft pastoral, and it is one that may converse with tragedy” (Henke, *ibid.*, p. 210).

3. b. Drama satírico

Del drama satírico, o comedia de sátiros,⁸⁹ no quedaba más de una noción bastante vaga entre los eruditos del Renacimiento. En los festivales áticos cada trilogía de tragedias fue seguida por un drama satírico, pero de éstos queda muy poco, siendo el *Cíclope* de Eurípides el único que se conserva en su totalidad; del ciclo de Sófocles que comienza con *Electra* se conservan sólo los primeros 400 versos de su comedia satírica *Los rastreadores*. No se sabe a ciencia cierta si el género encontró imitadores entre los dramaturgos romanos,⁹⁰ pero, a pesar de la penuria de los restos, la *idea* de la comedia de sátiros ejerció una influencia importante en algunos dramaturgos y teóricos del siglo XVI, quienes la calificaron como un “tercer género” entre comedia y tragedia y plasmaron un nuevo tipo de tragicomedia pastoril como su sucesor.⁹¹ Sebastiano Serlio, en su libro sobre arquitectura, presenta dibujos de un tipo de decorado escénico, la “scena satyrica”, la cual imitaba un paisaje rústico-silvestre, al lado de dos otros tipos de escenario —la *scena tragica*, que mostraba palacios, y la *scena comica*, con sus casas burguesas.⁹² Así, pese a la poquedad de restos literarios de la comedia de sátiros, su presencia fantasmal parece rondar el esquema imaginario del teatro de principios del siglo XVII. Como ejemplo, el frontispicio de las obras de Ben Jonson (*The Workes of Beniamin Jonson*), publicado en folio en 1616, muestra una “alegoría” de los distintos géneros dramáticos: a los dos lados de un arco triunfal se ven figuras que representan la Tragedia y la Comedia; en la cima está una figura que personifica la Tragicomedia, con estatuas en nichos a cada lado de ella, las cuales

⁸⁹ La denominación usual es “drama satírico” (en inglés, *satyr-drama*); pero debido a la confusión resultante de la refundición del latín *satira* con el griego *satyros*, prefiero la expresión menos ambigua “comedia de sátiros”.

⁹⁰ Véase la discusión en N. Rudd, “Introduction” pp. 30 y ss.

⁹¹ “Pastoral, whose precedent in the classical genre system [was] the ‘third genre’ which Cinquecento theorists thought to be the libidinous satyr play...” (R. Henke, *ibid.*, pp. 206-207).

⁹² “The pastoral set, as described by Sebastiano Serlio in *De Architettura* (and as realized in many late Cinquecento pastorals), can include not only pleasant meadows and woods, but also mountains, rocks, deserts, and dark, labyrinthine woods reminiscent of the landscapes of Dante and Ariosto” (R. Henke, *ibid.*, p. 205). Los diseños de Serlio fueron publicados en 1545 en la segunda parte de su *L'Architettura*; ésta fue traducida al inglés como *The Second Book of Architecture*, publicado en 1611. De hecho, la existencia de los tres tipos de escenario remonta al teatro romano, como da constancia Vitruvio (véase N. Rudd, *ibid.*, p. 32). Henke menciona una comedia italiana, que realizó este tipo de escenario: “For the titular heroine in *Roselmina, favola tragisatiricomico* (1595) who wanders through Ireland, it is the confusion of the *selva* (forest) and not the pleasure of the *prato* (meadow) that marks the landscape: ‘queste strane habitazioni di fiere e di gente selvaggia’.” (*ibid.*, p. 206).

representan las dos “deidades presidentes” del teatro, Apolo y Dionisio. En un nivel intermedio, empero, arriba de las cabezas de Tragedia y Comedia, están las dos figuras de un pastor y un sátiro, en representación de las dos vertientes de la tragicomedia pastoril.⁹³

Vale la pena, entonces, considerar cuáles fueron los rasgos característicos del drama satírico griego. Antonio Melero da cuenta de algunas:

- 1) Un decoro propio y algo extraño que lo aparta tanto de la tragedia como de la comedia —a pesar de la naturaleza salvaje de los sátiros, el lenguaje de estas piezas “nada tiene que ver con el desenfado y libertad de los coros o héroes cómicos”— y que se distingue por una calidad hermética —“como conocedores o partícipes de saberes secretos, el lenguaje de los sátiros se vuelve, en ocasiones, extrañamente enigmático”—.
- 2) “Un motivo omnipresente es la presentación de *τέρατα* y *θαύματα*, escenas de magia, milagro o maravilla”.
- 3) “Muy frecuentemente la acción se desarrollaba en el campo o en algún lugar exótico”.
- 4) Presenta un “carácter de ‘tragedia en broma’ [...] el drama de sátiros acababa siempre con un final feliz”.
- 5) “Muchos de [los] temas y motivos proceden claramente del folclore y del cuento popular”.
- 6) La naturaleza fanfarrona y poco heroico de los sátiros: “El sátiro es, en cierto sentido, el reverso exacto del héroe, cuyas virtudes, por contraste, resalta”.⁹⁴

Si bien los dramaturgos renacentistas tenían a su alcance pocos ejemplares de este género que les sirvieran como modelo, podrían haber husmeado algún dejo de él en las tragedias de Eurípides, ya que éste “trasvasó a la tragedia sus esquemas habituales”, siendo *Alceste* —“una de las llamadas tragedias prosatíricas”— un caso especialmente notorio en este sentido.⁹⁵ Como ya se ha mencionado, esta tragedia de fin feliz sirvió a Shakespeare

⁹³ Este gravado está reproducido en Orgel, “Introduction”, p. 5.

⁹⁴ A. Melero, “El mito del drama satírico”, pp. 91 y ss.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 94. Véase también, D.J. Conacher, “Introduction to *Alceste*”, pp. 35 y ss.

como origen de uno de los hilos temáticos entretejidos en *The Winter's Tale*. De todos modos, las características nombradas por Melero dan a entender que esta forma de drama ático tenía una afinidad natural con la comedia palatina cultivada por dramaturgos de finales del siglo XVI y principios del XVII.

En este aspecto, empero, creo que se puede ir más allá en la consideración de las dos comedias que son el objeto específico de esta tesis. Entre las tragedias de Eurípides, quizás la que más cercana está en temática y otros elementos a la comedia de sátiros es *Las bacantes*. Según David Sansone, “*Las bacantes* resulta ser la más ‘satírica’ de todas las piezas que se conservan de Eurípides, sin excluir *El cíclope*”,⁹⁶ y Charles Segal especifica:

Lo que es particularmente curioso de la relación que une *Las bacantes* tanto con la comedia como con el drama de sátiros es la distancia deliberada [que crea], además de su tratamiento irónico de los géneros a los cuales parece acercarse tanto. Si *Las bacantes* se considera como un drama *quasi*-satírico, su ‘monstruo’ —dado muerte de forma triunfal— resulta ser el rey; y el ‘héroe’ de esta empresa es un dios que aparece en forma bestial. La pieza se muda así ambiguamente entre héroe y monstruo, y es imposible estar seguro de quien de ellos es el más monstruoso.⁹⁷

En *The Winter's Tale*, encontramos a un rey que se convierte de repente en un monstruo de los celos y que tiene a un oso como *alter ego*; en *El animal de Hungría* a una reina y una princesa que son “fieras” (y esta última, incluso, se anuncia como un tipo de ménade, al “despedazar animales”: II, 1015; y comer “pies y manos”: III, 947), además de una reina espuria que es otro tipo de monstruo. Esta ambigüedad y la situación en el limen entre la civilización y lo salvaje enlazan ambas piezas fuertemente con la temática de *Las bacantes*.⁹⁸ Es más, en *WT*, encontramos a un personaje, Autolycus, quien, como el mismo Dioniso, es un maestro de los disfraces y la disimulación. *Las bacantes*, por supuesto, no

⁹⁶ D. Sansone, “The *Bacchae* as Satyr-Play?”, p. 40.

⁹⁷ “What is particularly curious about the *Bacchae*’s relation to both comedy and satyr play is its deliberate distance and ironic treatment of genres to which it seems to come so close. If the *Bacchae* is viewed as quasi-satyr play, its ‘monster’, triumphantly killed, proves to be the king; and the ‘hero’ of this endeavor is a god who appears in bestial shape. The play thus shifts ambiguously between hero and monster, and we are not sure who is the more monstrous.” C. Segal, *Dionysiac Poetics*, p. 255.

⁹⁸ Como también la ambivalencia sexual que se atribuye a Teodosia al principio de *AH*, o a Rosaura más adelante. El comportamiento poco femenino de las bacantes tiene como contrapartida la figura de Penteo, quien, además, se encuentra persuadido a vestirse de mujer.

deja de ser una tragedia, mientras que estas dos comedias del temprano barroco dan la vuelta a la temática trágica para llegar a una conclusión cómica. Sin embargo, ambas se ocupan de cuestiones del orden y desorden (asuntos de gran preocupación para la sociedad de los siglos XVI y XVII, pero que aquí se tratan más en el plano personal que en el social o político). Es notable que, en *El animal de Hungría*, es Apolo, dios del orden —en contraste con Dioniso, según el esquema de Nietzsche, pero aquí en contraste con el Cielo providencial— quien siembra el desorden en los propósitos virtuosos de Teodosia (aunque de forma benevolente, para conducir la intriga hacia el fin feliz). Asimismo, Autolycus en *The Winter's Tale* parece representar un caos benévolo (aunque siempre reñido con lo ostensiblemente moral); es como si ambos dramaturgos reconociesen la necesidad de lo aparentemente caótico, lo impredecible, para sanar las heridas causadas por los errores humanos, errores que aquí tienen su origen en problemas arraigados en los problemas de las relaciones sexuales. Y si algún papel en el asunto se reserva a la inescrutable divina providencia, ésta va indiscutiblemente de la mano con las fuerzas vitales de la naturaleza.

En este contexto, cabe también mencionar la tragedia de Sófocles *Edipo rey*. Semejante a *Las bacantes* al tener a su centro una relación trastornada entre madre e hijo,⁹⁹ *Edipo rey* también constituye un paradigma del tipo de malestar generado por tales trastornos de la normalidad, presentado como una maldición.¹⁰⁰ La nueva tragicomedia pastoril de fin de siglo se nutre de este tipo de situación; como observa Robert Henke,

La pastoral de Guarini transforma las acciones trágicas. Al insistir, contra Denores, que la tragedia cuenta no sólo historias políticas de la caída de los tiranos (la noción renacentista más estrecha, más convencional, de la tragedia), sino también las historias desafortunadas del *eros* desaliñado, a menudo incestuoso, Guarini establece puntos de contacto entre la tragedia y la pastoral. Ésta, cuyo precursor en el sistema clásico de géneros como “tercer género” — que los teóricos del *Cinquecento* pensaron que era el libidinoso drama satírico— traza el finalmente feliz reajuste de las energías eróticas. Como en el caso del paradigmático *Edipo rey*, al principio de *Il pastor fido* el *eros* infeliz ha echado una peste sobre la tierra. El rechazo por Lucrina de Aminta ha conducido a su suicidio y el sacrificio anual reclamado por Diana.

⁹⁹ Como es bien sabido, en la tragedia de Eurípides el hijo termina despedazado por un grupo de mujeres que incluye a su propia madre, mientras que en la de Sófocles hijo y madre forman un matrimonio incestuoso.

¹⁰⁰ Véanse mis comentarios con respecto a *AH* más arriba, pp. 103 y ss.

Es la nueva generación de amantes, Amarilli, Mirtillo, Silvio, y Dorinda, quienes deben transformar el *eros* potencialmente trágico, al reformar las energías eróticas hacia un desenlace cómico.¹⁰¹

Sobra decir que esta descripción también da cuenta de lo que pasa en *The Winter's Tale* y en *El animal de Hungría*.

3. c. *Commedia dell'arte* (y fábula paliata, farsa atelana...)

Otra ruta por la cual la influencia de la comedia de sátiros podría haber llegado al teatro de tiempos posteriores es mediante la *commedia dell'arte*, cuyos orígenes remontan, según algunos, a la comedia atelana y a prácticas del teatro popular griego de Sicilia.¹⁰² La influencia del teatro popular italiano tanto en Lope de Vega como en Shakespeare es bastante notorio, particularmente en lo que atañe al desarrollo del bufón o el paleta (*clown*);¹⁰³ en efecto, es ineludible, ya que los comediantes italianos desempeñaron un papel importante en la internacionalización del teatro durante los últimos dos décadas del

¹⁰¹ “Guarini’s pastoral transforms tragic actions. Insisting, against Denores, that tragedy tells not just the political stories of the falls of tyrants (the narrowest, most conventional Renaissance notion of tragedy), but the unfortunate stories of misaligned, often incestuous eros, Guarini establishes points of contact between tragedy and pastoral. Pastoral, whose precedent in the classical genre system as the “third genre”, which Cinquecento theorists thought to be the libidinous satyr play, charts the eventually felicitous realignment of erotic energies. As in the case of the paradigmatic *Oedipus the King*, at the beginning of *Il pastor fido* unhappy eros has cast a blight on the land. Lucrina’s rejection of Aminta has led to his suicide and the yearly sacrifice due to Diana. It is the new generation of lovers, Amarilli, Mirtillo, Silvio, and Dorinda, who must transform potentially tragic *eros*, reforming the erotic energies into a comic outcome.” (R. Henke, *ibid.*, pp. 206-207).

¹⁰² “Although *Commedia dell'arte* flourished in Italy during the Mannerist period, the roots date to the period of the Roman Empire, and descend from Greek theatre and from Etruscan festivals, which shared characteristics with the *Commedia dell'arte* of the later medieval period. Some historians draw links to the Atellan Farces of the Roman Empire which featured crude ‘types’ wearing masks with grossly exaggerated features. More recent accounts establish links to the medieval jongleurs, and prototypes from medieval moralities, such as Hellequin (as the source of Harlequin, for example)” (Wikipedia, s.v. *Commedia dell'arte*: <[http:// http://en.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte](http://en.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte)>, visto 8/12/11). Véase también Duchartre, *The Italian Comedy*, pp. 24 y ss. De modo parecido, David Christenson observa que “Mime [...] seems to have subsumed Atellan farce in the late empire, and persisted in sub-literary forms for centuries, undergoing only superficial transformations, and resurfacing as, e.g., the *commedia dell'arte* of the sixteenth and seventeenth centuries” (D. Christenson, “Introduction”, p. 10).

¹⁰³ Véase R. Henke, “Orality and Literacy in the *Commedia dell'Arte* and the Shakespearean Clown”.

siglo XVI, dejando su huella tanto al nivel popular como al cortesano, conforme se presentaron por todos lados de Europa occidental.¹⁰⁴

Duchartre la describe como un “género de teatro muy distinto de cualquier otro”,¹⁰⁵ pero, más que un género *dramático* en sí, la *commedia dell’arte* era un sistema para hacer teatro que, en muchos casos, combinaba elementos populares —hasta carnavalescos, se podría decir— con un alto grado de profesionalismo. Además de su repertorio típico basado en *lazzi* (o *theatergrams*)¹⁰⁶ y personajes típicos, realizado mediante la improvisación y amenizadas por muestras de destreza gimnástica, los comediantes más famosos también parecen haber llevado comedias italianas cortesanas a otros países de Europa.¹⁰⁷ No obstante lo anterior, las tendencias genéricas propias de la *commedia dell’arte* son bien conocidas; representaba generalmente lo que se podría calificar de farsa, con tonos a menudo burlescos o satíricos, mientras que su repertorio de personajes típicos lo hizo un precursor de lo que iba a ser la comedia de figurón.

Tanto *The Winter’s Tale* como *El animal de Hungría* muestran algunos elementos que podrían haberse tomado prestado de la *commedia dell’arte*. En cuanto al primero: la danza de los sátiros (de la cual comentaré más en la sección que sigue) tiene las características gimnásticas que se cultivaban en la comedia popular italiana; ya se ha mencionado la

¹⁰⁴ Por el caso de Shakespeare, véanse, por ejemplo: R. Henke y E. Nicholson (eds.), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*; y por el de Lope de Vega, N.L. D’Antuono, *Lope de Vega y la «Commedia dell’arte»*; R. Frolidi, Rinaldo, *I comici italiani in Spagna*, y N.D. Shergold, “Ganassa and the ‘Commedia dell’arte’ in Sixteenth-Century Spain”.

¹⁰⁵ P.L. Duchartre, *The Italian Comedy*, p. 19.

¹⁰⁶ *Theatergram*: término acuñado por Louise G. Clubb para denominar las situaciones típicas que servían como elementos básicos que recurren en los distintos dramas italianos (y otros), que sean de la *commedia dell’arte* o del teatro erudito (véase *Italian Drama in Shakespeare’s Time*, “Prologue”, y R. Henke, “Introduction”, pp. 12-13).

