

Pedro Conde Parrado - Cristina de la Rosa Cubo
 Universidad de Valladolid

UNA LECTURA DE OVIDIO EN EL DRAMA ESPAÑOL DEL SIGLO XVII:
 LA TRAGICOMEDIA DE LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS
 DE FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN

1.- FELICIANA ENRÍQUEZ, PRIMERA DRAMATURGA ESPAÑOLA

Como es bien sabido, no era fácil para una mujer escribir y publicar en el siglo XVII¹. La escasez de la producción dramática femenina se explica, en primer lugar, por las muchas trabas que una escritora encontraba por el mero hecho de ser mujer: desde los prejuicios sociales a los problemas en la difusión de su obra, que, en muchas ocasiones, no llegaba a ser publicada. Y, en segundo lugar, porque un tanto por ciento muy elevado de estas mujeres recibía una educación que se limitaba fundamentalmente a las lecciones de piedad, obediencia, silencio y humildad, además de las labores consideradas propias de su sexo: coser, tejer, bordar, cocinar, etc. Apenas se daba importancia al aprendizaje a través de los libros, y muy pocos pedagogos creían que las mujeres necesitaran saber leer y escribir². Las mujeres de noble cuna recibían normalmente una educación más esmerada. En esta época proliferan los tratados para la instrucción de príncipes³, y también encontramos alguna obra destinada a la educación de las princesas. Luis Vives escribió no uno, sino varios tratados dedicados expresamente a la enseñanza de la princesa María, hija de Catalina de Aragón. Catalina, preocupada por la formación de su hija, le pide que escriba un plan de estudios para la enseñanza del latín. Así lo hará en 1523: *De ratione studii puerilis epistolae I-II*, una obra en la que Vives indica los temas que el preceptor deberá explicar a su alumna para un perfecto conocimiento de la lengua latina, así como los autores que debe leer, entre los que se encuentran Cicerón, Plutarco, Séneca, San Jerónimo y San Agustín. Son autores que no solo enseñan a saber, sino a vivir virtuosamente.

¹ Cf. Fernando Doménech Rico, "El teatro escrito por mujeres", en *Historia del Teatro Español*, T.I. *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, pp. 1.243-1.259.

² "El interés por la instrucción de la mujer entre los humanistas cobra sentido en cuanto se hace a la mujer depositaria de una tradición patriarcal que debe transmitir a los hijos. Por eso la educación que se preconiza para la mujer es una educación vigilada de contenido ético religioso fundamentalmente y orientada a su aplicación en el seno de la familia. A pesar de lo que tenía de innovador el discurso humanista, el ámbito al que estaba abocada la mujer, y seguiría estándolo en el s. XVII, era todavía el de lo privado. El público correspondía al hombre"; cf. Teresa Ferrer Vals, "La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el s. XVII", en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, S. Mattalía y M. Aleza (eds), Valencia, Departamento de Filología Española-Universitat de València, 1995, pp. 91-108.

³ Durante los s. XVI y XVII proliferan en España los tratados para la instrucción de príncipes, como afirma Miguel Ángel Galindo Carrillo, en *Los tratados sobre la educación de príncipes (s. XVI y XVII)*, Madrid, 1948. Es el caso de la obra de Juan de Mariana *De rege et regis institutione*, Toledo, 1599. Otra de las obras, en este caso de emblemática, destinadas a la enseñanza de gobernantes es la de Diego Saavedra Fajardo, diplomático y escritor del s. XVII, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, Munich, 1640, conocida también como *Empresas políticas*.

Al año siguiente compone un opúsculo en el que recoge máximas y aforismos para defender a la princesa de los peligros espirituales. Esas sentencias las recopiló Vives a partir de la Biblia, los Santos Padres y los autores greco-latinos. También en 1524 publicó la *Introductio ad sapientiam*, dedicada, como los anteriores, a María Tudor: es una obra didáctica destinada a los adolescentes en la que se destaca una y otra vez que el cuerpo debe estar siempre sometido al espíritu y éste al servicio de la instrucción.

