



Universidad de Valladolid



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL:
LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

TESIS DOCTORAL:

**Las armas y las letras en el teatro
clásico español. Estudio y edición crítica de
Cautelas son amistades de Felipe Godínez**

Presentada por Esperanza M^a Rivera Salmerón
para optar al grado de

Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Germán Vega García-Luengos y Pedro Conde Parrado

A mi abuela, *domina bellatrix*.

Y a Pedro.

ÍNDICE

Introducción	1
Agradecimientos	7
I. Una aproximación histórica al tópico de las armas y las letras (de la Antigüedad al Siglo de Oro)	9
1. Grecia y Roma ante las armas y las letras	9
1.1. Un acercamiento al mundo griego	9
1.2. La realidad bélica y el florecimiento de las letras en Roma	25
1.2.1. Milicia y literatura: <i>odi et amo</i>	34
2. El Medievo español: la preeminencia de las armas	52
2.1. La caballería	54
2.2. El papel de las letras en la sociedad medieval	62
2.3. La educación cortesana	70
2.4. El siglo XV en España: los albores del Renacimiento	75
2.4.1. Un primer humanismo en Castilla	77
2.5. A modo de conclusión	98
3. Hacia el siglo XVI en España: Renacimiento y humanismo	101
3.1. El Renacimiento italiano: sus principales artífices	109
3.1.1. Maquiavelo y la guerra	116
3.1.2. Armas y letras en Italia: los inicios de un célebre debate	123
3.1.3. El <i>Cortegiano</i> de Baldassare Castiglione	126
3.1.4. El <i>Gentiluomo</i> de Girolamo Muzio	136
3.1.5. Otros ejemplos de la disputa en Italia: Bocchi y Mora	145
3.2. La revolución militar de la Edad Moderna: las armas de fuego	158

3.3. El siglo XVI en España: equilibrio entre las armas y las letras	171
3.3.1. Carlos I y Felipe II: el Imperio Español	176
3.3.2. Los soldados y las consecuencias de la guerra	193
3.3.3. Letras y educación	201
3.3.4. Disputas entre las armas y las letras	209
3.3.5. El tópico en forma de diálogo	226
3.3.6. Poetas-soldados en el Renacimiento español	246
3.4. Miguel de Cervantes: la pluma y la espada	267
3.5. Consideraciones finales	282
II. El siglo XVII en España: nuestro Siglo de Oro	286
1. La época del Barroco	286
1.1. Los Austrias menores: el fin de un Imperio	290
1.2. La cultura de la guerra y el poder en el Siglo de Oro	295
1.3. Las armas y las letras en el Barroco español	304
1.3.1. Autobiografías de soldados y la visión del mundo bélico	305
1.3.2. Literatura, guerra y mecenazgo en el Siglo de Oro	315
1.3.3. Los grandes literatos frente al tópico: algunas calas	324
2. Armas y letras en el teatro clásico español	344
2.1. El tópico de las armas y las letras	350
2.1.1. Arte militar y fama: la necesidad de las letras en la guerra	398
2.1.2. “Letras y armas son extremos”: el paso de las letras a las armas	438
3. Discursos sobre el debate de las armas y las letras	456
4. Mujeres en defensa de las armas y las letras	499
5. La vida guerrera	526
5.1. La crudeza del mundo de la guerra	528

5.2. El valor del soldado	545
5.3. Arengas	554
6. Conclusiones	575
III. Estudio y edición de <i>Cautelas son amistades</i> de Felipe Godínez	581
1. Un acercamiento al autor. Estado de la cuestión	581
2. <i>Cautelas son amistades</i>	588
2.1. Datación y representación	588
2.2. Problemas de autoría	589
2.3. Argumento de la comedia	595
2.4. Una comedia palatina seria	597
2.5. Personajes	605
2.5.1. Los galanes de <i>Cautelas son amistades</i>	606
2.5.2. Los personajes femeninos	612
2.5.3. Otros personajes de la comedia	629
2.5.4. La figura del gracioso (y su “dama”)	634
2.6. Temas principales	658
2.6.1. El amor	658
2.6.2. La amistad y el “doble godiniano”	667
2.6.3. El honor	683
2.6.4. La cautela	696
2.6.5. El valor del soldado: armas vs. letras	701
2.7. Motivos recurrentes en Godínez	709
2.7.1. Metáforas náuticas	709
2.7.2. Imagen de la mariposa y la llama	718
2.7.3. El olmo y la vid	724