¹⁰⁷ “In Reading, with Elizabeth’s attendance explicitly noted, the Italians performed a pastoral play, provisions including shepherd’s gear and ‘horsetayles for the wylde mannes garment’. Whether or not the play was *Aminta*, which had been performed the previous year in Italy (and there were many other pastoral plays that the actors could have chosen), it is interesting to note that the English were showing a taste for the avant-garde Italian dramatic form.” (R. Henke, “Border-Crossing in the *Commedia dell’Arte*”, p. 30). Aunque el tránsito de los comediantes italianos por tantos países fue facilitado por el uso por la *commedia dell’arte* de un estilo físico basado en gestos y amenizado por giros acrobáticos, donde el papel del lenguaje no era esencial, esto no debe hacernos pensar en la *commedia* como un arte analfabeto; como explica Henke, “actors [...] typically prepared for performance by studying both canonized and popular works of literature as well as manuscript and printed *generici*, or collections of speeches appropriate for certain characters” (“Orality and Literacy in the *Commedia dell’Arte*”, p. 225).

similitud entre el personaje de Autolycus y la figura de Tabarino;¹⁰⁸ la manera tan cómica en que el *clown* cuenta el incidente del oso y el hundimiento del barco y, además, el robo de su dinero por parte de Autolycus parecen elementos característicos de ese tipo de teatro. En cuanto a *El animal de Hungría*, vale mencionar el tercer soneto de Rosaura, que reproduce una práctica asociada con la figura del Arlequín en la *commedia*, quien típicamente se escinde en dos partes para “celebrar diálogos consigo mismo”;¹⁰⁹ hay, también, las escenas propias de la farsa donde Rosaura propina palizas a varios personajes. Pero, sea lo que fuere, en la realidad puede ser difícil separar lo que se pudo haber aprendido de los comediantes italianos de lo propio del teatro folclórico tradicional.¹¹⁰

Podría ser que lo más relevante de la *commedia dell'arte* para la historia del drama estribe en su capacidad de funcionar como un vínculo entre la cultura erudita y la oral. Como observa Robert Henke:

En el drama renacentista, los ideales literarios y neoclásicos confrontaron de manera constante las realidades de la representación oral, y las líneas de fuerza operaron en ambas direcciones. En el teatro inglés, apegado a guiones, los comediantes que improvisaron, como el *clown*, influyeron de manera importante. A su vez, el teatro italiano que no seguía textos escritos fue moldeado de modo significativo por la *commedia erudita* amateur de Ariosto, Bibbiena y Machiavelli, un fenómeno primordialmente culto. [...] El teatro inglés con sus textos, entonces, incorporó la oralidad y la improvisación, y el teatro italiano no escrito sintió la influencia importante de la escritura y sus formas acompañantes de conciencia.¹¹¹

En esto, el teatro renacentista no hizo más que repetir un proceso que había tenido lugar en la época clásica. Aunque la *fabula palliata*, o comedia clásica romana, fue en gran parte

¹⁰⁸ Véase más arriba p. 158 (n. 23).

¹⁰⁹ Como menciona N. Frye (*The Secular Scripture*, p. 111). Véase también mi tesis de maestría (C.J. Follett, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»...* p. 178, n. 66).

¹¹⁰ Elementos de farsa ocurren también en las *miracle plays* de la tardía Edad Media en Inglaterra, como, por ejemplo, la escena cómica de la esposa borracha de Noé en *Noyes Fludde*.

¹¹¹ “In Renaissance drama, literate and neoclassical ideals continually confronted the realities of oral performance, and lines of force moved both ways. The scripted English theater was significantly affected by improvisatory performers like the clown. At the same time, the non-scripted Italian theater was significantly shaped by the amateur *commedia erudita* of Ariosto, Bibbiena, and Machiavelli, a mainly literate phenomenon [...]. The scripted English theater, then accommodated orality and improvisation, and the non-scripted Italian theater was significantly influenced by writing and its attendant forms of consciousness” (R. Henke, “Orality and Literacy in the *Commedia dell'Arte*”, p. 231).

modelada sobre la comedia nueva griega de Menandro (algo indiscutible en el caso de Terencio), Plauto —quien fue activo más de medio siglo antes de Terencio— había logrado un teatro compuesto de elementos tanto cultos (de origen griego) como itálicos folclóricos. Estos últimos vinieron de un amplio acervo de formas dramáticas —las farsas atelanas (de origen osco),¹¹² y detrás de éstas las flíacas (de origen siciliano), los mimos grecorromanos,¹¹³ y los no estrictamente dramáticos versos fesceninos—. ¹¹⁴ “Así, la *fabula palliata*, o ‘drama en atuendo griego’ como se llamaban las comedias, fue un género verdaderamente híbrido desde el principio. Mientras que dramaturgos como Terencio se adhirieron estrechamente al patrimonio ático, Plauto —así como [antes de él] Naevio— reformó por completo sus modelos al incorporar elementos de arte escénico desde la farsa popular itálico”.¹¹⁵ El mismo nombre Tito Maccio Plauto apunta al origen del dramaturgo como comediante dentro de la tradición popular preliterario;¹¹⁶ pero a la vez, su estilo tiene

¹¹² “As its name suggests, Atellan farce originated in Atella in Campania. The stock characters all wore masks: we hear of such figures as Bucco (‘Fool’), Pappus (‘Grandpappy’), Dossenus (‘Glutton’), Manducus (‘Chomper’), and Maccus (‘Clown’), the last of which presumably provided Plautus with one element of his comic pseudonym” (D. Christenson, “Introduction” p. 9).

¹¹³ El mimo fue un espectáculo semidramático, común a griegos y romanos, asociado en Roma con el festival anual de los *Floralia* (festival de la diosa Flora). Dice Richard Beacham: “Performed by *autokabdaloi*, ‘improvisers’, initially it was not even essentially dramatic: acrobatics, song and dance, jokes, conjuring—every type of ‘broad’ entertainment in fact—were grafted onto the flimsiest of impromptu scenarios to create a kind of variety show”. Como tipo de teatro menor, los mimos fueron de poca duración y generalmente tuvieron como exponentes a no más de dos o tres actores; tuvieron fama de ser de mucha risa y de carácter libertino (R. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, p. 129).

¹¹⁴ “Al sur de la península itálica, en particular en Tarento y en Siracusa, hacia el siglo IV a. C. o posiblemente un poco antes, tenía lugar una especie de representaciones teatrales, consistentes en la burla tosca de algún mito o de algún hecho aparentemente trivial de la vida cotidiana. Dichas representaciones eran llevadas a cabo por bufones a los que se conocía con el nombre de *φλυακῆς* [...]. Dichas farsas flíacas muy pronto fueron objeto de imitación por parte de la población osca de la península; sin embargo, el intento de reproducirlas se enriqueció con la adición de un elemento itálico: los versos fesceninos. Quiere esto decir que la primitiva atelana fue una mezcla de farsa flíaca y versos fesceninos.” (Germán Viveros, “Introducción”, p. xv). En cuanto a los versos fesceninos, estos, de origen etrusco, fueron recitados “al término de una cosecha, [o] durante las festividades de la recolección [...]; eventualmente se recitaban durante una ceremonia matrimonial” (*ibid.*, p. xii). En lo que concierne el carácter general de estos versos, George Duckworth dice: “they were jesting, abusive, and doubtless obscene [...]. There can be little doubt that they were dramatic in a crude fashion, since they were improvised and responsive, and were probably accompanied by dramatic gestures” (G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, p. 8).

¹¹⁵ “Thus, the *fabula palliata*, or ‘play in Greek costume’ as the comedies were called, was a truly hybrid genre from the start. Whereas playwrights such as Terence adhered closely to the Attic heritage, Plautus like Naevis completely refashioned his models by incorporating elements of stagecraft from Italian popular farce” (D. Christenson, *ibid.* p. 11).

¹¹⁶ “Most suspicious of all is the playwright’s implausible name (Titus Maccius Plautus): it appears to be a comic formation modelled on the *tria nomina* used by prominent Roman families (and freedmen) in this

un rasgo que posiblemente lo acerca a la comedia de sátiros: “En las manos de Plautus el lenguaje se vuelve irrealistamente prolijo, y la aliteración profusa, la asonancia y otras especies de paralelismo se combinan para crear un discurso que en gran parte es no referencial; en términos saussurianos, el lenguaje plautino privilegia el significante sobre el significado”.¹¹⁷

3. d. *Masque y antimasque*

El *masque* (mascarada) es un género dramático en miniatura, exclusivo del ambiente cortesano, breve pero extravagante en el uso de recursos escénicos y de naturaleza alegórica.¹¹⁸ Es curioso que Shakespeare, pese a su actividad como dramaturgo en el corte, no escribió ejemplos sueltos de este género; sin embargo, aparecen en la forma de piezas incorporadas dentro de otras obras suyas de la época tardía. Así, *Cymbeline* y *The Tempest* contienen sendos ejemplos. En ambas comedias, el *masque* aparece cerca del fin de la obra, como para anunciar o simbolizar la resolución del conflicto que ha dado origen a la trama. *The Winter's Tale* está exento de este tipo de elemento, aunque la escena de la estatua refleja algo de la misma aura, y la visita a la “isla de Delfos” contada por los dos cortesanos sugiere algo semejante, al ofrecerse como una resolución en potencia del conflicto que el rey, no obstante, rechaza.¹¹⁹

El *masque* se contrastaba con el *antimasque*. Éste era “una danza cómica o grotesca ejecutada entre o antes de los actos de un *masque* [...]”. El *antimasque* es un espectáculo del

period, with the transparent meanings ‘Phallus son of Clown the Mime-actor’. Each element suggests a form of (unscripted) native Italian comedy, and so we may suppose that Plautus began his theatrical career here”, es decir, en la farsa atelana y/o el mimo (*ibid.* p. 1).

¹¹⁷ “Language in Plautus’ hands becomes unrealistically prolix, and profuse alliteration, assonance and other kinds of parallelism combine to create discourse that is largely non-referential; in Saussurian terms, Plautine language privileges signifier over signified.” (*ibid.* p. 12).

¹¹⁸ En algunos aspectos el *masque* corresponde al auto sacramental, pero va dirigido a la alabanza del rey y el orden político más que de Dios y el celestial.

¹¹⁹ Como también el episodio de Cerimon en *Pericles*. En el caso de *The Tempest*, ha habido intentos de explicar la pieza entera como un tipo de *masque* amplificado; Thorndike, por ejemplo, “went so far as to regard the whole of *The Tempest* as a kind of adapted masque whose chief interest lay in the opportunities it gave for music and dancing and the lavish use of scenic and mechanical display” (F. Kermode, “Introduction”, en Shakespeare, *The Tempest*, p. lxxii). Tal vez es este contagio del *masque* el que marca una diferencia entre las cuatro comedias tardías de Shakespeare y las comedias palatinas de Lope de Vega y Tirso de Molina.

desorden con el cual normalmente el *masque*, propiamente dicho, arranca, o que lo precede. Se caracteriza por la falta de decoro, y el propio *masque* transforma [el desorden] en bondad, decoro y orden, típicamente por la mera presencia del rey. También se contrasta con el *masque* por la presencia como personajes de miembros de la clase baja. Supuestamente, ésta entraba así en armonía con el rey y la clase alta.”¹²⁰ El *anti-masque* surgió como “una innovación de Ben Jonson en 1609 [...]. A veces tomaba la forma de una parodia del mismo *masque*, y en tal caso tiene alguna afinidad con el drama satírico griego”.¹²¹

Aunque a *The Winter's Tale* le falta el *masque* propiamente dicho como género interpolado, hay un *anti-masque*; éste es la danza de los sátiros, o hombres salvajes, que se anuncia en IV, iv, 349.¹²² Sabemos que esta danza es un *anti-masque* porque la misma se había bailado como parte de un *masque* con título *Oberon the Fairy Prince* escrito por Ben Jonson y dado en la corte el primero de enero del 1611. Shakespeare parece haber robado el *anti-masque* a su amigo y colega para incorporarlo en *The Winter's Tale*, ya que éste se estrenó pocos meses más tarde (en todo caso es probable que los “rústicos” que ejecutaron la danza fueron miembros de The King's Men).¹²³

Ahora bien, en el *masque* de Jonson, el papel de Oberon fue representado por el príncipe Enrique, quien salió al escenario al final de la danza de los sátiros al abrirse un

¹²⁰ “An anti-masque (also spelled antimasque) is a comic or grotesque dance presented before or between the acts of a masque [...]. The anti-masque is a spectacle of disorder which usually starts or precedes the masque itself. It is characterized by impropriety and is transformed by the masque into goodness, propriety, and order, typically by the King's presence alone. It was also contrasted with the masque by the use of the lower class as characters. This then was supposed to harmonize with the king and the higher class” (Wikipedia, s.v. “Anti-masque”, visto 14/10/11).

¹²¹ “An innovation by Ben Jonson in 1609 [...]. One form of it was a burlesque of the masque itself, in which case it has some affinity with the Greek satyr play” (J. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms*, p. 43).

¹²² Un sirviente del viejo pastor anuncia la llegada de “three carters, three shepherds, three swineherds that have made themselves all men of hair. They call themselves saultiers...” (*saultiers* se puede entender o como “saltadores” o como “sátiros” por deformación de la palabra). En la didascalía que sigue al verso 346 se lee: “The servant admits twelve rustic dancers dressed as satyrs”, lo que demuestra la sempiterna identificación de hombres salvajes y sátiros en la imaginación popular (véase el capítulo IV, pp. 91 y 117 más arriba).

¹²³ La suposición que la danza de los sátiros fue la misma que se ejecutó como parte del *masque* de Jonson se apoya en las palabras del sirviente: “one three of them [...] have danced before the king” (IV, iv, 342-343), lo que, intratextualmente, significaría que la habían bailado ante Polixenes (presente en disfraz), pero también, extratextualmente, que habían hecho la misma danza ante el rey Jacobo como miembros de la compañía que representó *Oberon*. Para más discusión sobre este asunto véase Pitcher, “Introduction”, pp. 70 y ss.

hueco en el decorado, como si fuera a imponer orden al desorden que ellos representaban. Como explica John Pitcher: “El mensaje implícito fue que Enrique/Oberon, al emergerse de Gales [representado por las montañas del decorado], asustaría a los hombres y los instaría a dejar sus vidas desordenadas y sus impulsos lascivos (los sátiros) en cuanto él se convirtiese en príncipe de Bretaña”.¹²⁴ En contraste, Shakespeare, en su anterior comedia *A Midsummer Night's Dream*, había aplicado el nombre de Oberon al rey de las hadas, y esto implicaba una disyuntiva, como expone Pitcher:

El Oberon de Shakespeare —lo habría sabido Jonson— fue la antítesis de Enrique: problemático, corpulento y mujeriego, y celoso de su esposa Titania, otra inmortal igualmente problemática. Jonson convirtió a Oberon en un niño casto, demasiado crecido para su edad, que negaba sus propios impulsos sexuales y los de todos los demás [...].¹²⁵

No es difícil ver en los dos Oberon —niño y hombre-dios— el germen de la imagen sexual combinada que Leontes hizo de sí mismo en *The Winter's Tale*. Quizás Shakespeare pretendía conscientemente que ésta fuera una respuesta a lo que Jonson estaba haciendo en el *masque*. Oberon brindó a Enrique la ilusión de que él podría transformar las cosas —restaurar la pureza sexual— con una fantasía del poder. Fue éste el tema con el cual empezó *The Winter's Tale*: el de un rey que, dentro de su propia mente, transformaba el verdadero mundo. Los sátiros de Jonson también fueron dispuestos para un nuevo fin. En el *masque* eran figuras libertinas que habría que refrenar. En la comedia se convirtieron en hazmerreíres, rústicos cómicos vestidos en trajes de pelaje, pero su danza ayudó a ahuyentar el recuerdo de la grosería de Leontes.¹²⁶

¹²⁴ “The message was that Henry/Oberon, emerging from Wales (the mountains), would shock men out of their disordered, lascivious urges (the satyrs) when he became prince of Britain” (p. 70).

¹²⁵ “Oberon was also Shakespeare’s name for the larger-than-life fairy prince in *A Midsummer Night's Dream*. Shakespeare’s Oberon, as Jonson would have known, was the antithesis of Henry—troublesome, big and sexy, and jealous of his wife Titania, an equally difficult immortal. Jonson turned Oberon into a chaste, overgrown child, denying his own sexual urges and everyone else’s...” (*ibid.*).

¹²⁶ “It is not hard to see in the two Oberons—child and man-god—the germ of the conflated sexual image Leontes made of himself in *The Winter's Tale*. Perhaps Shakespeare intended this as a conscious response to what Jonson was doing in the masque. Oberon fed Henry the illusion that he could transform things —restore sexual purity— with a fantasy of power. This was the theme, of a king’s private transforming of the real world, with which *The Winter's Tale* began. Jonson’s satyrs too were turned to different ends. In the masque they were figures of licentiousness needing to be curbed. In the play they became figures of fun, bumpkins dressed up in hair suits—but their dance helped to drive out the memory of Leontes’ grossness”.

En *El animal de Hungría* no encontramos nada que se podría comparar con lo que representa el *masque* en las comedias tardías de Shakespeare; representa una veta de solemnidad que —con excepción quizás de la presencia de Teodosia en la apertura de la comedia— falta en esta obra lopesca. Pero en *The Winter's Tale*, como también en *The Tempest*, la solemnidad del *masque* se encuentra templada o contrarrestada por los varios elementos de *antimasque* que incorporan.

3. e. Sátira menipea

Otro género literario de raíces antiguas que parece subyacer en algunas comedias de tipo “palatino” es la sátira menipea. A diferencia de la comedia de sátiros, éste es un género casi exclusivamente prosaico (y no dramático), aunque, como observa Howard Weinbrot, “se pega con frecuencia a otros tipos de obra pertenecientes a otros géneros dominantes, y se asoma en cuanto se le requiera”.¹²⁷ Su afinidad con las obras que hemos estado considerando aquí yace principalmente en su carácter tanto dialógico como serio-cómico, y en la naturaleza “intelectual” del género;¹²⁸ como observa Frye: “El novelista ve el mal y la locura como enfermedades sociales, mientras que el satírico menipeo los ve como enfermedades del intelecto...”.¹²⁹ Obviamente *The Winter's Tale* trata de un tipo de enfermedad del intelecto, aunque esto no sería suficiente para identificar la presencia de sátira menipea; dicha presencia se ve con más claridad en el diálogo entre Polixenes y Perdita, hecho tanto más “intelectual” por el hecho de que cada uno defiende una postura que parecería más natural si viniera de la parte de su interlocutor. En cuanto a *AH*, los diálogos entre Rosaura y Teodosia demuestran una característica parecida a la peculiaridad

¹²⁷ “[Menippean satire] often attaches itself to other kinds of works within other dominant genres, and peers in as occasion requires”, *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*, p. 4. En cuanto a la posibilidad de refundir la sátira menipea en forma dramática, creo que *The Tempest* de hecho refleja un intento de hacerlo, mientras que Anne Payne no duda en identificar *Hamlet* como una *tragedia menipea* (“There are [...] two great Menippean tragedies in English, *Troilus and Criseyde* and *Hamlet*...”: *Chaucer and Menippean Satire*, p. 12).