Pero la obra más conocida y estudiada de Vives se publica en 1524 también: se trata del *De institutione feminae christianae* dedicado a la reina Catalina de Aragón¹. Es una obra concebida como un plan global para la educación de María Tudor. En el primer capítulo hace especial hincapié en la educación de las jovencitas (*De doctrina puellarum*) y en él explica qué autores deben leer las niñas y qué otros no deben ser leídos: entre estos últimos está Ovidio, quizás porque su *Arte de amar*, sus *Remedios contra el amor* y sus *Consejos sobre cosmética femenina* no se consideraban apropiados para una joven de la época². Tampoco Vives cree convenientes las novelas de caballería³. Vives afirma la importancia de que la joven conozca libros de pedagogía para poder enseñar a sus hermanos, pero nunca para efectuar esta función en el exterior del hogar⁴. La niña debe estudiar en su domicilio, y sus padres son los primeros responsables de su educación. El autor considera a la erudita como virtuosa y a la ignorante como pecadora⁵. Para Vives, a pesar de no defender la función pública para la mujer, está claro que hay igualdad en la capacidad intelectual entre hombres y mujeres. También defiende que la niña debe estudiar latín y griego, no en vano escribió, como hemos visto, un tratado para la enseñanza del latín destinado a una mujer, toda una novedad por aquel entonces⁶.

Aquellas mujeres -pocas- que tuvieron acceso a una educación fueron instruidas según los paradigmas humanísticos, en los que se vuelve la mirada al mundo clásico, a sus autores y al estudio de la lengua latina y la griega. Tenemos documentada¹⁰ la existencia de formación en las lenguas clásicas de las mujeres de estos siglos, pero todas ellas:

¹ La reina financió con dinero del Tesoro los gastos de la edición inglesa, publicada en 1529. Cf. José Ramón Fernández Suárez, "Luis Vives: educador de los jóvenes ingleses", en *E. S. Revista de Filología Inglesa* 17 (1993), pp. 141-150.

² Juan Luis Vives, *Opera Omnia*, Gregorius Maianus (ed.), Valencia (1782-1785), vol. IV, pp. 83-90.

³ Y, a pesar de ello, sabemos que es uno de los géneros literarios más apreciados por las mujeres de la época.

⁴ Juan Luis Vives, *Op. cit.*, p. 84.

⁵ Juan Luis Vives, *Op. cit.*, p. 79.

⁶ Santa Teresa no animo a las monjas de su orden a aprender latín: "Dios libre a todas mis hijas de presumir latinas. Harto más quiero que presuman de parecer simples, que es muy de santas, que no tan retóricas", en Ávila, Teresa de, *Obras Completas* 815, carta 146, 19 de noviembre de 1576.

¹⁰ Este estudio se basa en los dos volúmenes que escribió Manuel Serrano y Sanz y que fueron impresos por primera vez en 1903. Se trata de *Apuntes para una biblioteca de Escritoras españolas. Desde el año 1401 al 1833*, Madrid, BAE, 1975. También hemos consultado las obras de escritoras femeninas conservadas en la Biblioteca Histórica del Colegio de Santa Cruz, en Valladolid, muchas de ellas manuscritas. Cf. Cristina de la Rosa Cubo, "Educación y herencia clásica en las escritoras españolas de los siglos XVI y XVII", en *Mujeres y educación. Saberes, prácticas y discursos en la historia*, Sevilla, Universidad de Sevilla [en prensa].

1- Son mujeres pertenecientes a una elite social: gozan de una posición económica privilegiada.

2- Son mujeres pertenecientes a una elite cultural. Sus padres o familiares directos se ocupan personalmente de su educación. Es difícil que una joven que no tenga un entorno familiar favorable a su formación consiga una instrucción esmerada.

Estas mujeres hicieron gala de una cultura humanística gracias a un entorno familiar propicio, una posición económica privilegiada o a la elección de un convento donde fuesen permitidas e incluso aplaudidas las inquietudes literarias¹¹. Los géneros literarios tratados por ellas van desde la biografía a la poesía lírica, pasando por el drama y el libro de caballerías. Es cierto, sin embargo, que la proporción entre unas obras y otras es muy diferente. Las mujeres a las que se permite acceder a la educación conocen muy bien la antigüedad clásica: su formación temprana en latín y sus referencias a personajes mitológicos y a los autores de la antigüedad grecolatina así lo atestiguan.