2.7.4. La noria de la fortuna	729
2.7.5. La garza y el águila	734
2.8. El recurso de la metateatralidad	740
2.9. La funcionalidad del aparte	747
2.10. Estudio textual	755
2.10.1. Descripción de los testimonios	755
2.10.2. <i>Stemma</i>	759
2.10.3. Demostración del arquetipo	760
2.10.4. Demostración de la familia alfa (BR P MP IT M P43 PR)	761
2.10.5. La familia β: testimonios atribuidos a Moreto	769
2.11. Estructura y versificación	773
2.12. Criterios de edición	777
3. Epilogo: conclusioni finali	779
Epílogo: conclusiones finales	787
4. Bibliografía	797
5. Edición crítica de <i>Cautelas son amistades</i> de Felipe Godínez	865
6. Aparato crítico	943
7. Hacia un repertorio de las comedias de armas y letras	963

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace con el objetivo principal de estudiar y analizar la presencia del tópico de las armas y de las letras en el teatro clásico español. Para ello, hemos creído conveniente aproximarnos, en primer lugar, a los hitos histórico-literarios que ambas disciplinas protagonizaron desde la época grecolatina –en que se enuncia el motivo de la *sapientia et fortitudo*– hasta los Siglos de Oro en España, en los que la conjunción de la pluma y de la espada llega a su máximo apogeo. Todo ello nos servirá de amplio prólogo para entender el significado que adquiere el corpus de ochenta y cuatro comedias barrocas que hemos logrado conformar, en las cuales encontramos, de una u otra manera, el tópico objeto de nuestro estudio. Finalmente, en este camino que haremos de lo general a lo particular, se aportará una edición crítica y anotada, con su pertinente estudio introductorio, de una comedia inédita que ejemplificará, aunque este no sea estrictamente su único asunto, pero sí uno de los principales, el debate de las armas y las letras. La comedia en cuestión, *Cautelas son amistades*, pertenece a un dramaturgo que gozó de notable éxito en las tablas del siglo XVII, y que, aunque durante mucho tiempo ha permanecido en el olvido, en la actualidad está concitando la atención que creemos merece: Felipe Godínez (1582-1659), autor onubense que vivió y creó entre la época de Lope de Vega y la de Calderón de la Barca.

El trabajo está dividido en tres grandes partes, en las cuales, de manera pormenorizada, desarrollamos los aspectos que han sido mencionados con anterioridad. Primeramente, como decimos, trazaremos un recorrido histórico con el punto de partida en la Grecia antigua, donde estudiaremos las ideas que grandes filósofos como Platón o Aristóteles e importantes historiadores como Heródoto o Jenofonte desarrollaron en relación al asunto bélico. Asimismo, nos detendremos en los primeros poemas épicos de la historia de la literatura, esto es, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, los cuales presentan algunos de los temas que con mayor recurrencia encontramos en los textos literarios posteriores en relación al citado tópico: las arengas, las diversas tácticas y estrategias del “arte de la guerra”, las crueles consecuencias del conflicto bélico, la idea de fama y, por supuesto, la caracterización de los grandes héroes clásicos: Aquiles, modelo del guerrero valeroso, junto a Néstor, su sabio consejero, y Ulises, paradigma de la unión de la *sapientia et fortitudo*. Finalmente, Grecia nos legará una de las figuras clave de la historia de Occidente, a la cual remitirán en repetidas ocasiones los escritores de los Siglos de Oro: Alejandro Magno.