¹²⁸ Para una lista de 14 características de la sátira menipea véase Bajtín, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (pp. 114 y ss.; en la versión española de T. Bubnova, *Problemas de la poética de Dostoevski*, FCE, México, 1986, pp. 160 y ss.). Anne Payne agrega varias características más, como que: “Menippean satire frequently employs a dialogue between a pair of stereotyped characters speaking from two clear-cut levels of perception. One is a know-it-all who is free of the restrictions and responsibilities faced by ordinary human beings” (véase Payne, *ibid.*, pp. 9-10).

¹²⁹ “The novelist sees evil and folly as social diseases, but the Menippean satirist sees them as diseases of the intellect...” N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 309).

señalada por Anne Payne (véase la nota 128 más abajo) de la desigualdad entre los dos participantes en el diálogo, en el cual la reina —al erigirse como propietario de la “verdad”— hace batalla contra el deseo de saber de su sobrina.

En cuanto al aspecto serio-cómico de las comedias palatinas —o sea obras como éstas— (que Vitse evita reconocer cuando recalca la “tonalidad francamente frívola o burlesca, o grotesca, o bufona, o lo que se podría calificar, entonces, como propio de la farsa o la cuenta de maravillas...”, mientras ignora sus aspectos más serios),¹³⁰ dicho aspecto es una característica patente tanto en *El animal de Hungría* como en *The Winter’s Tale*, aunque en este último se tiende a separar en sus dos partes constituyentes. Si tratamos de ver estas comedias “palatinas” desde la perspectiva de la sátira menipea (y no estoy diciendo “como sátiras menipeas”), el problema de su disputada seriedad desvanece.

Otra característica que la sátira menipea tiene en común con la comedia palatina es su ambientación en lugares lejanos. Es cierto que la sátira menipea suele ir más lejos —al inventar nuevas tierras, como Lilliput, por ejemplo, o imaginar viajes a la luna—, pero la elección de tierras lejanas como Hungría o Bohemia bien podría obedecer una motivación semejante. Lo más cercano que vino Shakespeare a crear una sátira menipea en forma dramática fue en *The Tempest*, la comedia que siguió en orden cronológico a *The Winter’s Tale*; aquí nos encontramos en una isla sin nombre, supuestamente en el Mediterráneo, pero con rasgos que, por un lado, hacen pensar en una isla caribeña, mientras que, por otro, la convierten en un lugar de la más pura fantasía.



Con base en todo lo antes expuesto se aprecia que tragicomedia, *dramatic romance* y comedia palatina son conceptos que coinciden en muchos aspectos, aunque cada uno se centra en algunos de ellos en particular. Ahora bien, en la práctica parece que, hasta cierto punto conscientemente, los dramaturgos se empeñaron en desarrollar un nuevo subgénero dramático, valiéndose de todos los recursos dramáticos y extra dramáticos con que contaron. Sin embargo, dicho subgénero nunca alcanzó a definirse tan nítidamente como la comedia urbana, en gran parte por una simple razón: su mayor complejidad. Otro factor que

¹³⁰ Véase la cita más arriba p. 188.

influyó en la dificultad de su definición como subgénero es el hecho de que había desaparecido como tal cuando la época barroca llegó a su fin (y en Inglaterra desapareció en fecha aún más temprana como consecuencia del cierre de los teatros desde 1642 hasta el fin del periodo de dominación puritana, cuando se instauró un teatro de características bastante distintas).¹³¹ Por eso, la comedia palatina y sus parientes shakespearianas quedaron relegadas durante siglos a una especie de segunda clase dramática de rarezas u obras fallidas, difíciles de entender o de clasificar.

Con todo —y pese a lo esquemático e incompleto de los apuntes clasificatorios de Aristóteles, donde este tipo de obra dramática no parece tener cabida—, creo que lo aquí planteado demuestra que las raíces de la comedia palatina en la Antigüedad son tan profundas como las de la tragedia y la comedia pura. No por eso, empero, dejó de ser una forma abierta a la experimentación constante de los dramaturgos.

¹³¹ La revolución puritana en Inglaterra supuso, por lo menos, una solución de continuidad en la vida del teatro. La restauración de la monarquía trajo consigo cierto gusto por las comedias de tipo costumbrista. Obras como *The Winter's Tale* habrían parecido ya meras curiosidades de “un pueblo que todavía se esforzaba por salir de la barbarie”, como las habría de calificar Dr. Johnson. La última representación de esta pieza de la que se tienen registros durante el siglo XVII fue ante la corte de Carlos I, en 1634. “There is no record of a subsequent performance before the mid eighteenth century” (S. Orgel, “Introduction”, p. 80). *The Tempest* sí fue revivida, aunque en una forma drásticamente recreada por Dryden y Davenant (*The Tempest, or The Enchanted Island*), en 1667. El aparente conservadurismo de esta obra shakespeariana —sus características afines al *masque*— iba bien al tenor de la época, y la versión recreada de Dryden y Davenant acentuó dichas características, y redujo el papel del contestatario Caliban (cfr. V. Mason Vaughan y A.T. Vaughan, “Introduction”, p. 76), con lo cual el resultado fue el desvanecimiento de sus ambigüedades.

VIII

Conclusiones

1. Fuentes e influencias

Las similitudes que he señalado, en varios planos, entre *El animal de Hungría* y *The Winter's Tale* son suficientes como para tener la certeza de que no pueden ser fortuitas. La coexistencia de tantos elementos comunes en distintos niveles —desde las “macrosecuencias” de sus argumentos hasta motivos como la presencia tan importante de los mitos clásicos en su imaginería— reduce la probabilidad de que estos dos grandes autores, pescando a su antojo en el mismo mar literario, hayan extraído los mismos elementos de manera independiente para construir dos obras que, a pesar de todas sus diferencias, se parecen tanto entre sí. Tampoco se trata de dos comedias de las cuales una ha sido la fuente principal de la otra; esto se sostiene en el hecho de que Shakespeare estaba siguiendo una fórmula que ya existía, como lo hace constar la *novella* de Greene, mientras que Lope seguía un patrón que ya había empleado en las comedias anteriores, *Ursón y Valentín* y *Los pleitos de Ingalaterra*—las cuales también desarrollan la leyenda de una reina falsamente acusada de infidelidad—. Sin embargo, lo que no hace ninguna de estas últimas es introducir como personaje a un segundo joven (es decir, no hermano) para facilitar la intriga amorosa de la segunda generación en un sitio rural o silvestre (aunque *UV* sí ofrece el ambiente salvaje donde se cría el niño salvaje Ursón). Si bien, como se ha sugerido, la intriga amorosa de la segunda generación podría haber sido calcada de los cortejos de Florisel y Silvia en *Amadís de Grecia*, el hecho de que tanto *WT* y *Pandosto* como *AH* fusionen esta macrosecuencia con la historia de la reina repudiada tiene que ser más que una coincidencia.

Un pequeño detalle que, para mí, parece confirmar la hipótesis de una conexión textual (sea directa o indirecta) es el de la costa de Hungría/Bohemia. Para Lope, hablar de la costa de Hungría no era ningún disparate ya que tanto Croacia como Eslovenia fueron consideradas parte de Hungría bajo su unión con Austria. La costa de Bohemia podría referirse a lo mismo (probablemente más Eslovenia que Croacia), pero en una época mucho

más temprana; en todo caso, la cercanía (o bien identidad) de los dos tramos de costa sugiere que los dos autores extrajeron el detalle de la costa adriática de una misma tradición.¹

2. Contactos

La cuestión de las fuentes implica la de los contactos. Se podría imaginar que entre dos países envueltos en conflicto, como lo eran España e Inglaterra durante gran parte del periodo de los Tudor, los contactos culturales se habrían vuelto más tenues. Ésta es una suposición bastante dudosa cuando se trata del intercambio de textos impresos o manuscritos, pero podría tener más pertinencia en el caso particular de los textos dramáticos, que solían ser celosamente guardados por sus dueños, las compañías de actores, y que, en todo caso eran quizás de menos interés fuera de sus propias fronteras lingüísticas que otros tipos de textos (filosóficos, científicos, religiosos, etc., o cuentos y novelas).² El conocimiento mutuo de obras de teatro ocurriría más bien por haberlas presenciado en el escenario, lo que sí sería menos probable en circunstancias de distanciamiento diplomático. Sin embargo, como ya he mencionado, la actividad internacional e intermediaria de los comediantes italianos también debilita esta suposición.

Ahora bien, las comunicaciones directas entre Inglaterra y España sin duda fueron difíciles durante la última mitad del siglo XVI (aunque la existencia de una comunidad católica inglesa tanto en Inglaterra, como en el exilio en España, entre otros lugares, constituyó una vía constante de contactos clandestinos),³ sin embargo, con el ascenso de Jacobo I al trono de Inglaterra en 1603 las relaciones diplomáticas mejoraron

¹ Si seguimos la explicación dada por Schanzer (véase más arriba, p. 53), al invertir la relación de los dos reinos, Shakespeare se habría encontrado con la simple necesidad de inventar una costa para Bohemia, lo que podría haberle parecido divertido por su desafío a los hechos geográficos como los entendían sus contemporáneos; pero, dadas las relaciones intertextuales que he delineado en este trabajo, esta explicación no parece tan convincente.

² Desde luego, éste no fue el caso del teatro italiano, pero parece que otros teatros nacionales tardaron más en exportar sus textos.

³ Existían colegios ingleses en Valladolid (fundado en 1589), Sevilla (en 1592) y Madrid (en 1610), así como irlandeses en Salamanca (1592) y otras ciudades, los que servían de apoyo a las comunidades católicas en el exilio y para preparar a misioneros que se dedicasen a reconvertir a la Gran Bretaña protestante. De modo parecido, había colonias de protestantes españoles en Inglaterra y Alemania. Fue en Inglaterra, por ejemplo, donde Casiodoro de Reina (1520-94) emprendió la labor de traducir por primera vez el Antiguo Testamento del hebreo al español, tarea que concluyó en Amberes en 1567, para luego publicar la Biblia entera en español en 1569 (información tomada de varias páginas de Internet).

notablemente.⁴ En agosto de 1604 se firmó, en Londres, el tratado de paz entre España e Inglaterra, seguido, en 1605, por la visita del conde de Nottingham y un séquito de quinientos cortesanos a Valladolid para ratificarlo.⁵ A pesar de esas mejoras, las relaciones siguieron siendo difíciles, ya que las tensiones religiosas y la historia mutua de persecuciones, guerra y distorsiones propagandísticas habían dejado un clima de odio en el ámbito popular y desconfianza en el político: el parlamento inglés estaba predominantemente en contra de las iniciativas del rey. Esto, empero, no impidió los intentos de Jacobo de profundizar las relaciones entre los países. Incluso después del Gunpowder Plot de 1604 —en el cual participó Guy (Guido) Fawkes, un católico que había luchado del lado español en los Países Bajos—, que revivió el antagonismo popular en contra de España, el rey continuó con sus intentos de mejorar relaciones con el viejo enemigo. En 1614 surgió la posibilidad de casar a su hijo Carlos, príncipe de Gales, con la infanta española; y esto siguió siendo una posibilidad hasta 1623, cuando una visita del príncipe a Madrid terminó como un fracaso rotundo.⁶

Con independencia de la situación política y los recelos religiosos, la influencia cultural de España creció notablemente durante este periodo. Comenta John Elliott:

Como poder dominante de Europa, España era una fuente de fascinación hipnotizadora para otros estados del continente. Aunque su hegemonía no se veía acompañada por la cultural, firmemente basada en Italia, su influencia en este plano (expresada en la lengua, la moda, la literatura, el teatro y los tratados devotos) estaba muy extendida y a veces era profunda. Isabel I, lord Burghley y sir Robert Cecil dominaban el español [...]. A partir del decenio de 1590 se puso de moda aprender la lengua [...]. Para aquellos que carecieron de la inclinación o la capacidad de leer obras en el idioma original, un aluvión de traducciones del español aparecieron en las décadas iniciales del siglo XVII, encabezado por la versión de la primera parte de *Don Quijote* a cargo de Thomas Shelton [...]. A pesar de las diferencias religiosas, la

⁴ El proceso había comenzado ya antes de la muerte de Isabel (1600) con negociaciones celebradas en Boulogne, Francia, en la primavera de ese mismo año, aunque en un clima de desconfianza. El verdadero avance tuvo que esperar hasta la sucesión de Jacobo, quien había sido el favorito —tanto de Francia y España como del Papa— para suceder a Isabel (véase B. García, “Peace with England...”, pp. 145 y ss.).

⁵ Véase J.H. Elliott, “Aprendiendo del enemigo”, en *España, Europa y el mundo de ultramar* (pp. 60 y ss.), quien da un breve resumen de este “descongelamiento”, o restablecimiento parcial de las relaciones.

⁶ Como menciona Orgel, poco tiempo después de la primera representación de *WT*, Jacobo estaba negociando con el rey Felipe III el casamiento de sus hijos con príncipes españoles; la distensión religiosa había llegado a tal punto que fue posible la conversión de la reina Ana al catolicismo (Orgel, “Introduction”, p. 48).

literatura devota hispana encontró lectores ingleses, y John Donne y Richard Crashaw figuraron entre quienes buscaron inspiración en los místicos españoles. Donne escribió sobre su biblioteca que encontraba allí “más autores de esa nación que de cualquier otra”.⁷

Un ejemplo de este interés es el hecho de que la primera parte del *Quijote*, que se publicó por primera vez en 1605, proporcionó la fuente para *The Second Maiden's Tragedy*, producto —han pensado algunos— de la colaboración entre Shakespeare y Fletcher, pero probablemente escrita por Middleton. La pieza usa material tomado del *Quijote*.⁸ Una obra con ese título fue aprobada por la oficina del censor en octubre del 1611, antes de que se publicara, en 1612, la primera versión en inglés, de Shelton, de la primera parte del *Quijote*. En cambio, una obra titulada *The History of Cardenio* que bien podría haber sido modelada sobre la historia del personaje de este nombre en la obra de Cervantes, fue puesta en escena en el Globe Theatre en 1613.

Como ya mencioné, la cercanía de fechas entre la redacción de *AH* y la de *WT* hace difícil pensar que una de las dos comedias en las que me he concentrado en este trabajo pudo haber influido en la otra; pero tampoco se debería descartar por completo —menos aún la posibilidad de que Shakespeare hubiera conocido *Los pleitos de Ingalaterra*, de composición bastante anterior—; además, no es del todo imposible que Shakespeare haya conocido la comedia *Ursón y Valentín* de argumento semejante (y cuyo salvaje Ursón bien podría haberlo influido en la creación del personaje de Caliban en *The Tempest*). De hecho, por la evidencia textual interna que he aducido más arriba, me parece altamente probable que Shakespeare haya conocido *Los pleitos de Ingalaterra*. Sin embargo, incluso si nos imaginásemos que Lope hubiera leído una versión del cuento de Greene (algo que parece improbable),⁹ ni así se explicarían todas las semejanzas que existen entre *El animal de*

⁷ J.H. Elliott, “Aprendiendo del enemigo”, pp. 60-61.

⁸ La mediocre calidad literaria de esta obra parece invalidar la afirmación de Charles Hamilton, quien publicó un manuscrito con este nombre bajo el título *Cardenio: Or the Second Maiden's Tragedy* con la atribución a William Shakespeare y John Fletcher. El error de Hamilton parece consistir en haber confundido dos obras distintas: la del manuscrito que examinó en la biblioteca del *British Museum* y declaró que había sido escrita del puño y letra de Shakespeare, y otra con título *The History of Cardenio*, que fue presentada por The King's Men en 1613, pero cuyo manuscrito desapareció en un incendio en el Globe Theatre; no obstante, la existencia de por lo menos una pieza dramática basada en el *Quijote* en fecha tan temprana constituye cierta evidencia de la vitalidad de los contactos culturales entre España e Inglaterra.

⁹ Sin embargo, el cuento tuvo mucho éxito e incluso fue dramatizado en versión francesa por Alexandre Hardy (*Pandoste*, ca. 1625).

Hungría y The Winter's Tale, ya que éstas consisten más notoriamente en el tratamiento mítico que en los detalles de los argumentos (y, como ya he señalado,¹⁰ *AH* se concuerda con *WT* específicamente en algunos puntos donde éste difiere del cuento de Greene); dichas semejanzas exigirían más bien que uno de los dos autores hubiera conocido la obra del otro. La hipótesis de una fuente común aún sin identificar podría parecer más plausible; sin embargo, la pregunta que sigue pendiente es: ¿dónde hay que buscarla?