A este grupo de privilegiadas que transforman su formación y conocimientos en una herramienta reivindicadora de un espacio propio¹² pertenece Feliciano Enriquez de Guzmán, nacida en Sevilla hacia 1580 y autora de la primera obra teatral escrita por una mujer en España. Sus datos biográficos son escasos, y los más interesantes aparecen envueltos en la leyenda. En muchas ocasiones debemos extraerlos de su propia obra, con marcado carácter autobiográfico¹³. Ganó celebridad por sus escritos, pero, sobre todo, por la leyenda que sobre ella se creyó que había escrito Lope de Vega en la *Silva III del Laurel de Apolo*: allí cuenta las aventuras de una doña Feliciano que estudió en Salamanca disfrazada de hombre y enamorada de un joven estudiante¹⁴. No hay pruebas certeras de que estos sucesos se refieran a nuestra Feliciano, pero Lope tendría motivos para castigarla en su obra, porque la Feliciano real fue defensora de una preceptiva dramática basada en la recuperación de los modelos clásicos y enemiga del modelo defendido por Lope y su escuela. La reciente edición de Christian Giaffreda del *Laurel de Apolo*¹⁵ da por hecho que ambas son la misma persona, y también Héctor Urzaiz en su catálogo de autores teatrales del siglo XVII¹⁶.

¹¹ E. Arenal y S. Schlau, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.

¹² José Ramón González García, et al., *Mujeres ilustres de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2003, p. 101.

¹³ Cf. Santiago Montori de Sedas, *Doña Feliciano Enriquez de Guzmán*, Sevilla, Diputación Provincial, 1915.

¹⁴ "De quien dijo la Fama / que se volvió por unos celos dama, / si supiera la parte / donde se fue a estudiar de Ovidio el arte / la bella Feliciano [...] / Pues, mintiendo su nombre / y transformada en hombre, / oyó filosofía, / y por curiosidad astrología ..." [vv. 444-455, ed. Giaffreda, citada en nota siguiente].

¹⁵ Christian Giaffreda, *Lope de Vega. Laurel de Apolo*, Florencia, Alinea editrice, 2002, p. 350.

¹⁶ Héctor Urzaiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del s. XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 303. Para una síntesis de las opiniones al respecto, cf. la edición de la *Tragicomedia* por L. C. Pérez citada en la nota siguiente [pp. 5 ss.].

Escribió Feliciano Enríquez la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*. La obra consta de dos comedias de 5 actos cada una; ambas comedias tienen 5 coros, que debían ser cantados antes de cada acto, y un prólogo en verso. Además, cada comedia tiene dos entreactos que se incluyen después de los actos 2º y 3º de cada una. Es una obra en la que trabajó durante mucho tiempo y que muy probablemente se representó ante el rey Felipe IV, reciente su ascenso al trono, dentro de los fastos que le dedicó la ciudad de Sevilla con motivo de su visita en 1624. Limitada a esa puesta en escena e inscrita, por tanto, dentro de la categoría de teatro palaciego por propia voluntad de la autora¹⁷, no tenemos noticia de más representaciones de la obra hasta que en 1997 se estrena en el corral de comedias de Almagro un montaje titulado *Las gracias mohosas* sobre los entreactos de la primera parte.

La obra, que comenzaría a escribir en torno a 1600, estaba terminada en 1619; la primera edición aparece en Coimbra en 1624 y una segunda lo hace en Lisboa en 1627. Serrano y Sanz maneja estas ediciones para una edición parcial de la obra que apareció en 1903 en sus *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas* [cf. nota 10]. Otra edición de los dos entreactos de la primera parte verá la luz en 1994 gracias a la Asociación de directores de escena de España, pero no ha existido una edición moderna y completa de la obra hasta que Louis Pérez la reedita en 1998 [cf. nota 17].

Hay que destacar el prólogo y dos epílogos en prosa donde la autora expone sus teorías dramáticas, en las que se muestra, como hemos dicho, firme defensora del clasicismo frente a los excesos de la *Comedia nueva* de Lope. Uno de estos epílogos es la llamada carta ejecutoria. En ésta, la autora inventa un juicio motivado por la queja de los poetas españoles que critican la aparición de la tragicomedia de Feliciano. Los poetas elevan su queja al tribunal literario más excelso: las Musas. Se defiende la autora de estas acusaciones diciendo que "su tragicomedia era muy útil y provechosa para desterrar de España muchas comedias indignas de gozar los Campos Elisios [...] y para libertarla y libertar a sus ilustres y nobles poetas del tributo que por tener paz con el bárbaro vulgo le han pagado hasta su tiempo". Los poetas protestan: en primer lugar, porque no se debía permitir contra ellos censura tan rigurosa de una mujer; y en segundo, aportan una crítica al estilo diciendo que era "arcaísmo y antigüedad desusada lo que quería introducir". Feliciano responde a las acusaciones diciendo que, si ella es una mujer, también lo son los jueces de este tribunal, la diosa Minerva, diosa de las ciencias, y su progenitora Maya. Después pasa revista a escritoras ilustres españolas como Luisa Sigea o Isabela Joya, para, acto seguido, desmontar las acusaciones de los poetas. Dice también que "restituir la antigüedad es de las mayores gentilezas de los bien entendidos; no arcaísmo sino fineza muy estimada". Por lo tanto, las musas,