Roma, por su parte, como civilización eminentemente guerrera y letrada, recogerá el testigo de Grecia y llevará a su culmen el tema de las armas y de las letras, consolidándose este como tópico literario. Estudiaremos la importancia que la guerra tuvo en la sociedad romana, en las distintas etapas o épocas que los especialistas han fijado en su larga historia, así como presentaremos algunas de las figuras más importantes que formaron parte de su cultura dentro de los dos ámbitos que de manera especial nos interesan en este trabajo. Abordaremos, asimismo, la idea de “guerra justa” que Cicerón enuncia de manera definitiva en su *República*, y daremos cuenta de la presencia que armas y letras tienen en su obra político-literaria, en la que se expone el trascendente concepto del *otium cum dignitate*. Seguidamente, nos acercaremos a los nexos existentes entre la milicia y la literatura en la Roma clásica, planteando asuntos como el mecenazgo, el vínculo que emperadores y generales mantuvieron con las armas y las letras, deteniéndonos, claro está, en la ejemplar figura de Julio César, símbolo del maridaje de estas dos materias. Dedicaremos, además, nuestro estudio a la relación que unos y otros autores latinos establecieron con estas disciplinas, identificando, en muchos casos, las “letras” con la ‘paz’; así, será fundamental la *Eneida* de Virgilio, ya sea en la consolidación de los aspectos que Homero expone en sus epopeyas, ya en el retrato de Eneas, o en su execración de los *horrida bella*; es en este sentido importante también la figura de Tibulo, “pacifista” poeta que denostará vivamente en su obra al inventor de la guerra. Al fin, resulta también imprescindible citar el pasaje de la contienda de Áyax y Ulises por las armas de Aquiles, el cual se menciona sin más desarrollo en la *Odisea*, pero que será detenida y magistralmente narrado por Ovidio en sus *Metamorfosis*, convirtiéndose en la fuente directa de los escritores posteriores.

Centrándonos en el panorama literario español, llegaremos a la extensa época conocida como Edad Media, periodo eminentemente bélico. En ella, hablaremos brevemente de la vigencia del tópico *sapientia et fortitudo* en los siglos de transición entre la Antigüedad tardía y los albores del Medievo, para profundizar después en el gran fenómeno guerrero del periodo, esto es, la caballería. Estudiaremos sus orígenes, su relación directa con el aspecto religioso y la literatura, así como el vínculo que los caballeros guardaron con el *miles* romano, algo que se acentuó en el siglo XV. Asimismo, reflexionaremos acerca del papel que desempeñaron las letras en la sociedad medieval, las cuales fueron “saliendo” poco a poco de los monasterios y del ámbito eclesiástico en general para convertirse en atractivo reclamo de algunas personalidades de la nobleza y de la realeza, que se preocuparon por empezar a combinarlas con esas

armas dominantes en la época. Así, destacaremos la importancia del llamado “renacimiento del siglo XII” y figuras esenciales para el fomento del saber, como Sancho VI de Navarra, Alfonso X el Sabio, don Juan Manuel o Pero López de Ayala. Dentro del ámbito literario, repararemos en el poema que inicia el tópico de las armas y de las letras en la literatura española, es decir, el *Poema de Elena y María*, en que dos hermanas discuten en torno a cuál de dos hombres, el uno caballero y el otro clérigo, sería mejor como esposo. Además, nos acercaremos a la educación cortesana de la época, en la cual, a partir del siglo XIV fue clave el género de los “espejos de príncipes” y donde iremos observando la creciente conjunción entre las armas y las letras. Finalmente, dedicaremos un último capítulo al estudio del siglo XV en España, época en la que podemos hablar de un prerrenacimiento, de una apertura hacia el saber y el mundo de los clásicos, en la que el intercambio cultural con Italia, como se verá a través de algunas de sus figuras más reseñables (entre las que se encuentran el marqués de Santillana o Jorge Manrique, gran poeta soldado), se configura como aspecto sustancial. En este momento hallaremos ya perfilada la figura del soldado sapiente que se convertirá en el paradigma del hombre renacentista.