Si nos atenemos a la hipótesis de una fuente común, estaríamos buscando un texto — probablemente un cuento, pero no se puede excluir la posibilidad de que se trate de un poema lírico o de una obra dramática— basado en gran medida en alguna versión de la leyenda de la reina Sevilla, pero con la adición del niño abandonado y el encuentro amoroso de la segunda generación, que tiene lugar antes de la reconciliación de los reyes y funciona como factor desencadenante de ésta. El hecho de que tanto *AH* como *WT* usen tan conscientemente un entramado mítico sugiere que su fuente común, si realmente existió, habría contenido también cierta riqueza de alusiones míticas con un *locus amœnus* en su centro. En cuanto al papel del *Noble cuento* como progenitor de este linaje literario, cabe señalar que no hay en él alusiones míticas directas; por tanto se puede asumir que las referencias a Apolo, Diana, Proserpina, etc., fueron agregadas por un escritor renacentista. No obstante, como ya mencioné, y pese a la falta de referencias directas en el *Noble cuento*, el núcleo de un entramado mítico ya existe en el personaje de Griomoart —quien, indiscutiblemente, representa a Mercurio-Hermes— y en el *locus amœnus* donde muere el caballero Auberi.

Por el tipo de recursos que estas comedias usan, la fuente común, si existiera, debería haber sido una obra renacentista, probablemente de origen español o italiano. Esto también concuerda con mi convicción de que el origen primitivo de gran parte del material que ambas usan se encuentra en la tradición de la reina Sevilla, ya que la leyenda había tenido mucha vigencia en estos países, y seguía teniéndola. En Italia, como ya mencioné más arriba (Capítulo I), aparte del franco-italiano *Macaire*, existía la versión en prosa hecha por Andrea da Barberino en el siglo XIV y que seguía siendo leída. Además, durante el último cuarto del *cinquecento*, Italia había sido un lugar de gran experimentación en el campo de

¹⁰ Véase más arriba, pp. 52 y ss.

la comedia pastoril (género que ha sido poco estudiado por los italianistas, con la excepción de obras aparentemente no muy típicas, como el *Aminta* de Tasso o *Il pastor fido* de Guarini).¹¹

No obstante lo anterior, hay otra posibilidad: Shakespeare debe de haber conocido alguna versión de la leyenda de la *Reine Sebile*; hay poca duda, por ejemplo, que habría tenido la oportunidad de conocer las aventuras de Ursón y Valentín en inglés o francés. Al leer *The Fisherman's Tale* y *Pandosto* habría reconocido de inmediato su parentesco con la vieja leyenda (que tal vez habría conocido también en la forma de un *verse romance* como *Sir Tryamor*). Sabiendo que la leyenda es consistente en dar un desenlace feliz a las tribulaciones de la reina, habría sentido poca simpatía con la manera en que Greene (y Sabie) manejan el argumento, aunque el *Pandosto* le habría servido muy bien como una “plantilla” para construir su versión dramática. Sin embargo, ciertas resonancias que se pueden detectar en *Los pleitos de Inglaterra* me hacen pensar en la posibilidad de que Shakespeare hubiera conocido esta obra. ¿Podría haber presenciado una puesta en escena en la Court of St. James como parte de algún festejo de los que deben de haberse celebrado a raíz del deshielo que se produjo entre Inglaterra y España después de la sucesión del rey escocés Jacobo al trono de Inglaterra y el proceso de la firma del tratado de paz? ¿Es posible, incluso, que Shakespeare y algunos miembros de su compañía hubieran estado entre los acompañantes del conde de Nottingham en su viaje a Valladolid?

Lo que sigue es la más pura especulación. Según Morley y Bruerton, *Los pleitos de Inglaterra* fue escrito a más tardar en 1603, el año en que Jacobo accedió al trono de Inglaterra (acompañado por grandes expectativas en cuanto al mejoramiento de las relaciones entre España e Inglaterra). La fecha más temprana que ponen los estudiosos estadounidenses para *PI* es la de 1598, cuando los dos países todavía estaban en un estado de guerra, pero en la primavera de 1600, empezaron las negociaciones en Boulogne-sur-Mer, lo que representaba un principio tentativo de acercamiento con el gobierno de la ya moribunda reina Isabel. ¿Podría ser que las expectativas de una mejora en las relaciones

¹¹ Véase L.G. Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, para un tratamiento en detalle de este tema. Por supuesto, se podría imaginar como una “fuente común” alguna representación llevada a Inglaterra y España por comediantes italianos que no usaban textos escritos, pero la presencia de las tramas mitológicas parece el tipo de detalle que menos se esperaría encontrar desarrollado en el teatro oral.

bilaterales hubieran inspirado la elección de Inglaterra para la ambientación de una fábula que, de hecho, nada tenía que ver con ese país; o incluso que se hubiera escrito para representación ante miembros de una delegación diplomática inglesa?¹² Si esto fuera el caso, daría una significación especial al hecho de que los reyes del drama se llaman Eduardo y Leonor, en clara alusión a Eduardo I de Inglaterra y su reina Leonor de Castilla (que fue hermana de Alfonso X el Sabio). Dado que este matrimonio fue, de hecho, un paradigma del amor conyugal (con ningún indicio de infidelidad por alguno u otro, o de celos por parte del rey), los nombres podrían leerse como simbólicos de la deseada restitución de la armonía entre los dos reinos.¹³

Siguiendo con las especulaciones, si Lope hubiera escrito *Los Pleitos de Ingalaterra* con el propósito de que fuera escenificado ante diplomáticos ingleses, esto aumentaría las posibilidades de que hubiera llegado al conocimiento del dramaturgo más importante de Inglaterra, lo que me parece probable dadas las similitudes de tipo muy específico que presenta en relación con *The Winter's Tale*. Si, a partir de esto, se hubiera establecido algún canal de comunicación entre los dos dramaturgos (aunque fuera nada más directo que el transporte de textos de un país al otro por manos de algún intermediario), Lope podría haberse sentido halagado por los “plagios” e inspirado a escribir *El animal de Hungría* bajo la influencia de la tragicomedia shakespeariana.¹⁴ Si éste hubiera sido el caso, sería suficiente para explicar la presencia tan importante de los mitos clásicos en ambas obras.

¹² Está documentado el uso festivo que se hacía en el contexto diplomático de las obras de teatro ya desde el siglo XVI, pero seguramente se podría descubrir muchos detalles sobre representaciones específicas a partir de un examen de los registros de las cancellerías (para un ejemplo detallado de tales usos en el contexto franco-español en un periodo posterior, véase M-L. Lobato, “Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)”). Como observa R. Henke, “special embassies of high-ranking nobles traveled to foreign courts for significant occasions such as weddings; in some cases these embassies would bring acting troupes with them, and in many cases they would witness theatrical performances in the context of international wedding ceremonies, on which they would report to their own court” (“Introduction”, en *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, p. 7).

¹³ El amor de Eduardo por su esposa fue tanta que, siguiendo a su muerte en 1290, el rey hizo erigir cruces monumentales de piedra (las “Eleanor crosses”) en cada lugar donde el cadáver había hecho escala en su camino desde Lincoln a Londres para su entierro en la Abadía de Westminster.

¹⁴ Como mencioné más arriba (p. 43), la cercanía de las fechas (asumiendo que mi interpretación de la expresión enigmática del barbero de *AH*, lo que parece sugerir que esta comedia se escribió poco tiempo después de la mudanza de Lope a Madrid en el otoño de 1610, es correcta) hace más difícil que haya habido conocimiento directo de *WT* por parte de Lope (o de *AH* por Shakespeare). Es meno problemático, empero, que Shakespeare pudiera haber sacado inspiración de *Ursón y Valentín* para la figura de Caliban en *The Tempest*; igualmente, los hermanos Enrique y Vencislao y su supuesto padre Florisandro de *Los pleitos de Ingalaterra* podrían haber servido al dramaturgo inglés para las figuras de los dos hermanos Guiderius y

Especulaciones aparte, lo único que me parece incontestable es que Shakespeare habría conocido muchas versiones de la leyenda de la reina repudiada y que habría reconocido a cualquiera de los textos que he mencionado como un palimpsesto bajo el cual yacían muchos otros más antiguos.

3. La actualidad reflejada en los textos

En este trabajo se han recalcado mucho los aspectos míticos tanto de *AH* como de *WT*; es obvio, empero, que hay algo más que mito en estas obras: especialmente si en lo que uno piensa cuando se pronuncia esta palabra es en imaginaciones apartadas de la vida real, o en arquetipos algo informes de un inconsciente colectivo, los cuales nunca trascienden su naturaleza general o universal.¹⁵ El hecho de que ambas comedias se valgan de fábulas que tienen sus raíces en viejas leyendas y que se despreocupen (en distintas medidas) de la verosimilitud no implica una falta total de correspondencia entre el material que presentan y la vida real. Aunque es cierto que *El animal de Hungría* ocupa un espacio más fantástico todavía en lo que concierne a la verosimilitud de los sucesos que escenifica, *The Winter's Tale* sí podría recordar —sin hacer alusión específica a ellos— tres hechos históricos, dos de los cuales tenían mucha vigencia todavía para el público inglés de 1611: la primera de estos últimos fue el repudio y la decapitación, por orden de Enrique VIII, de su esposa, la reina Ana Bolena, bajo acusaciones que se han reconocido ampliamente como infundadas; otro caso más reciente fue el del juicio contra la madre de Jacobo, María Estuardo, en 1587, cuyos restos fueron exhumados y enterrados de nuevo en la Abadía de Westminster en 1612;¹⁶ y un caso más remoto en el tiempo (y tal vez más discutible, ya que la leyenda no fue muy conocida fuera de su país de origen hasta mediados del siglo XVIII) fue el de san Juan Nepomuceno, cuyo martirio es evocado hasta cierto punto por el destino trágico del

Arviragus y su padre-raptor Bellarius de *Cymbeline* (mientras que la leyenda de Ursón y Valentín le habría sugerido el ambiente rústico de esa parte de la obra).

¹⁵ Como dice Felperin acerca de la crítica algo incorpórea de Frye a los *romances* de Shakespeare: “Romance, for Frye, represents the great rising rhythms of life—birth, marriage, dawn, fertility [...]. His study of Shakespearean comedy and romance offers little in the way of ‘readings’ of the plays themselves, largely because Frye is interested in the particularities of the texts only as reflections or suggestions of that recurrent and universal myth which he claims organizes all literature, or that phase of it which organizes romance” (Felperin, *Shakespearean Romance*, p. 314). Las obras más pertinentes de Frye en este contexto son *A Natural Perspective*, y *The Secular Scripture*.

¹⁶ Como observa J. Pitcher, “Introduction”, p. 67.

cortesano Antigonus de Shakespeare. Recordaremos que en *The Winter's Tale* —como castigo por haber puesto en duda la razón del rey respecto a la infidelidad de la reina y por la insubordinación de su esposa Paulina—, Leontes hace de Antigonus el instrumento para deshacerse de la niña recién nacida de Hermione, lo que conduce a la muerte del cortesano. Por su parte, el vicario general de Praga (y luego santo patrón de Bohemia) fue ahogado en el río Moldava por órdenes del rey Wenceslao IV en 1396. Aunque este ultraje contra Juan Nepomuceno fue motivado en parte por un conflicto político, más tarde se decía que la verdadera razón del martirio fue el haberse negado a contar al rey lo que le había dicho en confesión la reina, de quien Wenceslao sospechaba que era adúltera.¹⁷ Por supuesto, la correspondencia no es muy exacta, pero, dada la conexión bohemia y el tema común de los celos del rey, me parece por lo menos posible que Shakespeare (y parte de su público) hubiera tenido presente la analogía.

La crítica reciente ha ofrecido muchas interpretaciones de las últimas comedias de Shakespeare en clave política. La cuestión del heredero, un tema de tanto peso en el argumento de *The Winter's Tale*, también fue de gran importancia para el Estado (y la nación) de las primeras décadas del siglo XVII en Inglaterra. Como observa Stephen Orgel, “la virtud del rey Jacobo como sucesor de Isabel estribaba no sólo en la legitimidad de su pretensión al trono y su protestantismo, sino en el hecho de que a su llegada en Londres ya tenía tres potenciales herederos (y esto pesaba aún más)”.¹⁸

Por lo anterior, en el momento de su estreno, *The Winter's Tale* —por los tonos entre medievales y clásicos de su *ethos* y los sucesos que ocurren en la obra— se habría identificado como lejano, participante de un mundo legendario e irreal; pero, a la vez, se habría experimentado como muy actual, con mucha pertinencia en la situación contemporánea y para cuestiones entonces vigentes en la política de los reinos británicos, si

¹⁷ La canonización de san Juan Nepomuceno tuvo lugar en 1729. El libro que hizo más para popularizar su leyenda fue la *Vita beata*, escrito por Boleslao Balbín y publicado en 1670, pero la leyenda ya tenía vigencia desde mediados del siglo XV (en 1471 el decano de Praga Paul Zidek aseguró que el vicario ahogado había sido de hecho el confesor de la reina Sofía de Bavaria, esposa de Wenceslao IV). (Información de varios sitios en Internet.)

¹⁸ Véase “Introduction”, p. 15. Esta correspondencia se volvió aun más notorio en 1612 cuando el infante Harry murió repentinamente. Como dice Orgel: “By the time the King’s Men revived *The Winter's Tale* at court in late 1612 or 1613 to entertain the royal fiancés, the play would have had an eerie topicality” (ibid., p. 16). Orgel prosigue y hace notar cómo la escena introductoria con sus alabanzas extravagantes del niño Mamillius refleja la “situación jacobean”.

no la europea.¹⁹ Otra cosa son las interpretaciones de la obra que parecen estar “politizadas” desde una perspectiva moderna; éste es el caso, en mi opinión, de la de Leonard Tennenhouse (“Family Rites: Patriarchal Strategies in Shakespearean Romance”), quien presenta *The Winter’s Tale*, y los demás *romances*, como una apología del poder absoluto del rey. Para este crítico, la cuestión de la perpetuación de la dinastía —presentada en contraposición a la “familia natural”— tiene predominancia sobre todo lo demás.²⁰

De hecho, lo que hace Tennenhouse es aplicar a *The Winter’s Tale* un enfoque neohistórico que ya se había usado con mucho éxito en *Cymbeline*, la obra que la precede cronológicamente en el canon shakespeariano. En 1961, Emrys Jones publicó un ensayo²¹ en el cual demostró que, en *Cymbeline*, Shakespeare se empeñaba en hacer un tipo de encomio del rey Jacobo que lo equiparara (mediante la figura del rey britano Cymbeline) a Enrique VII, el antepasado de aquél y fundador de la línea de los Tudor. La clave de este entramado alusivo son las repetidas menciones del puerto de Milford Haven en Gales, donde Enrique Tudor había tocado tierra camino de Francia para vencer al denostado Ricardo III y poner fin a las Guerras de las Rosas. Pero las múltiples alusiones de la obra van más allá al identificar al rey Jacobo con el mítico rey Arturo e incluso con el emperador César Augusto. Comentadores posteriores no han hecho más que recalcar lo correcto de esta interpretación.²²

Pero lo que vale para *Cymbeline* es difícilmente sostenible para *The Winter’s Tale*. Esta obra no es un encomio, aunque es probable que haya sido escrita con la idea de ser presentada en palacio (además de en los teatros públicos de las dos categorías) y que el

¹⁹ El hecho de que la hija de Jacobo, Isabel, se casó finalmente con Federico, futuro rey de Bohemia, parece pura coincidencia, ya que éste “no tuvo ninguna conexión hereditaria con el trono de Bohemia y no se le fue ofrecido sino hasta 1619” (Orgel, *ibid*, p. 15).

²⁰ Mi crítica principal de este ensayo es que parece estar poniendo como elemento de primer plano algo que realmente es de trasfondo, un aspecto de la organización política que sólo los más radicales estaban cuestionando. Lo que está de primer plano en esta obra es —más que una situación política— una humana. Las obras que componen el grupo de los *romances* son semejantes en cuanto a temática y (hasta cierto punto) a género, pero se vislumbran distintas intencionalidades.

²¹ “Stuart *Cymbeline*”, publicado originalmente en *Essays in Criticism* (pp. 84-99). Se puede leer en Palmer, ed., *Shakespeare’s Later Comedies*, Penguin, Harmondsworth, 1971.

²² Se puede mencionar a Francis Yates, *Las últimas obras de Shakespeare* (1975), y Leah Marcus, “*Cymbeline* and the Unease of Topicality” (1988). Este último, de enfoque deconstruccionista, descubre nuevas correspondencias entre el texto y la actualidad política, pero éstas no necesariamente redundan al favor del rey ya que, conforme se multiplican, las conclusiones que el público pudo haber sacado de ellas se muestran más ambivalentes.

autor se hubiera cuidado de hacerla del agrado del rey. La complejidad de la obra en el nivel de la *dianoia* hace imposible verla como si encapsulara algún tipo de “pensamiento único”.²³

4. Feminismo, género literario, intencionalidad y recepción

¿Tiene sentido describir estas dos comedias como “feministas”? Obviamente no en el sentido político de textos que propugnan igualdad de derechos y de oportunidades sociales, conceptos que nacen de etapas posteriores del desarrollo socioeconómico. Sin embargo, si lo que se quiere indicar por “feminista” es una conciencia de la igualdad de valor y de capacidad innatos entre hombres y mujeres, me parece que el término no es inapropiado.