¹⁷ La propia Feliciano así lo afirma: "Y con más razón me parece ahora, que se me puede permitir, que diga, que es de tan buen parecer mi Tragicomedia, que puede salir en público, a ver, no los teatros y coliseos: en los cuales no he querido, ni quiero, que parezca: mas los palacios y salas de los príncipes, y grandes señores, y sus regocijos públicos, y sus ciudades y reynos", en *La tragicomedia de los jardines y los Campos Sabeos*, edición de Pérez, Louis C., *The dramatic works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Ediciones Hispánofila, 1988, p. 263.

después de oídas las partes, emiten su sentencia: "en el pleito entre partes fallamos que debemos declarar y declaramos la tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos haber ganado nuestra corona de laurel en el arte y preceptos de los cómicos antiguos a todas las comedias y tragedias españolas compuestas hasta los tiempos del magno Felipe IV de las Españas".

La primera y la segunda parte de la *Tragicomedia* están a medio camino entre la comedia mitológica y la caballeresca. Esta obra es, en realidad, una típica comedia de enredo palaciego, con personajes disfrazados, cartas que desaparecen y final feliz¹⁸; su desarrollo es torpe, los personajes carecen de identidad, el ritmo de la obra es de una pesadez insufrible y por todo ello ha merecido una dura crítica por parte de los estudiosos.

Sin embargo, ese juicio despectivo no es en absoluto aplicable a los cuatro entreactos, en los que asistimos a la deformación grotesca del mundo heroico y caballeresco de la *Tragicomedia*. Los personajes, groseros y ridículos, se mueven en un mundo "esperpéntico", y el conjunto es descrito con un lenguaje que posee todos los recursos del barroco más exagerado. En esta ruptura de convenciones literarias, ella, que se declara fiel seguidora de la preceptiva clásica, recrea los mitos clásicos desde una perspectiva burlesca muy a la moda de su tiempo, desacralizando el mito, condenando a los dioses del Olimpo a realizar acciones triviales y cotidianas y a aparecer en contextos lingüísticos y en situaciones ajenas a su radio de acción. El tratamiento burlesco de las fábulas mitológicas ya se había dado en la antigüedad: el mismo Ovidio presentaba a los dioses desde una perspectiva irónica. Feliciano Enríquez consigue la parodia de los dioses y la destrucción de sus fábulas al introducir lo extravagante e irracional en las situaciones tópicas, dando lugar a "una historia de delirante comicidad, que anticipa estéticas del siglo XX, como el esperpento valleinclanesco o el sentido grotesco de buena parte de la vanguardia teatral"¹⁹.

2.- LAS SABIAS ENSEÑANZAS DEL NECIO REY MIDAS

Dada la escasez de espacio con que contamos, nos limitaremos aquí a ofrecer algunas consideraciones acerca del entreacto que es, a nuestro juicio, el más logrado de los cuatro que Feliciano Enríquez escribió para su *Tragicomedia*. Nos referimos al segundo de la segunda parte, que, como el primero, se basa en los dos episodios mitológicos protagonizados por el legendario Midas, rey de Frigia: el dudoso don de convertir en oro cuanto tocara, concedido por Baco en premio por haber auxiliado a su querido Sileno, y el castigo a llevar orejas de asno que le impuso Apolo por haber declarado vencedor a Pan en una competición musical con él mismo. Ambos episodios fueron narrados, de manera consecutiva, por Ovidio en el libro XI [vv. 85-193] de sus *Metamorfosis*. Pues bien, el segundo entreacto de la parte segunda nos presenta al rey Midas librado del tormento de la sed

¹⁸ Juan Antonio Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. I (Siglos XVII-XVIII-XIX), Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1996, p. 449.