Efectivamente, en el Renacimiento asistiremos al gran esplendor del motivo de las armas y de las letras. Comenzaremos estudiando el Renacimiento italiano, cuna del humanismo y momento en el que vivieron algunos de los escritores más significativos de todos los tiempos, como Petrarca, Dante o Boccaccio. Analizaremos la posición que algunos de los primeros humanistas defendieron en relación al debate de las armas y las letras, para pasar después al estudio de la disputa literaria que con base en este motivo se suscitó en Italia. Hablaremos de sus orígenes y ahondaremos en algunas de las obras más importantes escritas, en mayor o menor medida, en torno a él, tales como el *Cortesano* de Baldassare Castiglione, el *Gentiluomo* de Girolamo Muzio o los tratados de Francesco Bocchi y Domenico Mora. Con un pequeño paréntesis en el que estudiaremos la introducción de las armas de fuego en la guerra, uno de los capítulos más importantes y determinantes de la sociedad renacentista, pasaremos a analizar el Renacimiento español, verdadero culmen del equilibrio de las armas y de las letras. En este sentido, ofreceremos una breve panorámica de los reinados de Carlos I y Felipe II, destacando en el primer caso la figura del rey guerrero y en el segundo la labor que llevó a cabo en el fomento de las artes. Hablaremos, además, de la realidad del soldado en la época, deteniéndonos en algunos de los nombres españoles más importantes, así como en las consecuencias de la guerra. Las letras y la educación de la nobleza serán

nuevamente objeto de nuestro estudio, con lo que se mostrará el interés real que se tuvo entonces por la cultura y por la defensa de una formación completa. Consideraremos, al fin, las distintas manifestaciones literarias que dieron cuenta del debate entre las armas y de las letras, a través del estudio de algunos discursos, diálogos o poetas-soldados que decidieron hacer protagonistas ya al tópico ya a la realidad del soldado en su obra. Terminaremos esta gran primera parte con uno de los más célebres escritores soldados de nuestras letras: Miguel de Cervantes, quien pondrá de manifiesto en su obra la variedad de aspectos que giran en torno al motivo, entre los que se cuenta el precioso testimonio de las inclemencias del mundo de la milicia.

La segunda parte del trabajo está dedicada al siglo XVII, considerada la época del Barroco en España. Además de aportar una breve reseña de los reyes que gobernaron, junto a sus validos, en este momento histórico, abordaremos otros asuntos de interés en relación directa con el tema que estamos estudiando. Hablaremos, en este sentido, de la cultura de la guerra y de poder, de propaganda política y de mecenazgo. Continuaremos interesándonos por las relaciones que en este momento se dan entre las armas y las letras, ya sea en forma de autobiografías de soldados, en la denuncia que encontramos de la guerra y sus consecuencias en muchos de los poemas de la época, o en la pervivencia del tópico literario. Repararemos en los escritores más significativos del momento, Lope de Vega, Góngora, Quevedo y Gracián, para examinar algunos de los textos en que reflejan aspectos del citado debate. Veremos cómo ya en pleno Barroco el equilibrio entre la pluma y la espada se irá quedando desfasado y la balanza se inclinará del lado de las letras, del saber, del conocimiento.

Llegaremos, después de esta introducción al Barroco y de todo el “viaje” por épocas anteriores, al estudio del corpus de comedias que hemos conformado en relación con el tópico de las armas y de las letras, ochenta y cuatro en concreto de los ocho dramaturgos considerados más importantes del siglo XVII (Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y Moreto). En ellas consideraremos diferentes pasajes, agrupados y clasificados en torno a estas dos disciplinas: primeramente, se estudiará la presencia del tópico propiamente dicho en diversas variantes, un segundo grupo se dedicará al estudio de discursos desarrollados en defensa de la primacía de las armas, de las letras, o de su conjunción; el siguiente estará destinado a la figura femenina, a las mujeres que toman la palabra para defender su educación en ambas disciplinas; y, al fin, abordaremos un último grupo, afín al tema de las armas y las letras y absolutamente transversal en las

comedias de asunto bélico, en el que analizaremos aspectos relacionados con la vida militar: la crudeza de la vida en campaña, la valía del soldado y la arenga. Como se verá, podremos demostrar la importante presencia que el tópico tuvo en el teatro barroco, en el que los pasajes, discursos y debates en torno al motivo podrían aumentar sustancialmente si extendiéramos el sondeo a otras obras del gigantesco corpus conservado; pero estamos convencidos del alto valor representativo que para el estudio del tema tienen las ochenta y cuatro comedias localizadas.