Lo que nos alerta al carácter fundamentalmente “feminista” de *WT* es el papel dominante ejercido por Paulina en el último acto de la obra. En el caso de *AH*, el papel tan céntrico y abiertamente contestatario de Rosaura (en contraste con el de Teodosia) apoya la misma conclusión; pero también es interesante observar el tratamiento dado a este texto por el propio Lope cuando decidió publicarlo. Recordemos que esta comedia fue incluida en la *Novena Parte*, que fue publicada en 1617. Recordemos asimismo que esta *Parte* fue la primera en la que Lope ejerció un papel directivo. Esto debería impartir cierta importancia a la selección de las obras incluidas, que son (además de *El animal de Hungría*): *La prueba de los ingenios*, *La doncella Teodor*, *El Hamete de Toledo*, *El ausente en el lugar*, *La niña de plata*, *Del mal lo menos*, *La hermosa Alfreda*, *Los Ponces de Barcelona*, *La varona castellana*, *La dama boba*, y *Los melindres de Belisa*. De estas doce comedias, la mitad invoca un nombre femenino en el título mismo, mientras que dos más (*El animal de Hungría* y *La prueba de los ingenios*) presentan un protagonismo especialmente fuerte por parte de sus personajes femeninos. Esta “coincidencia” parece no haberse comentado hasta un reciente estudio dedicado a la *Novena parte* por Javier Rubiera, quien señala, además, que ésta es una situación sumamente atípica dentro del conjunto de las *Partes* publicadas.²⁴

²³ Y así, de hecho, lo confirma la proliferación de estudios críticos que ven esta comedia desde puntos de vista tan variados como el político, el religioso y el feminista.

²⁴ Véase J. Rubiera, “Amor y mujer en la *Novena parte* de comedias” (pp. 286 y ss.). Las comedias en cuestión se escribieron en su mayoría entre 1607 y 1615, según los cálculos de Morely y Bruerton.

No obstante, hay que reconocer que un marcado interés en las mujeres como tema central de la comedia no implica necesariamente un sesgo feminista.²⁵

Ahora bien, si enfocamos la atención en un aspecto en particular —la relación entre dos mujeres que representan distintas generaciones— hallamos que ésta es algo que comparte *El animal de Hungría* con dos de las demás comedias incluidas en la *Parte IX* (*La prueba de los ingenios* y *Los melindres de Belisa*), además de con otras obras de Lope, entre las cuales se encuentra *La discreta enamorada*.²⁶ Si comparamos el diálogo que da comienzo a esta última con el que abre el acto II de *AH*, veremos que en los dos casos una mujer madura está regañando a una joven por alguna falta de comportamiento: en *AH* la temeridad de Rosaura en bajar de la montaña, en *DE* la de observar a la gente en la calle en vez de mantener los ojos pegados religiosamente al suelo para evitar cruzar la vista con la de un hombre. Son dos faltas de muy distinta índole pero la manera en que se expresan tanto la reprimenda como la réplica de la joven es llamativamente similar en ambos casos. Está claro que el diálogo de *La discreta enamorada* le sirvió a Lope como un templete para el de *El animal de Hungría*.²⁷ en ambos casos la joven contesta a su acompañante, tornando en su contra argumentos religiosos para hacer constar la distinción entre ella y los animales, la cual se ve en la postura erguida de los seres humanos que los dispone para ver el cielo:

FENISA

Crió Dios derecho al hombre
porque el cielo ver pudiera;
y de su poder sagrado
fue advertencia singular,
para que viese el lugar
para donde fue criado.

Los animales, que el cielo
para la tierra crió,
miren al suelo; mas yo
¿por qué he de mirar al suelo?

DE, vv. 7-16

²⁵ La heroína de *La doncella Teodor*, por ejemplo, muestra capacidad para defenderse en un mundo masculino, pero esto no parece suficiente para justificar la designación de “feminista”.

²⁶ Éstas incluyen, además de *La discreta enamorada* (1601-08), *El acero de Madrid* (1606-12), y la posterior *Quien ama no haga fieras* (1620-1622). Todas las fechas son las estimadas por Morley y Bruerton.

²⁷ Suponiendo que las dos obras no se hubieran escrito en el mismo año de 1608, ésta siendo la fecha *ad quem* asignada por Morley y Bruerton a *DE*, y la datación *a quo* que ellos dieron para *AH*.

Este argumento guarda una evidente similitud con el usado por Rosaura en *AH* (“...que sólo el hombre tiene / el rostro elevado al Cielo, / porque es el centro a que viene”: II, 56-58).

Según nos dice Stefano Arata, *La discreta enamorada* tuvo bastante éxito con el público, llegando a constituir “un nuevo modelo de comedia urbana de ambiente madrileño”.²⁸ Este nuevo modelo se confirmó, “unos meses después”²⁹ con el estreno de *El acero de Madrid*, donde se representa una semejante relación entre la protagonista Belisa y su tía, la hipócrita beata Teodora, mientras que, en *Los melindres de Belisa*, escrita alrededor de los mismo años, se escenifica el conflicto generado por el deseo compartido de la viuda Lisarda y su hija Belisa por el mismo hombre.³⁰

Ahora bien, el hecho de que la situación de conflicto entre tía y sobrina dibujado tan exquisitamente por Lope en *El animal de Hungría* haya tenido muy claramente sus raíces en esta serie de comedias urbanas plantea una duda: el primer acto ha establecido un ambiente típico de la comedia palatina (o incluso de *drama* palatino, como lo caracteriza Oleza), pero al comenzar el segundo nos encontramos —aunque todavía en el mismo ambiente físico (la sierra inculta) que remite al *ethos* compuesto de lo palatino— con algo que parece contradecir las convenciones de dicho *ethos*.³¹ Expresado de otra manera, el público, que ya habría entendido la figura de Teodosia como perteneciente a toda una tradición de reinas repudiadas y finalmente vindicadas (a menudo presentadas como santas), ahora la vería “contaminada” por la de la tía hipócrita de *El acero de Madrid*,³² o la semejante madre de *La discreta enamorada*. De este modo, la relación entre Teodosia y

²⁸ Véase S. Arata, “Introducción”, en Lope de Vega, *El acero de Madrid*, p. 24.

²⁹ Así dice Arata, pero no da referencias que sostengan que *La discreta enamorada* hubiese sido escrita antes de *El acero de Madrid*.

³⁰ Debo el conocimiento de la existencia de este grupo de comedias que escenifican una relación conflictiva entre una joven y su madre o guardiana a una ponencia dada por Leonor Fernández Guillermo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2008.

³¹ O quizás sería más preciso decir que con el componente *romance* de lo palatino.

³² De modo parecido, cuando Faustina hace su contribución al elogio del “sitio ameno” iniciado por el Montero en *AH* (I., vv. 448 y ss.), el público pudo haber recordado la siguiente invocación por parte de la hipócrita Teodora de *AM* (vv. 771-786): “Esta fría / fuente, cuya consonancia / basta para desechar / del alma toda tristeza, / mira, y con cuánta belleza / sube hasta querer entrar / por ese verde aposento / del jardín del Duque; y mira / las blancas perlas que tira, / rota en pedazos, al viento; / mira estos árboles verdes / que le hacen toldo y dosel / para que, debajo dél, / de ningún dolor te acuerdes. / Habla con ellos, que así / la soledad perderás”.

Rosaura es “subversiva” en la medida en que trastorna (o “deconstruye”) nuestras expectativas en relación con los supuestos éticos de la comedia palatina —¿o serían más bien los del *romance*?—.³³ Ostensiblemente, el papel otorgado a Teodosia es el de justificarse, reivindicarse, pero la relación que surge entre ella y la niña que había raptado inclina la atención a un conjunto de ideas muy distinto y pide una nueva valoración de la figura que hasta este momento ha sido central. Éste es un conflicto que no se podía presentar en *WT* por la ausencia de Hermione de toda la parte central de la obra; en todo caso, la solemnidad con que la reina hace su reaparición a su final restituye su sentido genérico.

Pero lo que más interesó a Lope fue precisamente esta relación entre las dos mujeres y la subsiguiente relación entre Rosaura y Felipe; y en términos de personajes, le interesó mucho más Rosaura que Teodosia o Felipe. La única meta que tiene Teodosia es recuperar su honor perdido, como ella misma explica en las primeras palabras que pronuncia (y repite en los versos 205-206):

TEODOSIA	¡Valedme, ligeros pies, que otras veces me habéis dado la vida con interés del fin con que la he guardado, que no porque vida es!	<i>AH</i> , vv. 1-5
----------	---	---------------------

mientras que el fin que descubre Rosaura es la búsqueda del amor y el conocimiento —la vida misma, uno se siente tentado a decir—, y éste no puede evitar ser el más dinámico de los dos propósitos.

Esto nos trae a la espinosa cuestión de la intencionalidad. Si viéramos a *El animal de Hungría* como una “comedia romántica”, en el sentido en que los críticos shakespearianos han usado el término *romantic comedy*, su dinámica fundamental sería llevar al público por la mano a través de un proceso emocional en el cual, después de un periodo de duda y tristeza por los sufrimientos de los protagonistas, se llega al final feliz donde todo se vuelve a la normalidad: las familias se reúnen, se impone control o se hace escarmiento a los malos y se recompensa a los buenos con la dicha merecida. O si lo leemos como un tipo de drama

³³ De hecho, el largo segmento narrativo en romance en el cual Teodosia expone su caso a Lauro al principio de la obra tiene la función retórica de la *captatio benevolentiae*, destinada a ganarse la simpatía tanto del hidalgo como del público; a la vez es evidentemente puro *romance* en el sentido anglosajón de la palabra.

moral, que también se ajustaría a algunas peculiaridades del caso en particular, la lectura de Roger Bartra sería la adecuada.³⁴ Pero esto sería leer la conclusión convencional de la obra como si encapsulara, de alguna manera “la verdad”, como si constituyera una “justificación” de toda la trayectoria de la obra. Asimismo, toda la trama mitológica, que parece diseñada para sembrar dudas, tendría poca importancia. Sea como sea, la intencionalidad de esta comedia parece más escurridiza de la de *The Winter’s Tale*; ¿representa pura comicidad, o pura ironía? Lo que sí se puede decir con seguridad es que Lope se resiste a dejarse atar a una interpretación inequívoca.

5. La religión y las ideas

Volviendo a la cuestión religiosa: en lo que concierne a *WT*, éste es un aspecto que ha sido comentado ya muchísimo por los críticos, aunque el énfasis ha ido cambiando a través de los decenios. El tema de la expiación del pecado que tanta prominencia tiene en esta comedia (como también en *Cymbeline*) llevó a muchos críticos a considerar que las últimas comedias apuntan a algún tipo de conversión religiosa o iluminación espiritual en su autor. Algunos trabajos más recientes se han concentrado en ver en *The Winter’s Tale* una prueba de un supuesto catolicismo resistente de parte de Shakespeare.³⁵ La posibilidad de que los padres de Shakespeare se hubieran mantenido fieles a la Iglesia de Roma (como parece haber sido el caso de la familia de su madre, cuyo primo Edward Arden había dado refugio al sacerdote Hugh Hall y otros católicos y fue ejecutado en 1583 por traición) ha sido estudiado exhaustivamente desde la década de los años 1980. Algunos han ido más allá al postular que el propio dramaturgo hubiera podido albergar anhelos hacia la “vieja religión”.³⁶ No es de extrañar, entonces, que varios críticos hayan encontrado en *The*

³⁴ Según la cual, “la salvaje Rosaura es conducida por el amor hacia la civilidad; pero Teodosia, la reina salvaje, retorna a la sociedad para restaurar su honor perdido...” (véase más arriba, p. 144, n. 32).

³⁵ Ésta parece ser la tesis de Aaron Landau, “No settled senses of the world can match the pleasure of that madness: The Politics of Unreason in *The Winter’s Tale*”, (*Cahiers élisabéthains* 64: otoño, 2003, 31-44), como lo es de David Beauregard, “Shakespeare against the Skeptics”, (en Stephen W. Smith y Travis Curtright, eds., *Shakespeare’s Last Plays*, Lexington Books, Lanham, 2002). Los trabajos de Peter Platt, *Reason Diminished: Shakespeare and the Marvelous*, University of Nebraska Press, Lincoln / Londres, 1997, y David Coleman, *Drama and the Sacraments in Sixteenth-Century England: Indelible Characters*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2007, pueden servir para apoyar o matizar esta tesis.

³⁶ Los hechos e indicios biográficos se detallan en S. Schoenbaum, *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*, 1987. Véanse también E.A.J. Honigman, *Shakespeare: the ‘Lost Years’*; y S. Greenblatt, *Will in the World*. Este último construye, sobre los pocos hechos biográficos conocidos y con la ayuda de las

Winter's Tale (como igualmente en *Measure for Measure*, entre otros) indicios de que su autor quería ofrecer una visión pro católica y en contra del protestantismo ya firmemente establecido en Inglaterra y Escocia.³⁷

No se puede descartar que haya sido así. Pero creo que la noción de Shakespeare como recusante o “criptocatólico”, y por lo tanto opuesto al protestantismo y al escepticismo (como parece insistir David Beauregard, entre otros), no da cuenta de la riqueza de esta obra.³⁸ Lo que sí es indudable es que Shakespeare sentía antipatía por el protestantismo en su radical forma calvinista (y probablemente poca simpatía por las corrientes populares más radicales, que habría visto como conducentes al caos). Puede ser que lo que anhelaba era más bien una solución ecuménica como la propuesta en España y Flandes por Arias Montano y otros “irenistas”.³⁹

Como observa David Beauregard: “Shakespeare parece haber concebido la naturaleza y la gracia como órdenes que existían en armonía más que en oposición, y por tanto incorpora la religión griega (el oráculo) y el cristianismo (la penitencia de Leontes y varias alusiones menores) en un todo”; aunque sigue para decir: “En gran medida, el elemento griego es sólo un sustituto por el cristianismo. Esta inclusividad barroca sugiere una vez más una mentalidad católica romana, y no el gusto contrario por la sencillez exclusiva preferida por los protestantes reformados”; efectivamente, de esta manera, Beauregard

evidencias internas a las obras y su contextualización en la vida de la época, un cuadro bastante creíble de la persona.

³⁷ De modo semejante, *Hamlet* está imbuido de los conceptos del catolicismo medieval; considérense las referencias de la primera escena al sufrimiento del alma del rey asesinado, condenado a vagar por el purgatorio, negado los beneficios de la confesión y extrema unción, como hace constar David Coleman, *op. cit.* Véase también Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*. Una indagación importante en el clima político-religioso en Inglaterra y su efecto en la población general convertida a la fuerza de católica en protestante se encuentra en *The Stripping of the Altars* de Eamonn Duffy, publicado originalmente en 1995 y complementado por un estudio más localizado, *The Voices of Morebath*. Otros estudios útiles son *English Reformations*, de Christopher Haigh (1993), y de modo más general, *New Worlds, Lost Worlds*, de Susan Brigden (2000).

³⁸ Observa James Shapiro, “To argue that the Shakespeares were secretly Catholic or, alternatively, mainstream Protestants, misses the point that except for a small minority at one doctrinal extreme or other, those labels failed to capture the layered nature of what Elizabethans, from the Queen down, actually believed” (*1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, p. 167).

³⁹ *Cfr.* Ben Rekers, *Arias Montano*, tr. Ángel Alcalá, Taurus, Madrid, 1973. Hay un pequeño esbozo de la vida de Arias Montano en R. Flórez, e I. Balsinde, *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión*, Madrid, 2000. Véase también: M. Bataillon, *Erasmus y España*, especialmente el capítulo XIV.

deshace la armonía “ecuménica”, mientras toma un paso hacia fuera del texto, para descubrir una polémica a favor de Roma.⁴⁰

Lo que vemos de hecho son los recursos de la religión, vaciados de su institucionalidad —pero no de su significación—, y puestos al servicio del drama; y este es un proceso que empezó en el momento histórico en que los reformadores anglicanos se pusieron a vaciar las iglesias de gran parte de su ritual y la mayoría de sus sacramentos.⁴¹

Volviendo a la comparación entre las dos comedias, si bien hay un claro elemento religioso en *The Winter's Tale*, dicho elemento no ocupa la misma posición central en *El animal de Hungría*. Lo que sí se puede decir es que las dos presentan cierta inconformidad con un *estatu quo* de pensamiento oficial. En mi opinión, esto no tiene nada específicamente que ver con la política pero sí, en cierta forma, con la religión, ya que era imposible en esos tiempos separar ésta de otras esferas intelectuales (como descubrieron por su infortunio tanto Giordano Bruno como Galileo). En cierto modo, los puntos de vista “contestatarios” de los dos dramaturgos se complementan. Si bien hay una clara vertiente anticalvinista en Shakespeare, quien busca, además, dar nueva vida a ciertos elementos del imaginario de la “vieja religión”, Lope —por la boca de su Rosaura— expresa una visión

⁴⁰ “Shakespeare seems to conceive of the orders of nature and grace as existing in a harmony rather than an opposition, and thus he incorporates Greek religion (the oracle) and Christianity (Leontes’ penance and various minor allusions) into a whole. To a good extent, the Greek element is only a surrogate for Christianity. This baroque inclusiveness suggests again a Roman Catholic habit of mind, not the contrary taste for an exclusive plainness preferred by the Reformed Protestants” (D. Beauregard, “Shakespeare against the Sceptics”, p. 55). Tanto el texto de Green como el de Sabie ambientan sus textos en un entorno helénico con gran presencia de nombres griegos (hasta el cansancio en el caso de Sabie) y ambos incluyen el detalle del oráculo. Se puede imaginar que para Shakespeare esta acronicidad era una oportunidad para explorar las posibilidades de los múltiples referentes al intensificar las cristianas sin deshacerse de los clásicos, aunque vistiéndolos con una profundidad significativa del que carecen los dos textos anteriores.