¹⁹ Son palabras de F. Doménech en "El teatro escrito por mujeres", *op. cit.*, p. 1246.

y del hambre que padecía por su necia petición a Baco: al convertirse en oro cuanto tocaba, no podía comer ni beber. El dios le ordenó bañarse en el río Pactolo para perder el don concedido. También se nos presenta a Midas "ataviado" ya con las orejas de asno, resultado de su necio voto en la competición entre Apolo y Pan (todo lo cual se cuenta en el primer entreacto). Midas aparece, así mismo, en compañía de un siervo llamado Licas, hijo del Licas que fuera heraldo de Hércules y al que éste, en su arrebató final de locura provocado por la túnica de Neso, causó una muerte que culminó en la metamorfosis del heraldo en escollo marino [vd. Ovidio, *Met.* IX 211 ss.]. En la tradición mitográfica no existe, que sepamos, ningún elemento de unión entre la historia de Midas y la de Licas, por lo que todo parece indicar que se trata de una invención de doña Feliciano. La única posibilidad de explicación que hemos hallado por el momento es la siguiente: el esclavobarbero, que va a ser quien divulgue de manera muy peculiar el secreto de las orejas de asno que Midas ocultaba con sus guedejas y su tiara, no tiene nombre en el relato ovidiano; y Feliciano, que necesita un nombre para el personaje, va a buscárselo acudiendo al ciclo mítico de Hércules: según algunas versiones (por ejemplo, en la *Biblioteca* de Apolodoro, II 7, 7), el heraldo Licas le habría "soplado" a Deyanira, esposa de Hércules, que éste andaba enamorado de la joven Yole, lo que habría provocado los celos de la esposa y, al cabo, la muerte del héroe, al enviarle aquella la túnica envenenada. Licas sería, pues, un prototipo de personaje "chismoso", incapaz de guardar un secreto: exactamente igual que el siervo de Midas respecto a las orejas de su amo. Sería por ello por lo que doña Feliciano habría identificado a dicho siervo con una especie de Licas *junior* del que tampoco nos consta que haya noticia alguna en las tradiciones mitográficas.

Así pues, en este entreacto de la *Tragicomedia*, el rey Midas, necio consumado e incorregible, pretende que su esclavo Licas (al que Apolo ha castigado a portar cola de burro para que él y su amo hagan "un asno entero") no divulgue el secreto de sus orejas; pero el rey no sabe convencerlo de ello más que con amenazas e incluso violencia, lo que, unido a su incontenible deseo de contar el secreto, inducirá a Licas a hacer lo que en Ovidio hace el innominado siervo: confiarlo a la tierra contándose a través de sus oquedades. Según el relato tradicional, en ese mismo lugar nacerían unas cañas que, movidas por el viento, emitirían la "voz de la tierra" revelando el secreto de Midas, un tonto que pidió oro y acabó con orejas (de asno): tal es el conceptista juego de palabras en que se deleita doña Feliciano.

Es en ese punto final del mito de Midas donde nuestra autora realiza su, al parecer, personal conexión con otros dos mitos: los de los amores más célebres de los dioses Apolo y Pan, también narrados en las *Metamorfosis* ovidianas²⁰. Las cañas que nacen en el lugar donde Licas entierra el secreto serían las mismas que brotaron tras la transformación en caña de Siringa, la desdenosa ninfa perseguida

²⁰ Feliciano también introduce, aunque de manera bastante tangencial, un tercer mito: el de Vertumno y Pomona, que cuenta Ovidio en el libro catorce (vv. 622-771) de sus *Metamorfosis*. No hay duda de que cumple su función, pero no podemos detenernos a exponer aquí nuestras hipótesis al respecto.

por Pan, a partir de la cual este dios crearía su célebre zampona²¹ [cf. Ovidio, *Met.* I 689-712]. Precisamente, cuando el dios prueba en este entreacto su recién creado instrumento, se quedará sorprendido al oír que el canto que emite es, nada menos, que el secreto de las orejas de Midas, quien lanzará sus amargas quejas tanto contra su chismoso esclavo como contra el dios al que tenía por amigo y que lo ha traicionado.

En el mismo lugar de la metamorfosis de Siringa en caña se produce la de Dafne en laurel cuando es perseguida por el dios Apolo, episodio genialmente narrado por Ovidio [*Met.* I 452-507]. De hecho, las súplicas que en el entreacto dirige este dios a su amada ninfa son traducción evidente de una selección de esos versos ovidianos, como también lo son las palabras con las que Apolo, resignado a la pérdida de Dafne, proclama árbol consagrado a sí mismo y a la gloria estética, política y militar el laurel en que ella se ha convertido.