Además, querríamos añadir que para la preparación del corpus de comedias que hemos logrado recoger ha sido capital haber podido llevar a cabo un primer filtro con la base de datos TESO (Teatro Español del Siglo de Oro), cuyos resultados se han ido puliendo, ampliando y completando con otras lecturas fruto de la investigación realizada. Asimismo, en el caso de Lope de Vega, ha sido de gran ayuda la plataforma “Artelope”, en el de Calderón de la Barca la página web “Calderón en red”, o en lo que respecta a Moreto la de “moretianos”.

Antes de pasar a explicar la última parte de nuestro trabajo, consideramos necesario aclarar que hemos manejado el concepto de “letras” desde su más amplio significado y en todas sus variantes: hombre de letras es el jurista –el experto en leyes–, pero también es todo aquel que ama el saber y que lo domina, o, de manera más concreta, el que ejercita la literatura; asimismo, por letras hemos entendido el conjunto de valores morales que posee una persona, la inteligencia, la prudencia, la astucia –virtudes adquiridas sobre todo por el contacto con los libros, aunque también por experiencia vital– frente a la fortaleza del hombre guerrero. Es decir, el letrado comprenderá siempre alguna de estas variantes frente al hombre de armas.

Finalmente, la tercera parte de la tesis está dedicada al estudio y a la edición crítica de *Cautelas son amistades*, una de las comedias más interesantes y, a nuestro modo de ver, mejor construidas de Felipe Godínez. Capital será el estudio del largo y excelente parlamento que uno de los soldados protagonistas de la pieza, Carlos Colona, declama al final de la primera jornada, el cual muestra una evidente continuidad con toda la parte anterior de este trabajo. En él expone y defiende la vida militar, el valor del hombre de armas, quien con arrojo y coraje lidia en campaña no solo contra sus enemigos, sino también frente a las inclemencias y sufrimientos que provoca la guerra en quienes combaten en ella; y lo hace, además, ante el “cortesano” Senescal, político y hombre de letras que disfruta, por el contrario, de una ociosa y acomodada vida palaciega. Trataremos, asimismo, otros asuntos de especial relevancia, tales como el

problema de autoría que rodea a esta comedia, puesto que tres de los ocho testimonios que se conservan aparecen atribuidos a Agustín Moreto. Haremos notar, por su parte, la poca presencia que recoge la documentación conservada sobre las representaciones de nuestra comedia en la época, aunque se tiene noticia de la que apunta como la primera de ellas, que tuvo lugar en palacio en 1635, dato que nos permite aproximarnos a su fecha de composición. Justificaremos, por otro lado, que el género al que pertenece la comedia es el de la “palatina seria”, pero, además, analizaremos con especial detención algunos de los personajes más importantes de la pieza, esto es, la protagonista femenina, la duquesa de Milán, y el gracioso: el ingenioso y versátil Gandalín. Consideraremos los temas principales que se desarrollan en la obra (algunos de ellos los más repetidos en la “comedia nueva”), es decir, el amor, el honor, la amistad (que se configura como primordial en el teatro del dramaturgo onubense, según intentaremos demostrar) o la cautela, además de algunos de los motivos estilísticos presentes en ella y que, como se verá, resultan ser recurrentes en el teatro de Godínez: metáforas náuticas, la imagen de la mariposa y la llama, el *topos* del olmo y la vid, la noria de la fortuna o la metáfora de la garza y el águila; más adelante, se examinarán otros recursos sustanciales del devenir de la acción, como son la metateatralidad y el aparte. Terminaremos, finalmente, con un pertinente estudio textual, donde daremos cuenta de los testimonios que se conservan de la comedia y las relaciones genealógicas que se dan entre ellas, tras el cotejo llevado a cabo de acuerdo con el método neolachmaniano, y en concreto con los principios ecdóticos expuestos por Blecua (1983). Gracias a ello hemos podido corroborar que *Cautelas son amistades* es, efectivamente, un título del dramaturgo moguerense, atribuido, pues, falsamente a Agustín Moreto.