⁴¹ Véanse los ensayos incluidos en S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, especialmente “Shakespeare and the Exorcists” (pp. 94-128); D. Coleman, *Drama and the Sacraments*, trata el mismo tema, aunque desde otra perspectiva. Tal vez Greenblatt insiste demasiado en una relación casi causal entre el vaciado del lenguaje simbólico de las iglesias y su vertido en el teatro. Es una tesis persuasiva, pero compárese el proceso por el cual la música *gospel* dio a luz a la música *soul*. De repente, emociones hasta entonces expresadas en iglesias en una música exclusivamente religiosa empezaron a aflorar en el Apollo Theater en Harlem. Se nota cómo, en las grabaciones de Aretha Franklin (por ejemplo, de *Precious Lord* a *Drown in my Own Tears*), la transición se hace sin ninguna “costura”; el tema se transforma de sacro en profano mientras que la forma y las emociones expresadas son las mismas. Aunque este fenómeno seguramente señala un cambio de sensibilidad entre los afroamericanos en Estados Unidos (posiblemente incluso un debilitamiento de su religiosidad), lo que con más contundencia demuestra es la porosidad esencial de las fronteras entre las emociones religiosas y otras áreas de la psique humana.

que, en su escepticismo, no es nada ajena al protestantismo y refleja ciertas tendencias religiosas que habían sido denostadas por la ortodoxia en España.⁴²

En cuanto al escepticismo, hay que tener claro que éste existe en dos formas que son de índole totalmente distintas: un escepticismo radical que duda de la capacidad humana de saber cualquier cosa con certidumbre,⁴³ y otro, intrínsecamente saludable, que rechaza la pretensión de saber algo simplemente porque alguna autoridad insista en ello. El segundo tipo de escepticismo se ejemplifica en la insistencia de Rosaura en que el saber se debe basar en lo transmitido por los cinco sentidos, ayudado por la facultad de la razón; el primero en el estado mental enfermo de Leontes. Vemos algo semejante en la afirmación tajante de Primislao, “Si [...] / yo viera resucitar / la reina Teodosia muerta, / y que ella propia a mí mismo, / [...] / me dijera que es mi hija, / no pienso que lo creyera” (III, 1086-1092), donde confirma que su defecto principal (que comparte con Leontes en *WT*) es su negativa de cambiar de opinión, su incapacidad de reconocer su error (lo que mucha gente en la vida real presenta como muestra de firmeza o integridad).

En términos generales, creo que sí se puede ver estas obras como contestatarias, no en un sentido político, pero, en el que, tal vez, mejor se encapsula en el género de la sátira menipea. Son “sátiras” dramáticas que se proponen indagar en las intimidades de las concepciones, los impulsos y la intencionalidad del ser humano mediante la exploración de casos —en estas comedias casos extremos, aparentemente alejados de la realidad—. Y si conviene hablar de un “discurso”, el que ofrecen estas comedias sería un discurso abierto, indagatorio, dialéctico, o “casuístico”, como lo caracteriza Joan Oleza:

un discurso que había comenzado a desplegarse en el alborear del Renacimiento y que fue gradualmente desplazando la primacía de los principios universales (neoplatónicos, o neoaristotélicos y escolásticos) por una invitación al análisis casuístico [...], por una

⁴² El iluminismo, por ejemplo; véanse Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, pp. 89-90, y para su pertinencia a *El animal de Hungría*, Follett, 2006, p. 25.

⁴³ El resurgimiento de este tipo de escepticismo parece ir de la mano con el debilitamiento de la creencia en el poder de la analogía o la correspondencia entre realidad y apariencia; véase Michel Foucault, “La prose du monde” (capítulo 2 de *Les mots et les choses*); podríamos imaginarnos que cierta nostalgia por un mundo menos esquivo yace detrás de lo dicho por el rey Duncan acerca del traidor Cawdor (*Macbeth*, I, iv, 11-14): “There’s no art / To find the mind’s construction in the face. / He was a gentleman on whom I built / An absolute trust.”

modalidad de ética aplicada que elegía el análisis concreto de la situación concreta frente a los principios doctrinarios universalmente exigibles.⁴⁴

Quizás es esta característica “casuística”, o pragmática, lo que más asemeja a Lope a Shakespeare (y, obviamente, a Cervantes): una actitud mental basado en el espíritu profundamente humanista que los hace participantes en una misma tradición que incluye a figuras como Erasmo y Montaigne.

⁴⁴ J. Oleza, “De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión”, p. 6 (versión en Internet).

Bibliografía

A. Ediciones recientes de *The Winter's Tale*

- The Winter's Tale*, ed. John Pitcher, Methuen, Londres, 2010 (The Arden Shakespeare: Third Series).
- The Winter's Tale*, ed. Susan Snyder y Deborah T. Curren-Aquino, Cambridge University Press, Cambridge, 2007 (The New Cambridge Shakespeare).
- The Winter's Tale*, ed. Robert Kean Turner, Virginia Westling Haas *et al.*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 2005 (New Variorum Edition of Shakespeare).
- The Winter's Tale*, ed. Stephen Orgel, Oxford University Press, Oxford, 1998 (The Oxford Shakespeare).
- The Winter's Tale*, ed. Ernest Schanzer, Penguin, Harmondsworth, 1969 (The New Penguin Shakespeare).
- The Winter's Tale*, ed. Frank Kermode, New American Library, Nueva York, 1963 (Signet Classic Shakespeare).
- The Winter's Tale*, ed. J.H.P. Pafford, Routledge, Londres/Nueva York, 1996 (The Arden Shakespeare, publicado originalmente en 1963).

B. Otras obras de Shakespeare mencionadas

- As You Like It*, ed. J. Dusinberre, Methuen, Londres, 2006 (The Arden Shakespeare: Third Series).
- Cymbeline*, ed. R. Warren, Oxford University Press, Oxford, 1998 (The Oxford Shakespeare).
- Hamlet*, ed. A. Thompson y N. Taylor, Cengage Learning, Londres, 2006 (The Arden Shakespeare: Third Series).
- King Lear*, ed. R.A. Foakes, Nelson, Walton-on-Thames, 1997 (The Arden Shakespeare: Third Series).
- Pericles*, ed. F.D. Hoeniger, Thomas Nelson, Walton-on-Thames, 1998 (The Arden Shakespeare: Second Series: publicado originalmente por Methuen, 1963).
- The Tempest*, ed. V. Mason Vaughan y A.T. Vaughan, Thomas Nelson, Walton-on-Thames, 1999 (The Arden Shakespeare: Third Series).
- The Two Noble Kinsmen* (con John Fletcher), ed. N.W. Bawcutt, Penguin, Harmondsworth, 1977 (New Penguin Shakespeare).
- Twelfth Night*, ed. M.M. Mahood, Penguin, Harmondsworth, 1995 (New Penguin Shakespeare).

C. Ediciones modernas de *El animal de Hungría*

El animal de Ungría (tomada de la Parte IX: *Doze comedias de Lope de Vega*, 1617) , edición en internet de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002 <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [última consulta 4/03/2012]. (Edición en forma PDF (facsimil) del ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, y versión del texto en formato HTML)

El animal de Hungría, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega* (Obras dramáticas tomo III), Real Academia Española, Madrid, 1917 (Nueva Edición).

El animal de Hungría, ed. Xavier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Prolope–Milenio, Lleida, 2007.

D. Otras obras de Lope de Vega mencionadas

Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, ed. Evangelina Rodríguez, Castalia, Madrid, 2011.

Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

El acero de Madrid, ed. Stefano Arato, Castalia, Madrid, 2000.

El perro del hortelano, ed. David Kossoff, Castalia, Madrid, 1970.

El Perseo, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega XIV* (Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero), Madrid, 1966 (Biblioteca de Autores Españoles vol. 190).

La Arcadia, ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.

La buena guarda, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega XII* (Comedias de vidas de santos IV), Madrid, 1965 (Biblioteca de Autores Españoles vol. 187).

La corona de Hungría y la injusta venganza, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega* (Obras dramáticas tomo II), Real Academia Española, Madrid, 1916 (Nueva Edición).

La discreta enamorada, en *Obras de Lope de Vega XXXI* (Comedias novelescas), ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1971 (Biblioteca de Autores Españoles vol. 247).

La dama boba, ed. Diego Marín, Cátedra, Madrid, 1997.

La doncella Teodor, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega XXX* (Comedias novelescas), Madrid, 1971 (BAE vol. 246).

- Las Batuecas del Duque de Alba*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega XXIV* (Crónicas y leyendas dramáticas de España), Madrid, 1968 (Biblioteca de Autores Españoles vol. 215).
- Los pleitos de Ingalaterra*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)* (Obras dramáticas tomo VIII), Real Academia Española, Madrid, 1930 (Nueva Edición).
- Los pleitos de Ingalaterra*, edición facsímil publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantevirtual.com>>. (“Clásicos en la Biblioteca Nacional”)
- Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Castalia, Madrid, 2001 (serie Biblioteca clásica Castalia).
- Ursón y Valentín, hijos del Rey de Francia*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega XXIX* (Comedias Novelescas), Biblioteca de Autores Españoles (vol. 234), Madrid, 1970.

E. Otros textos literarios comentados

- Acaico, Ipanandro (Ignacio Montes de Oca), trad. (con prólogo de Carlos Montemayor), *Bucólicos griegos* (Teócrito, Bion, Mosco), Secretaría de Educación Pública, México, 1984 (Serie Cien del Mundo).
- Barberino, Andrea da, *Le storie nerbonesi* (vol. 1), ed. de I.G. Isola, Gaetano Romagnoli, Boloña, 1877.
- Beaumont, F., y John Fletcher, *The Faithful Shepherdess*, en G. Baker (ed.), *Select Plays by Francis Beaumont and John Fletcher*, J.M. Dent y E.P. Dutton, Nueva York/Londres, s/f.
- Calderón de la Barca, Pedro, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, ed. Don William Cruikshank, Tamesis, Londres, 1971.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, (ed. dir. por Francisco Rico), Crítica-Instituto Cervantes, Barcelona, 1998 (Serie Biblioteca Clásica: 2 vols.).
- Encina, Juan del, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. Royston Jones y Carolyn Lee, Castalia, Madrid, 1975.
- Fredegarius, *Fredegarii Scholastici Chronicum cum suis continuatoribus, sive appendix ad Sancti Gregorii Episcopi Turonensis Historiam Francorum*, Encyclopædia Orbis Latini: “Fredegarius (fl. 7th century AD)” [<http://www.orbilat.com/Encyclopaedia/F/Fredegarius.html>].
- Garcilaso de la Vega (ed. Elias L. Rivers), *Poesías castellanas completas*, Castalia, Madrid, 1996.
- Golding, Arthur (tr.), *Ovid's Metamorphoses*, ed. J.F. Nims, Paul Dry, Philadelphia, 2000.

- Greene, Robert, *Pandosto, The Triumph of Time* (texto de ortografía y puntuación modernizadas incluido en Shakespeare, *The Winter's Tale* ed. Orgel «Appendix B»: 234-274), (publicado originalmente en 1588).
- “Historia de Enrique hijo de doña Oliva”, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. I (pp. 111-177), Turner, Madrid, 1995, (Biblioteca Castro).
- “Historia de la reina Sebilla”, en Nieves Baranda (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, vol. I (pp. 419-496), Turner, Madrid, 1995 (Biblioteca Castro).
- “Hymn to Demeter”, en H.G. Evelyn-White (ed.), *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric Hymns*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) / Londres, 2002 (publicado primero en 1914) (Loeb Classical Library).
- “Hymn to Hermes”, en H.G. Evelyn-White (ed.), *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric Hymns*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) / Londres, 2002 (publicado primero en 1914) (Loeb Classical Library).
- La gran conquista de ultramar, que mandó escribir el Rey don Alfonso el Sabio*, Pascual de Gayangos (ed.), Biblioteca de Autores Españoles, vol. 44, Madrid, 1858.
- León, fray Luis de, *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 2001.
- Malory, sir Thomas, ed. E. Vinaver, *Works*, Oxford University Press, Oxford, 1954,
- Mira de Amescua, Antonio (atribuido), *Los carboneros de Francia y Reina Sevilla*, (edición digital preparada por Vern Williamson y J. Abraham sobre la base de la princeps de 1673) [<http://www.coh.arizona.edu/Spanish/comedia/mira/escarfra.html>].
- Ovid, *Fasti*, ed. J. Frazer, Harvard University Press, Cambridge / Londres, 1996 (ed. revisada).
- Ovid, *Metamorphoses*, ed. F.J. Miller, Harvard University Press / Heinemann, Cambridge / Londres (2 tomos), 1971 (publicado primero en 1916).
- Ovidio (Publio Ovidio Nasón), *Metamorfosis* (trad. Rubén Bonifaz Nuño), UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1980.
- Petrarca (edición bilingüe de Jacobo Cortines y Manuel Carrera), *Trionfo d'Amore*, Editora Nacional, Madrid, 1983.
- Sabie, Francis, *The Fisherman's Tale: of the famous Actes, Life and loue of Cassander a Grecian Knight, y Flora's Fortune. The second part and finishing of the Fisherman's Tale* (dos tomos), Richard Jones, Londres, 1595 [Disponible en forma electrónica de Early English books online].
- Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.
- Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002.
- “Sir Elamour of Artois”, en Harriet Hudson (ed.), *Four Middle English Romances: Sir Isumbras, Octavian, Sir Eglamour of Artois, Sir Tryamour*, Western Michigan University, Kalamazoo, 1996 (TEAMS Middle English Texts Series).

Sir Gawain and the Green Knight, ed. J.R.R. Tolkien y E.V. Gordon, Oxford University Press, Oxford, 1925 (reimpr. 1963).

“Sir Tryamour”, en Harriet Hudson (ed.), *Four Middle English Romances: Sir Isumbras, Octavian, Sir Eglamour of Artois, Sir Tryamour*, Western Michigan University, Kalamazoo, 1996 (TEAMS Middle English Texts Series).

Virgilio (Publio Virgilio Marón), trad. Joaquín Arcadio Pagaza, *Geórgica segunda*, UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2000.

Vn Noble Cuento del enperador Carlos Maynes de Roma e de la buena enperatriz Seuilla su mugier (del MS h-I-13 de la Biblioteca de El Escorial: finales del siglo XIV o principios del XV), publicado por Adolfo Bonilla y San Martín en 1907 (en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Libros de Caballerías. Primera Parte: Ciclo artúrico y ciclo carolingio*, Madrid, 1907, pp. 503-535).

F. Textos críticos y otros trabajos citados

Aebischer, Paul, “Fragments de la *Chanson de la reine Sebile* et du *Roman de Florence de Rome* conservés aux Archives Cantonales de Sion”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 66 (1950), pp. 385-408.

Alcaraz Varó, Enrique, y María Antonia Martínez Linares, *Diccionario de lingüística moderna*, Ariel, Barcelona, 1997.

Antonucci, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro; historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona y Toulouse, 1995 (Números Anejos de RILCE no. 16).

Antonucci, Fausta, “Introducción”, en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Crítica, Barcelona, 2008.

Antonucci, Fausta, “Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad”, en *Criticón*, 60: pp. 27-34, 1994.

Arata, Stefano, “Introducción” en Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Castalia, Madrid, 2000.

Arellano, Ignacio, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999 (Biblioteca Románica Hispánica).

Aristóteles, *Física*, ed. y trad. Guillermo R. de Echandía, Gredos, Madrid, 1995.

Aristóteles, *La reproducción de los animales*, ed. y trad. Ester Sánchez, Gredos, Madrid, 1994.

Aristóteles, *La metafísica*, en *Obras* (trad. F. Saramanch), Aguilar, Madrid, 1964.

Aristotle, *The Physics*, ed., trad. P.H. Wicksteed y F.M. Cornford, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1957 (ed. revisada) (Loeb Classical Library).

Aristotle, *Metaphysics*, trad. J. Warrington, Dent and Dutton, Londres / Nueva York: (serie Everyman's Library, 1961).

- Aristotle, *Generation of Animals*, ed. y trad. de A.L. Peck, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1953 (ed. revisada) (Loeb Classical Library).
- Aristotle, *On the Art of Poetry*, in T.S. Dorsch (ed. y trad.) *Classical Literary Criticism*, Penguin, Harmondsworth, 1965.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977 (Biblioteca Románica Hispánica).
- Asensio, Eugenio, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines: conversos, franciscanos, italianizantes, con algunas adiciones y notas del autor* (carta prólogo de Marcel Bataillon), Sociedad Española de Historia del Libro / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2000.
- Astrana Marín, Luis, “Estudio preliminar”, en William Shakespeare, *Obras completas*, vol. I, Aguilar, Madrid, 1932.
- Avalle Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid (2a. ed.), 1974.
- Bajtín, M.M., “El problema de los géneros discursivos” (trad. Tatiana Bubnova), en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Bajtín, Mijail, “Respuesta a la revista ‘Novy Mir’” (trad. Tatiana Bubnova), en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Baker, A.T. y M. Roques, “Nouveaux fragments de la chanson de *La reine Sibille*”, *Romania*, XLIV (1915-1917), pp. 1-13.
- Bakhtin, M.M., “The Problem of Speech Genres” (trad. Vern W. McGee), en *Speech Genres and Other Late Essays*. University of Texas Press, Austin, 1986 (Slavic Series No. 8).
- Barton, Anne, “Leontes and the Spider: Language and Speaker in Shakespeare’s Last Plays”, en Ryan, ed., *Shakespeare: The Last Plays* (artículo publicado originalmente en 1994).
- Bartra, Roger, *Cultura y melancolía: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Bartra, Roger, *El salvaje artificial*, Era/UNAM, México, 1997.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, Era/UNAM, México, 1992.
- Bataillon, Marcel (trad. Antonio Alatorre), *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, Paladin, St. Albans, 1973.
- Beacham, Richard C., *The Roman Theatre and its Audience*, Routledge, Londres, 1991.
- Beaugrand, David N., “Shakespeare against the Sceptics”, en Stephen W. Smith y Travis Curtright (eds.), *Shakespeare’s Last Plays*, Lexington Books, Lanham, 2002.
- Beecher, Donald, y Massimo Ciavolella “Jacques Ferrand and the Tradition of Erotic Melancholy in Western Culture”, en J. Ferrand, *A Treatise on Lovesickness*.