Cabe preguntarse por qué Feliciano introduce y conecta también este mito con el de las orejas de Midas. Una posible respuesta (más allá de que sean dos leyendas con el punto común de una joven casta que rehúsa amores divinos) puede ser que la necedad de Midas -todo un rey, no lo olvidemos- es tan grande y tan "modélica" a contrario, que será cantada por la lírica más plebeya (representada por la pastoril flauta de Pan) como por la más elevada, de la que son símbolo el laurel y la lira de Apolo [y así lo haría el gran Ovidio, como hemos visto]; con ello, el rey tonto no podrá ocultar ya a nadie su doble error: en las dos ocasiones en que le toca escoger en su vida falla completamente, una vez eligiendo ambicioso un don que resulta ser un tormento, el oro, y otra prefiriendo lo vulgar a lo excelente frente al juicio de los que son más sabios, es decir, la música de Pan frente a la de Apolo. Y todo ello entronca de manera clara con las enseñanzas que Feliciano pretende seguramente que se extraigan de la historia de este rey frigio. En la competición entre ambos dioses ejerce como juez el monte Tmolos ("Timolós" en el entreacto) personificado: cuando opta por conceder la palma a Apolo, Midas protesta afirmando que a él le han gustado más los sonos rústicos de Pan, por lo que se atrae, como decíamos, el castigo de las orejas asnales infligido por el dios de las Artes. El personaje de Tmolos -junto con los de Sileno y Cupido, cuyas intervenciones apenas pasan de las de meros comparsas- aparece al final del entreacto recomendando resignación y humildad a Midas e incitándolo a aprender y escarmentar de sus tribulaciones ("Trabajos, Rey Midas, hazen a los hombres filósofos"). Es entonces cuando el rey, en el parlamento con que se cierra el entreacto, da muestras de estar arrepentido de su vida pasada profiriendo las únicas palabras sensatas que se le han podido escuchar durante todo el episodio. Han sido tan desagradables las consecuencias de su necedad, por haberse rodeado de juerguistas y borrachos como Baco, Pan, Cupido y Sileno y haberles hecho demasiado caso, que ahora ya es sabio por su triste experiencia y puede

²¹ Este sería el "punto débil" en la ingeniosa fusión de mitos que intenta Feliciano, puesto que fue con ese instrumento musical con el que Pan se enfrentó a Apolo en la competición de la que resultaron las orejas asnales de Midas: es decir, que el episodio de las orejas es posterior -y no anterior, como quiere doña Feliciano- a la metamorfosis de Siringa en caña.

"consolar y leer cátedra a otros", especialmente a los reyes y príncipes de todo el mundo; es sobre todo a ellos a quienes aconseja, insistiendo en el asunto del oro que le codician los parásitos y en el de las orejas tan mal usadas por él mientras fueron humanas y no de asno:

Pues es sentencia del sabio Timolo, y de Sileno, que todos tenéys grandes orejas: tened-las para oyr a buenos consejeros. No deys oydos a lisongeros, músicos y bufones, que si los diéredes, no os faltarán orejas de las más. Los que aún no las tenéis, mirad los amigos, Priuados y consejeros que admitís, que solamente quieren vuestro pan, vino, y oro, y no os lo dexar comer, beber, ni gozar; por comérselo, bebérselo, y gozárselo ellos. Qué amiguítos Pan, Baco, Sileno, y la otra harria de mulos, y mulas, y varias pécoras! Amigos todos de taza de vino, el pan comido, la compañía deshecha. Todos pregonaron vino, y vendieron vinagre: y todos después de banqueteados de mi espléndidamente, me dizen con voz en cuello: *Midas tiene orejas de asno / porque fue necio y durasno*²².