Estamos, en definitiva, ante un trabajo que pretende cubrir varias líneas del campo de la literatura que hasta el momento no habían sido abordadas de una manera, por así decirlo, complexiva: un panorama histórico-literario del devenir de las armas y de las letras, un corpus que indica la pervivencia del motivo en la “comedia nueva” y, al fin, la aportación de una edición crítica y debidamente anotada, que permitirá, por un lado, ampliar el conocimiento sobre su autor, Felipe Godínez, y, por otro, facilitar el acceso y la lectura de un texto de notable calidad dramática y poética tanto a filólogos como a directores de escena, con el deseo de que *Cautelas son amistades* pueda subir a las tablas de los escenarios de nuestra época. “Pluma que tan bien escribe, / y espada que también corta”, dice Lope de Vega en su *Dragontea*; introduzcámonos, pues, en el apasionante mundo de las armas y las letras.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el anhelado fruto de cuatro años de investigación, en los cuales he dedicado muchas horas de esfuerzo, pero en los que también he recibido muchas muestras de cariño y apoyo. En primer lugar, mi gratitud al Ministerio de Educación, que me concedió una beca de investigación FPU gracias a la cual he podido dedicarme en cuerpo y alma a la vida universitaria.

Gracias a mi familia: a mis abuelos, sabios consejeros, como el gran Néstor; a mis padres, quienes siempre me han apoyado en este largo camino académico –a mi madre especialmente le debo el amor por las letras–; a todos mis hermanos, porque cada uno de ellos ha estado, de un modo u otro, animándome incondicionalmente. Gracias al resto de mi amplia familia.

Gracias a todos mis amigos, los cuales han sabido comprender mis ausencias, han confiando en mí y me han animado con sus palabras de cariño, sobre todo en los últimos meses de duro trabajo; de manera especial, a mis compañeros de batallas en la facultad, con quienes he disfrutado (y también aprendido mucho) en estupendos congresos teatrales tanto en Almagro como, por supuesto, en nuestro ya indispensable Olmedo Clásico: Cris, Gema, Irene, Almudena, Félix, Víctor, David; también Ivana (no solo compañera y amiga, sino también mi asesora de italiano); y a Javier García Rodríguez (gran maestro).

Gracias a todos mis profesores, porque me han ayudado a aprender, a crecer y, muchos de ellos, a enamorarme de la filología. Algunos han sido, además, compañeros en estos años, y vaya aquí también mi gratitud hacia ellos. Mi agradecimiento también a Paolo Tanganelli, con quien, en parte, comencé este camino de investigación en Ferrara hace ya unos años; a Fausta Antonucci, tutora de mi estancia de investigación en Roma; a Julio Vélez, quien me guio asimismo en los meses que disfruté en el ITEM; y a Javier Huerta, que me abrió las puertas hacia la aventura madrileña.

Por último, la parte realmente esencial de este camino: gracias a mis dos directores de tesis, maestros y mentores, ejemplos ambos de lo que ha de ser un profesor universitario y, además, excelentes personas. A Pedro, gracias por todo su tiempo, su paciencia, sus ánimos y sus impagables consideraciones; a Germán, gracias por confiar en mí, por su continua disponibilidad y diligencia, y por haber sido en todos estos años magistral faro de mi carrera académica. De ellos es también este trabajo, y de manera especial todos los aciertos que en él se encuentren.

I. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL TÓPICO DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS (DE LA ANTIGÜEDAD AL SIGLO DE ORO)

En una obra capital para el estudio de la tradición cultural de Occidente, el gran filólogo alemán Ernst Robert Curtius (1955, 257) afirma:

En ningún lugar y en ninguna época se ha realizado con tanto esplendor la fusión de la vida artística con la vida guerrera como en la España del Siglo de Oro. Baste recordar a Garcilaso, a Cervantes, a Lope, a Calderón; todos ellos fueron poetas que a la vez prestaron servicios militares. (...) Se comprende, pues, que justamente la literatura española tratara muy a menudo el tema de «las armas y las letras».