- Benaim de Lasry, Anita, "Introduction", en *Two Romances. 'Carlos Maynes' and 'La enperatris de Roma': Critical Edition and Study of Two Medieval Spanish Romances*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982.
- Bernheimer, Richard, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1952.
- Bradbrook, Muriel, "Shakespeare's Primitive Art", in *The Artist and Society in Shakespeare's England: The Collected Papers of Muriel Bradbrook* Vol. I, The Harvester Press / Barnes & Noble, Brighton / Totowa (pp. 87-105).
- Burton, Robert (ed. Holbrook Jackson), *The Anatomy of Melancholy*, Dent, Londres, 1932 (serie Everyman's Library).
- Caro Baroja, Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Istmo, Madrid, 1995.
- Castiglione, Baldassare (ed. Carlo Cordié), *Il cortegiano*. Mondadori, Milano-Nápoles, 1991.
- Cavell, Stanley, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003 (segunda edición actualizada).
- Chaunce, Jane, *The Mythographic Chaucer: The Fabulation of Sexual Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis / Londres, 1995.
- Chicoy Dabán, J. Ignacio, "Una edición incunable desconocido de la *Hystoria de la Reyna Sebilla*", *Explicación de Textos Literarios*, VII 2 (1978-79), 137-142.
- Chicoy Dabán, José, *Study of the Spanish 'Queen Sevilla' and Related Themes in the European Medieval and Renaissance Period*, University of Toronto, 1974 (Tesis).
- Christenson, David, "Introduction", en Plautus, *Amphitruo*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Clubb, Louise, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1989.
- Clubb, Louise, "The Tragicomic Bear", *Comparative Literature Studies*, 9: 1, 1972.
- Cocci, Luisa, "Il paesaggio classico nell'immaginario poetico", Ostraca Home Page. [http://digilander.libero.it/ostraca/immaginario_poetico.htm]
- Coleman, David, *Drama and the Sacraments in Sixteenth-Century England: Indelible Characters*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2007.
- Coleman, Robert, "Preface", en Vergil, *Eclogues*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- Coleridge, Samuel Taylor, "Notes for a lecture on The Tempest", 1818 (citado en Felperin, *Shakespearean Romance*).
- Colie, Rosalie, *Shakespeare's Living Art*, Princeton University Press, Princeton, 1974.
- Colie, Rosalie, *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance*, ed. Barbara K. Lewalski, University of Clifornia Press, Berkeley, 1973.

- Conacher, D.J., "Introduction to *Alcestis*", en Euripides, *Alcestis*, Aris & Phillips, Warminster, 1988.
- Coroleu, Alejandro, "Humanismo en España", en J. Kraye (ed.) *Introducción al humanismo del renacimiento*, Cambridge University Press, Madrid, 1998 (pp. 295-330).
- Cotarelo y Mori, Emilio, "Prólogo", *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)* (tomo II), Real Academia Española, Madrid, 1916.
- Cotarelo Mori, Emilio, "Prológo", *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición)* (tomo III), Real Academia Española, Madrid, 1917.
- Crane, Susan, *Gender and Romance in Chaucer's 'Canterbury Tales'*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- Cruz, Anne J. (ed.), *Material and Symbolic Circulation between England and Spain, 1554-1604*, Ashgate, Aldershot / Burlington, 2008 (Serie Transculturalisms, 1400-1700).
- Cuadriello, Jaime, *Las glorias de la república de Tlaxcala: o la conciencia como imagen sublime*, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2004.
- Cuddon, J.A. (revisado por C.E. Preston), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, Londres, 1999.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Alatorre y Frenk, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1955 (primera edición en alemán, 1948).
- Danby, John, *Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of King Lear*, Faber and Faber, Londres, 1949.
- Deyermond, Alan, "El hombre salvaje en la novela sentimental", en *Filologia X*, 1964.
- Deyermond, Alan, "El hombre salvaje en la ficción sentimental", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, UNAM, México, 1993.
- Deyermond, Alan, *La literatura perdida de la edad media castellana: catálogo y estudio. I Épica y romances*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995.
- Deyermond, Alan, "Segismundo the Wild Man", en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.) *Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Westfield College (Department of Hispanic Studies), Londres 1991.
- Deyermond, Alan, "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", en *Hispanic Review*, 43, 1975.
- Dickson, Arthur, *Valentine and Orson. A Study in Late Medieval Romance*, Columbia University Press, Nueva York, 1929.
- "Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Mimesis".
 <http://de.geocities.com/wienereditoren/MIMESIS/Mimesis_kulturgeschichtlich/Kulturgeschichtliche_Bedeutung_der_Mimesis.htm> [visto en 2004, ya no disponible]

- Dixon, Victor, “*El vergonzoso en palacio y El perro del hortelano: ¿comedias gemelas?*”, en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del coloquio internacional, Pamplona, 1994), Edita Revista «Estudios», Madrid, 1995.
- Doran, Madeleine, *Endeavors of Art: A Study in Form in Elizabethan Drama*, University of Wisconsin Press, Madison, 1954.
- Dorsch, T.S., *Introduction*, “Aristotle on the Art of Poetry” en *Classical Literary Criticism*, Penguin, Harmondsworth, 1965.
- Duchartre, Pierre Louis, *The Italian Comedy*, Dover, Mineola (NY), 1966 (publicado originalmente en 1929).
- Duckworth, George, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton University Press, Princeton, 1952.
- Duque, Pedro, *España en Shakespeare*, Universidad de Deusto / Universidad de León, Salamanca, 1991.
- Elliott, John H., *España, Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*, Santillana, Madrid–México, 2010 (serie Taurus historia).
- Elliot, J.H., *Imperial Spain 1469-1760*, Penguin Books, Harmondsworth, 1970 (Publicado originalmente en 1963).
- Ettinghausen, Henry (ed.), *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, Puvill, Barcelona, 1995.
- Felperin, Howard, *Shakespearean Romance*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- Felperin, Howard, ““Tongue-tied Our Queen?”: The Deconstruction of Presence in *The Winter’s Tale*”, en Ryan, ed., *Shakespeare: The Last Plays*, Longman, Londres / Nueva York, 1999, (artículo publicado originalmente en 1990).
- Fernández Montesinos, José. Véase “Montesinos, José F.”.
- Ferrand, Jacques, *A Treatise on Lovesickness (Translated and Edited with a Critical Introduction and Notes by Donald A. Beecher and Massimo Ciavolella)*, Syracuse University Press, Syracuse (NY), 1990.
- Flórez Flórez, Ramiro, e Isabel Balsinde, *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2000.
- Follett Michell, Christopher John, *Lope de Vega, «El animal de Hungría»: estudio crítico y traducción al inglés*, 2006 (tesis de maestría presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México).
- Follett Michell, Christopher John, “Algunas versiones de la leyenda de la reina Sevilla en el teatro del Siglo de Oro” (ponencia leída en el Congreso de la AITENSO, octubre de 2007), en *Cuatro triunfos áureas y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2010.
- Foakes, R.A., “Introduction”, en Shakespeare, *King Lear*, ed. Nelson, Walton-on-Thames, 1997 (Arden Shakespeare: Third Series).

- Fothergill-Payne, Louise, y Peter Fothergill-Payne (comps.), *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*, Bucknel University Press, Lewisburg, y Associated Universities Presses, Londres y Toronto, 1991.
- Friedrich, Adolf (conde de Schack), *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducción de Eduardo de Mier, M. Tello, Madrid, 1885-87. (Publicado originalmente como *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlin, 1845.)
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1990 (publicado originalmente en 1957).
- Frye, Northrop, *A Natural Perspective*, Columbia University Press, Nueva York / Londres, 1965.
- Frye, Northrop, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) / Londres, 1976.
- García Berrio, Antonio, *Formación de la Teoría Literaria moderna: la tópica horaciana en Europa*, Cupsa, Madrid, 1977.
- García García, Bernardo J., “Peace with England, from Convenience to Necessity, 1596-1604”, en A. Cruz, en *Material and Symbolic Circulation between England and Spain, 1554-1604* (pp. 135-149).
- García Santo-Tomás, Enrique, “Introducción”, en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.
- García Santo-Tomás, Enrique, *La creación del «Fénix»: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000. (Serie Biblioteca Románica Hispánica.)
- Garrison, Daniel (ed.), *Horace: Epodes and Odes, A New Annotated Latin Edition*, University of Oklahoma, 1991.
- Gash, Anthony, “Carnival and the Sacred”, en Knowles, ed., *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*, Macmillan, Basingstoke, 1998.
- Gesner, Carol, *Shakespeare and the Greek Romance: A Study of Origins*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1970.
- Giddens, Anthony, *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1979.
- Girard, René, *A Theater of Envy: William Shakespeare*, Oxford University Press, Oxford, 1991 (reimpreso por St. Augustine’s Press, South Bend, 2004).
- Graves, Robert, *The Greek Myths*, 2 vols., Penguin Books, Harmondsworth, 1971 (publicado originalmente en 1955).
- Graves, Robert, *The White Goddess*, Faber and Faber, Londres, 1961 (4a edición).
- Green, Otis, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969 (tomos I y II).
- Greenblatt, Stephen, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, 2001.

- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, Oxford University Press, Oxford, 2001 (publicado originalmente por University of California, 1988).
- Greenblatt, Stephen, *Will in the World*, Pimlico, Londres, 2005.
- Guessard, F., “Préface” en *Macaire*, Librairie A. Franck, Paris, 1866 (Serie Les Anciens Poètes de la France).
- Guevara, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942 (Clásicos Castellanos).
- Gunpowder Plot Society, “Francis Sabie: A Dedication to Francis Tresham”, <<http://www.gunpowder-plot.org/sabie.asp>> [Visto marzo 2012].
- Halperin, David M., *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1983.
- Hamilton, Charles (ed.), *William Shakespeare and John Fletcher, “Cardenio: Or the Second Maiden’s Tragedy”*, Glenbridge, Lakewood (Col.), 1994.
- Harrison, Robert Pogue, *Forests*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- Henke, Robert, “Border-Crossing in the *Commedia dell’Arte*”, en R. Henke y E. Nicholson (eds.), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*.
- Henke, Robert, “Orality and Literacy in the *Commedia dell’Arte* and the Shakespearean Clown”, *Oral Tradition* 11:2, 1996 (pp. 222-248) .
- Henke, Robert, “Introduction”, en R. Henke y E. Nicholson (eds.), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*.
- Henke, Robert, “*The Winter’s Tale* and Guarinian Dramaturgy”, *Comparative Drama* 27:2, verano 1993 (pp. 197-217).
- Henke, Robert, y Eric Nicholson (eds.), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, Ashgate Publishing, Aldershot / Burlington, 2008.
- Hirsch, E.D. (Jr.), *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1967.
- Hoeniger, F.D., “Introduction”, in Shakespeare, *Pericles*.
- Honigmann, E.A.J., “Secondary Sources of *The Winter’s Tale*”, *Philological Quarterly* XXXIV, 4, 1955 (pp. 27-38).
- Honigmann, E.A.J., *Shakespeare: The ‘Lost Years’*, Barnes & Noble Books, Totowa, 1985.
- Hunt, Maurice, “Leontes’ ‘Affection’ and Renaissance ‘Intention’: *Winter’s Tale* I. ii. 135-146”, *The University of Mississippi Studies in English*, IV (nueva serie) 1983 (pp. 49-55).
- Hunter, Richard, *Theocritus: A Selection*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- Johnson, Caroll B., *Madness and Lust: A Psychoanalytic Approach to Don Quixote*, University of California Press, Berkeley, 1983.

- Johnson, Samuel, "The Plays of William Shakespeare" en D. Greene (ed.), Samuel Johnson, *The Major Works*, Oxford University Press, 1984 (Oxford World's Classics).
- Kerényi, Károly, *Miti e misteri*, Boringhieri, Torino, 1979.
- Kermode, Frank, "Introduction", en Shakespeare, *The Tempest*, Routledge, Londres y Nueva York, 6a ed. 1958. (Serie The Arden Shakespeare.)
- Kitto, F.D.H., "Criticism and Chaos", en *Poiesis*, University of California Press, Berkeley, 1966.
- Klein, Andras, "Une tragi-comédie française sur un sujet hongrois: Boisrobert: «Théodore, Reine de Hongrie»", *Revue d'Études Françaises* 2, 1997.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía: Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte* (trad. María Luisa Balsero), Alianza, Madrid, 1991.
- Köhler, Erich, "Ritterliche Welt und villano, Bemerkungen zum Cuento del enperador Carlos Maynes e de la buena enperatriz Sevilla", en *Esprit und arkadische Freiheit, Aufsätze aus der Welt der Romania*, Athenäum Verlag, Fráncfort del Meno-Bonn, 1966.
- Llovet, Jordi, et al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Ariel, Barcelona, 2005.
- Lobato, María Luisa, "Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)", en Judith Farré Vidal (ed.), *Teatro y Poder en la época de Carlos II, Fiestas en torno a reyes y virreyes*, GRISO / Vervuert, Madrid /Francfort 2007.
- Lozano Renieblas, Isabel, "Las lecturas del *Persiles*", en Jean-Pierre Sánchez (ed.), *Lectures d'une œuvre. Los trabajos de Persiles y Segismunda de Cervantes*, Éditions du Temps, Nantes, 2003 (pp. 9-20).
- Lucas, D.W., "Commentary", en Aristotile, *Poetics*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- MacCurdy, Raymond, "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad para la tragedia: resumen crítico", en Antonio Sánchez Romeralo (comp.), *El teatro (Lope de Vega)* vol. I, Taurus, Madrid (serie Persiles, 192).
- MacQueen, Bruce D., *Myth, Rhetoric and Fiction: A Reading of Longus's Daphne and Chloe*, University of Nebraska Press, Lincoln / London, 1990.
- Mahood, M.M., *Shakespeare's Wordplay*, Routledge, Londres, 2001 (publicado originalmente por Methuen, 1957).
- Mahood, M.M., "*The Winter's Tale*", en *Shakespeare's Wordplay* (también, como "Wordplay in *The Winter's Tale*", en Palmer, ed., *Shakespeare's Later Comedies*).
- Maier, J., y T. Spaccarelli, "MS. Escorialense h-I-13: Approaches to a Medieval Anthology", *La corónica* XI-1 (otoño, 1982), pp. 18-34.
- Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.

- Martindale, Charles, y Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, Routledge, Londres / Nueva York, 1990.
- Mason Vaughan, V. y A.T. Vaughan, "Introduction", en Shakespeare, *The Tempest*.
- Massé, Michelle A., "Narcissism and Gender in *Wuthering Heights*", en P. Rudnytsky y A. Gordon (eds.), *Psychoanalyses / Feminisms*, State University of New York Press, Albany, 1999.
- Matteo, Anthony, *Natale Conti's 'Mythologies': a Select Translation*, Garland, Nueva York, 1994.
- Mazur, Oleh, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theatre: A Comparative Study*, University Microfilms, Ann Arbor (tesis de doctorado presentado en la University of Pennsylvania, 1966).
- McGaha, Michael, "Introducción", Lope de Vega, *La Fábula de Perseo, o La bella Andrómeda*, Reichenberger, Kassel, 1985.
- McKendrick, Melveena, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Melero Bellido, Antonio, "El mito del drama satírico", *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas* 1, La Laguna (Tenerife). 1991.
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=163820>> [visto abril 2011]
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "Observaciones preliminares" a *El Perseo*, en *Obras de Lope de Vega XIII: Comedias pastoriles y comedias mitológicas* (pp. 232-239), Atlas, Madrid, 1965 (BAE no. 188).
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "Observaciones preliminares" a *Las Batuecas del duque de Alba*, en *Obras de Lope de Vega XXIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Atlas, Madrid, 1968 (BAE, no. 214, pp. 129-147).
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "Observaciones preliminares" a *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, en *Obras de Lope de Vega, XXIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Atlas, Madrid. 1968 (BAE no. 214, pp. 98-112).
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "Observaciones preliminares" a *Ursón y Valentín*, en *Obras de Lope de Vega XXVIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, Atlas, Madrid, 1970 (BAE, no. 233, pp. 137-146).
- Menéndez Pelayo, Marcelino, "Introducción", *Orígenes de la novela*, t. 1, Bailly/Baillière, Madrid, 1905 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles).
- Menéndez Pidal, Ramón, "Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía", en Antonio Sánchez Romeralo (comp.), *El teatro (Lope de Vega)*, vol. I. Taurus, Madrid, 1989 (Serie Persiles, 192).
- Miola, Robert S., *Shakespeare's Reading*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Montesinos, José F., "Acerca de un libro de Vossler", en *Estudios sobre Lope*, Anaya, Salamanca, 1967.
- Montesinos, José F., "La paradoja del «Arte Nuevo»", en Antonio Sánchez Romeralo (comp.), *El teatro (Lope de Vega)* vol. I, Taurus, Madrid (Persiles, 192), 1989.