Ante un párrafo como éste, no podemos dejar de recordar las circunstancias que rodearon la redacción y probable representación de la *Tragicomedia* de doña Feliciano con sus entreactos. Como ya señalamos más arriba, todo parece indicar que Felipe IV, en una visita a Sevilla en 1624, asistió a esa supuesta representación de la obra; o, cuando menos, es indudable que Feliciano tenía la ilusión y la intención de que así fuera. Con diecinueve años, y pasados tres desde su ascensión al trono, el joven monarca había visto la destitución -y hasta ejecución en un caso- de dos de los todopoderosos validos de su padre, el duque de Lerma y el marqués de Sieteiglesias, don Rodrigo Calderón. Y en torno a él mismo había incesantes y ambiciosos movimientos por parte de quienes anhelaban ganar su voluntad y ocupar el puesto dejado por aquellos; entre tales pretendientes se contaba quien al fin lo lograría, un Guzmán, miembro de la por entonces más poderosa familia andaluza, a la que también pertenecía nuestra Feliciano, aunque fuera a una rama segundona. Las palabras de Midas al final del entreacto, si es que el bisoño Felipe IV las escuchó "en vivo", no debieron de dejarle indiferente: o, al menos, esa sería probablemente la intención de la dramaturga sevillana, de quien cabe preguntarse si no estaría haciendo campaña a favor de ese familiar que desde el año siguiente empezaría a ser conocido como el Conde-Duque de Olivares; el mismo personaje "promocionado" en la obra teatral, de significativo título para la época, que pasa por ser la única completa que conservamos de don Francisco de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*.

En cualquier caso, esa nueva, aunque tradicional, "moralización" de Ovidio no podía estar más de actualidad en la España de los tiempos de Feliciano, y el aviso al rey Felipe era bien claro: el trono de esa España era muy semejante al del rey Midas -todo oro-, pero si se prestaban orejas a privados indecentes, se corría el ries-

²²'Durasno' podría parecer una más de las varias creaciones léxicas que doña Feliciano inserta en su texto, la mayoría de las veces para lograr juegos de palabras burlescos y degradantes hacia los personajes. No obstante, el término está documentado en la época: así, en la obra teatral de Quevedo que luego citamos en el cuerpo del texto, se emplea la expresión 'ser de durasno'.

go, cuando menos, de pasar a la historia entre los grandes necios que en el mundo han sido, capitaneados por el propio Midas.

Pero no solo es posible realizar una lectura de esa historia en clave política contemporánea: consideramos que tampoco se deben perder de vista las implicaciones estético-literarias, no menos ancladas en la realidad de ese tiempo, que posee la historia de Midas. El largo *Prologo* en verso que Feliciano añadió en la edición de 1627 y que bien pudo recitarse en la representación sevillana, pues está fechado precisamente en marzo de 1624, cuando la visita del joven rey, es al mismo tiempo una defensa de la *Tragicomedia* y un ataque a la moda teatral coetánea impuesta por Lope y sus secuaces (aunque no se les cite). Pues bien, la autora termina dicho prólogo con una larga interrogación retórica en forma de oración condicional cuya prótasis es, parafraseada: "si yo presentara aquí una comedia -en realidad, son dos- que, además de ser elegante en su lenguaje, respetara escrupulosamente las tradicionales unidades aristotélicas"... Y cuya apódosis, literalmente, es:

Qué yedras, qué laureles, qué guiraldas,
Si me oyessen Timolos, y no Midas,
No podría esperar? Qué honor y aplauso?
Este espero; y ahora que del Magno
Felipe visitada (dulce Patria)
Te veo, aunque de passo, me contento
Con sólo verlo a nuestra acción atento.

La glosa es clara. Nuestra autora anticipa la acción del último entreacto para decirle al mismo rey en su augusto rostro: "Yo, Feliciano, soy Apolo en competición con Pan. Tú verás si quieres ser un Midas que prefiere lo plebeyo, lo bajo, lo vulgar (esto es, la nueva comedia lopesca tan aclamada por el vulgo, que es un necio Midas) o si quieres ser un sabio Timolo que otorgue la palma a quien, sin discusión y por pura excelencia artística, la merece".

Parece claro, pues, que este segundo entreacto de la segunda parte de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* de doña Feliciano Enríquez de Guzmán no es, en lo que respecta al empleo de la tradición clásica, un inocente, aunque meritorio, ejercicio de recreación de antiguos mitos. Antes bien, su autora ha sabido extraerles, desde el mismo arranque de su obra, toda su potencia alegórica para servir de aviso ante los que ella cree que son los peligros por los que pasan, en su tiempo, la política y la literatura, dos realidades, una vez más, indisolubles en aquella barroca España.

Colección



Imagen
y Palabra
de Mujer

ECOS SILENCIADOS
La mujer en la literatura española.
Siglos XII al XVIII

Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero
Mercedes Rodríguez Pequeño
[Eds.]


Junta de
Castilla y León


Instituto
de la Lengua
y Leonés