- Montesinos, José F., “Observaciones y notas” a *Barlaán y Josefát*, serie Teatro Antiguo Español, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1935.
- Morley, S.G., y Courtney Bruerton, *Cronología de las Comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes: revisado por S.G. Morley, Gredos, Madrid, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica).
- Morley, S.G., y Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega’s Comedias: With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of his Strophic Versification*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940.
- Morrison, Karl F.: *The Mimetic Tradition of Reform in the West*, Princeton University Press, Princeton, 1982.
- Morson Gary Saul, y C. Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, Stanford, 1990.
- Mussafia, Adolf, *Altfranzösische Gedichte aus Venezianischen Handschriften: t. II Macaire*, Viena, Carl Gerold’s Sohn, 1864.
- Neely, Carol Thomas, “*The Winter’s Tale: The Triumph of Speech*”, *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 15: 2, 1975 (pp. 321-338).
- Neely, Carol Thomas, “*The Winter’s Tale: Women and Issue*”, en Ryan (ed.), *Shakespeare: The Last Plays*.
- Nerlich, Michael, *El Persiles descodificado, o la ‘Divina comedia’ de Cervantes* (trad., Jesús Munárriz), Hiperión, Madrid, 2005.
- Nosworthy, J.M., “Introduction”, en Shakespeare, *Cymbeline*, Nelson, Walton-on-Thames, 1997, (The Arden Shakespeare, 2a. serie, publicado originalmente en 1955).
- Nuttal, A.D., “*The Winter’s Tale: Ovid transformed*”, en Taylor, (ed.), *Shakespeare’s Ovid*.
- Oleza Simó, Joan, “Del primer Lope al ‘Arte nuevo’” (Estudio preliminar), en D. McGrady (ed.), *Lope de Vega, Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Crítica (Biblioteca Clásica), Barcelona, 1997 (pp. ix-lv). (Se puede leer también en Internet con título “Vencer con arte mi fortuna espero: la evolución del primer Lope al ‘Arte nuevo’”, <<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/vencer.PDF>>)
- Oleza Simó, Joan, “De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión”, *Revista de literatura* 71: 141, 2009, pp. 39-56.
<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/de_Montaigne_a_Lope.pdf>
[visto 28/02/2012]
- Oleza Simó, Joan, “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, Presse Universitaires du Mirail, Toulouse: *Criticón* 87-88-89, 2003 (pp. 603-620).
<<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/el%20lope%20hje%20arata.pdf>>
- Oleza Simó, Joan, “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, en *Edad de Oro*. XVI, 1997 (pp. 235-251).
<<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/tragediapal.PDF>>

- Oleza, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Tamesis, Londres, 1986.
- Oleza Simó, Joan, “La tradición pastoril en Lope de Vega” , en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Tamesis, Londres, 1986 (pp. 325-343).
- Orgel, Stephen, “Introduction”, en Shakespeare, William, *The Winter’s Tale*, Oxford University Press, Oxford, 1998 (The Oxford Shakespeare).
- Pafford, J.H.P. “Introduction”, en Shakespeare, *The Winter’s Tale*.
- Palmer, D.J. (ed.), *Shakespeare’s Later Comedies: An Anthology of Modern Criticism*, Penguin, Harmondsworth, 1971.
- Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin, Harmondsworth, 1970 (publicado primero por Doubleday, 1955).
- Parr, James, “La época, los géneros dramáticos y el canon”, en *El teatro en los tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival Almagro, Almagro, 1999.
- Payne, Anne, *Chaucer and Menippean Satire*, University of Wisconsin Press, Madison, 1981.
- Pedraza Jiménez, Felipe, et al. (eds), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival Almagro, Almagro, 2002.
- Pereda, Carlos, “Mundo: un concepto tenso”, en G. Hurtado y O. Nudler (eds.), *El mobiliario del mundo: ensayos de ontología y metafísica*, Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, 2007 (pp. 193-222).
- Pérez de Moya, Juan (ed. Carlos Clavería). *Philosophía secreta de la gentilidad*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Pitcher, John, “Introduction”, Shakespeare, *The Winter’s Tale*, Methuen, Londres, 2010. (The Arden Shakespeare: Third Series)
- Platón, *Teeteto*, en *Obras Completas* (trad. P. Saramanch et al.), Aguilar, Madrid, 1966.
- Platt, Peter, *Reason Diminished: Shakespeare and the Marvelous*, University of Nebraska Press, Lincoln / Londres, 1997.
- Plutarch, *The Moralia*, Harvard University Press, Cambridge / Londres, vol. IX, 1961 (Loeb Classical Library).
- Priest, Stephen, *Theories of the Mind*, Houghton Mifflin, Boston / Nueva York, 1991.
- Righter, Anne, *Shakespeare and the Idea of the Play*, Penguin, Harmondsworth, 1967 (publicado originalmente en 1962).
- Río Parra, Elena del, “Entre historia y relato: Los orígenes de *El animal de Hungría*, de Lope de Vega” en *Hispanófila* 139 (septiembre, 2003) (pp. 49-60).

- Romojara Montero, Rosa, 1986, "El mito como erudición en las rimas de Lope de Vega", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. 62 (pp. 37-75).
- Rosenmeyer, T.G., *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1969.
- Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1972.
- Rozas, Juan Manuel. "Las Batuecas del Duque de Alba de Lope de Vega", en *Estudios sobre Lope de Vega* (edición preparada por Jesús Cañas Murillo), Crítica, Madrid, 1990.
- Rubiera, Javier, "Amor y mujer en la *Novena parte* de comedias", en Pedraza Jiménez, Felipe B., et al., en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2003.
- Rudd, Niall, "Introduction", en Horace, *Epistles Book II and Epistle to the Pisones ('Ars Poetica')*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Ryan, Kiernan (ed.), *Shakespeare: The Last Plays*, Addison Wesley Longman, Londres / Nueva York, 1999.
- Sales Dasí, Emilio J., "Introducción" en Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*.
- Sansone, David, "The *Bacchae* as Satyr-Play?", *Illinois Classical Studies* 3, 1978 (pp. 40-46).
- Saxl, Fritz (ed. Hugh Honor y John Fleming), *A Heritage of Images: A Selection of Lectures by Fritz Saxl*, Penguin, Harmondsworth, 1970.
- Schanzer, Ernest, "Introduction", Shakespeare, *The Winter's Tale*, Penguin, Harmondsworth, 1969 (The New Penguin Shakespeare).
- Scheler, August, "Fragments uniques d'un roman du XIIIe siècle sur la reine Sebile, restitués, complétés et annotés d'après le manuscrit récemment acquis par la Bibl. de Bruxelles", *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 39 (1875), pp. 404-423.
- Schlauch, Margaret, *Chaucer's Constance and Accused Queens*, New York University Press, Nueva York, 1927 (reimpr. 1973).
- Schoenbaum, S., *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*, Oxford University Press, Nueva York / Oxford, 1987.
- Segal, Charles, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press, Princeton, (edición extendida, 1997).
- Segal, Charles, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
- Serés, Guillermo, "Introducción", en Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Seznec, Jean, *La survivance des dieux antiques*, Flammarion, Paris, 1993.
- Shapiro, James, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, Faber and Faber, Londres, 2005.

- Shergold, N.D., "Ganassa and the 'Commedia dell'arte' in Sixteenth-Century Spain", en *The Modern Language Review*, vol. 51:3, 1956 (pp. 359-368).
- Smith, Jonathan, "The Language of Leontes", *Shakespeare Quarterly*, vol. 19: 4, 1968 (pp. 317-327).
- Sokol, B.J., *Art and Illusion in «The Winter's Tale»*, Manchester University Press, Manchester / Nueva York, 1994.
- Spaccarelli, Thomas D., "Recovering the Lost Folios of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*: The Restoration of a Medieval Anthology", *Romance Quarterly*, 43-4 (1996), pp. 217-233.
- Spaccarelli, Thomas D., "The Symbolic Substructure of the *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*", *Hispanófila*, 89 (1987), pp. 1-19.
- Stanford, Ann, "Francis Sabie: A Biographical Sketch", *The Huntington Library Quarterly* 25-4 (1962).
- Sullivan, Henry W., *Grotesque Purgatory: A Study in Cervantes' «Don Quixote»*, Pennsylvania State University Press, University Park, Penn., 1992.
- Taylor, A.B. (ed.), *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Teresa de Ávila (santa), ed. Otger Steggink, *Libro de la vida*, Castalia, Madrid, 1986.
- Tiemann, Hermann, ed., *Der Roman von der Königin Sibille*, Hauswedell, Hamburgo, 1977.
- Tillyard, E.M.W., *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, 1943 (reimpreso por Penguin, Harmondsworth, 1963).
- Tirso de Molina, ed. Francisco Ayala, *El vergonzoso en palacio*. Castalia, Madrid, 1989.
- "Trees for Life". *Restoring the Caledonian Forest*, 'Mythology and Folklore of the Holly' <<http://www.treesforlife.org.uk/forest/mythfolk/holly.html>> (visto 28/02/12)
- Turner, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Tamesis Books, Londres, 1976.
- Tyler, Richard, "La acusación falsa de la mujer en el teatro de Mira de Amescua", *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, V (1974).
- Vélez-Quiñones, Harry, *Monstrous Displays: Representation and Perversion in Spanish Literature*, University Press of the South, Nueva Orleans, 1999.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnole du XVIIe siècle*, Université de Toulouse le Mirail, France Ibérie Recherche, 1988.
- Viveros, Germán, "Introducción", en Tito Maccio Plauto, *Comedias* tomo I., Universidad Nacional Autónoma de México, 1986 (2da. ed.).
- Wardropper, Bruce, "La comedia española del Siglo de Oro", en E. Olson (comp.), *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978 (publicado originalmente en 1968).

- Warnke, Frank, *European Metaphysical Poetry*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1974.
- Weber de Kurlat, Frida, “*El perro del hortelano*, comedia palatina”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, México, 1975.
- Weber de Kurlat, Frida, “Hacia una sistematización de los tipos de Comedia de Lope de Vega”, en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Université de Bordeaux, Burdeos, 1977 (pp. 867-871).
- Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 tomos), The University of Chicago Press, Chicago / Londres, 1961.
- Weinbrot, Howard, *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005.
- Willey, Basil, *The Seventeenth-Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion*, Penguin, Harmondsworth, 1962.
- Wind, Edgar, “Warburg’s Concept of ‘Kulturwissenschaft’, and its Meaning for Aesthetics”, en D. Preziosi (comp.), *The Art of Art History*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- Wood, Juliette, “The Calumniated Wife in Medieval Welsh Literature”, *Cambridge Medieval Celtic Studies* 10 (invierno de 1985), pp. 25-38.
- Yates, Frances, *The Art of Memory*, Penguin, Harmondsworth, 1969.
- Yates, Frances, *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación* (traducción de Federico Patán), Fondo de Cultura Económica, México, 2001 (2a ed.). (Publicado originalmente en inglés en 1975 por Routledge and Kegan Paul, Londres y Boston.)
- Ziniewicz, Gordon L. “Aristotle: Physics and Metaphysics”
<<http://www.fred.net/tzaka/aristot1.html>> (visto en 2005; ya no disponible)
- Zuckerman-Ingber, Alix, *El bien más alto: A Reconsideration of Lope de Vega’s Honor Plays*, University Presses of Florida, Gainesville, 1984.

G. Bibliografía suplementaria

- Arellano, Ignacio, “Estrategias de inversión en *La república al revés*, comedia política y moral de Triso de Molina”, en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX* (Actas del coloquio internacional, Pamplona, 1994), Edita Revista «Estudios», Madrid, 1995.
- Auden, W.H. (ed. Kirsch), *Lectures on Shakespeare*, Princeton, 2000.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World* (tr. Hélène Iswolsky), Indiana University Press, 1984 (publicado originalmente en 1968).
- Bartra, Roger, “The Imperial Dilemma: Artificial Wild Men or Supernatural Devils?”, *Critique of Anthropology* 15:3, 1995 (pp. 219-247).
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y el erasmismo*, Crítica, Barcelona, 1977.

- Bayliss, Robert E., *The Discourse of Courtly Love in Seventeenth-Century Spanish Theater*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2008.
- Birney, Alice Lotvin, *Satiric Catharsis in Shakespeare: A Theory of Dramatic Structure*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / Londres, 1973.
- Brigden, Susan, *New Worlds, Lost Worlds: The Rule of the Tudors 1485-1603*, Penguin, Harmondsworth, 2001 (serie Penguin History of Britain).
- Bryant, Jerry H., "The Winter's Tale and the Pastoral Tradition", *Shakespeare Quarterly* 14: 4 (1963).
- Cantar, Brenda. "'Silenced but for the Word': The Discourse of Incest in Greene's *Pandosto* and *Menaphon*", *English Studies in Canada* 23.1 (1997): 21-36.
- Cantimori, Delio, *Humanismo y religiones en el renacimiento*, Peninsula, Barcelona, 1984.
- Cristóbal López, Vicente, "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos* 18 (2000), pp. 29-76.
- Curtright, Travis, "Reconsidering the Tragic Aspects of Leontes: Death and Laughter in *The Winter's Tale*", *English Language Notes* 40: 1, pp. 43-57 (2002).
- D'Antuono, Nancy L., "Lope de Vega y la *Commedia dell'arte*: temas y figuras in Lope de Vega y los orígenes del teatro español", *Cuadernos de Filología* (Universidad de Valencia) 3 (1981), pp. 261-278.
- Davis, Joel, "Paulina's paint and the dialectic of masculine desire in the *Metamorphoses*, *Pandosto*, and *The Winter's Tale*", *Papers on Language and Literature*, (primavera 2003).
- Díez Borque, José María, "Lope de Vega y los gustos del «vulgo»", en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1996 (pp. 37-63).
- Duffy, Eamonn, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England 1400-1580*, Yale University Press, New Haven / Londres, 2005 (2a ed.).
- Duffy, Eamonn, *The Voices of Morebath: Reformation and Rebellion in an English Village*, Yale University Press, New Haven / Londres, 2001.
- Florit, Francisco, "El vergonzoso en palacio: arquetipo de un género", en Ignacio Arellano y Blanca Oleiza (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina*, Instituto de Estudios Tirsianos / GRISO, Pamplona, 2000 (pp. 65-83).
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París, 1966.
- Froldi, Rinaldo, "I comici italiani in Spagna", en *Origini della commedia improvvisa o dell'arte*, Torre d'Orfeo, Roma, 1996 (pp. 273-289).
- Froldi, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Anaya, Salamanca, 1968.

- García Berrio, Antonio, y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Catedra, Madrid, 1992.
- Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa medieval castellana*, vol. II: *El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Gorfain, Phyllis, "Towards a Theory of Play and the Carnavalesque en *Hamlet*", en Knowles (ed.), *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin* (pp. 152-176).
- Granville-Barker, *Harley, Prefaces to Shakespeare (King Lear, Cymbeline, Julius Caesar)*, Batsford, Londres, 1963 (publicado originalmente en 1930).
- Haigh, Christopher, *English Reformations: Religion, Politics and Society under the Tudors*, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- Henke, Robert, *Pastoral Transformations: Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, 1997.
- Jones, Roy O., "El perro del hortelano y la visión de Lope", en *Filología*, año X, 1964, (pp. 135-142).
- Jung, Carl, "Der Geist Mercurius", en *Symbolik des Geistes: Studien über psychische Phänomenologie mit einem Beitrag von Dr.phil. Riwkah Schärf*, Rascher Verlag, Zürich, 1948.
- Jung, Carl, *Psychology and Alchemy* (tr. R.F.C. Hull), Princeton University Press, Princeton, 1968. (Bollingen Series: Collected works of C.G. Jung, 12.)
- Jung, Carl, *Mysterium Conjunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy* (tr. R.F.C. Hull), Princeton University Press, Princeton, 1970. (Bollingen Series: Collected works of C.G. Jung, 14.)
- Kermode, Frank, "Introduction", en Shakespeare, *The Winter's Tale*, New American Library, Nueva York, 1963. (Serie Signet Classic Shakespeare.)
- Kiernan, Pauline, *Shakespeare's Theory of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- Landau, Aaron, "No settled senses of the world can match the pleasure of that madness": The Politics of Unreason in *The Winter's Tale*", *Cahiers élisabéthains* 64, pp. 31-44 (otoño 2003).
- Marrapodi, Michele (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, Ashgate Publishing, Aldershot / Burlington, 2007.
- McMullan, Gordon, "'Swimming on Bladders': The Dialogics of Reformation in Shakespeare and Fletcher's *Henry VIII*" en Knowles (ed.), *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin* (pp. 211-227).
- Petriconi, Hellmuth, *Die verführte Unschuld: Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Kommissionsverlag: Cram de Gruyter, Hamburg, 1953.
- Pitcher, John, "Some Call Him Autolycus", en Thompson, Ann, y Gordon McMullan (eds.), *In Arden: Editing Shakespeare*.

- Poole, Kristen, "Falstaff, Martin Marprelate, and the Grotesque Puritan" en Knowles (ed.), *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin* (pp. 97-122).
- Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan*, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines, Bordeaux, 1965.
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 2a. edición aumentada (Biblioteca románica hispánica).
- Sidney, Philip, *Defence of Poesy*, in Katherine Duncan-Jones (ed.), *Sir Philip Sidney: A Critical Edition of the Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 1989.
- Tayler, Edward W., *Nature and Art in Renaissance Literature*, Columbia University Press, Nueva York, 1964.
- Thompson, Ann, y Gordon McMullan (eds.), *In Arden: Editing Shakespeare: Essays in Honour of Richard Proudfoot*, Thomson Learning, Londres, 2003.
- Varga-Guillou, Suzanne, *Lope de Vega*, Fayard, París, 2002.
- Velz, John W., "Shakespeare's Ovid in the twentieth century: a critical survey", en Taylor, (ed.), *Shakespeare's Ovid*.
- Weber de Kurlat, Frida, "Hacia una morfología de la *Comedia* del Siglo de Oro", en *Anuario de letras XIV*, UNAM, México, 1976.
- Weber de Kurlat, Frida, "La formación de la *Comedia*: Lope-Lope y Lope-PreLope", en F. Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: barroco*, comp. B. Wardropper, Crítica, Barcelona, 1983.
- Wellek, René, y Austin Warren, *Theory of Literature*, Penguin, Londres, 1993 (publicado originalmente en 1943).
- Wells, Stanley, "Shakespeare and Romance" en Palmer (ed.), *Shakespeare's Later Comedies: Anthology of Modern Criticism*.