Efectivamente, el tópico de las armas y las letras, ya fuera en su relación directa con la figura del soldado-poeta, debido al debate que existió sobre la preeminencia de una u otra disciplina, o como heredero de toda la amplia tradición literaria del motivo, será fundamental en nuestros Siglos de Oro. Pero antes de llegar a ellos intentaremos trazar una introducción histórico literaria que, desde la Antigüedad grecorromana, nos servirá de contexto para entender por qué, cómo y cuándo nace este tema en la literatura, cuál es su evolución a lo largo de los siglos y, especialmente, el camino que nos llevará a la época renacentista, en la cual se desarrolla sobremanera. Finalmente, nos detendremos en la presencia que tendrá en la “comedia nueva”, aportando un amplio corpus de dramas barrocos que, de uno u otro modo, toman la pluma y la espada para hacerlas protagonistas de sus versos.

1. GRECIA Y ROMA ANTE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

«La guerra de todos es padre, de todos rey;
a los unos los designa como dioses, a los otros, como hombres;
a los unos los hace esclavos, a los otros libres».
(Heráclito, frag. 53)

1.1. UN ACERCAMIENTO AL MUNDO GRIEGO

Las civilizaciones griega y romana fueron eminentemente guerreras porque el enfrentamiento bélico desempeñó un papel primordial en ambas sociedades, como ya mostraron Platón (ca. 427-347 a.C.) y Aristóteles (384-322 a.C.), refiriéndose en este caso, y de forma obvia, a la griega, de la que hablaremos en primer lugar. Platón apunta

en *Las Leyes* “la idea de que todas las ciudades están, por naturaleza, en un estado de guerra entre ellas, y extiende esta idea, en un estrato inferior, a que todos los hombres son enemigos de todos los hombres” (García Caneiro 2004, 5-6), reflexión que se relaciona íntimamente con la baja consideración que este filósofo tiene de la naturaleza humana. Por eso, para él, la política será la única vía posible para la búsqueda de la paz, la cual se puede alcanzar, según expresa en *República*, por “una armonía basada en la justicia concebida como jerarquía” (García Caneiro 2004, 6). Es decir, el hombre vive en guerra por naturaleza y no siente inclinación a coexistir en paz junto a sus semejantes, de ahí que haya que trabajar esa armonía en las propias ciudades (para evitar las guerras de griegos contra griegos, conflicto que realmente preocupaba al filósofo) y rechazar la “contaminación” que provocaría el contacto con otras civilizaciones, para lo cual se necesita la instauración de un Estado poderoso. Así pues, considera que el Estado ha de ser fuerte, autoritario e implantar un sistema educativo efectivo para instruir al pueblo en sus obligaciones como ciudadanos y en “el arte de vivir”, ocupando la educación para la guerra un lugar primordial en él:

¿Y piensas que tiene poca importancia, y que no vale la pena correr el riesgo, el que observen lo referente a la guerra los niños que, cuando sean hombres, harán la guerra? (...). Debemos comenzar, por consiguiente, por hacer a los niños observadores de la guerra, pero también procurarles seguridad (...). Y no les asignarán, para comandarlos, gente mediocre, sino jefes y pedagogos capaces, por su edad y por su experiencia (Platón, 467c).

Es decir, para Platón es esencial la ley —una normativa fijada por el Estado— y la educación en toda su amplitud para desarrollar una praxis guerrera. Entiende que, aun siendo imparable la inclinación bélica, las letras tienen la capacidad de enseñar, si no el camino de la paz, sí una serie de técnicas para luchar debidamente por la propia polis, por su civilización, por la defensa, en definitiva, de sí mismos y del mundo griego.

Aristóteles, por su parte, reflexionará también sobre la guerra en su *Política*, en la que, como bien señala Rosler (2016, 46), “es bastante revelador que la primera tarea estrictamente política o cívica que aparece en la lista de partes o clases de la polis ofrecida en *Política* IV, 4 corresponda al género militar”. En efecto, para el Estagirita la violencia bélica tiene cabida en la política, pero para él, a diferencia de Platón, únicamente con el fin de encontrar la paz y de ningún modo como fruto de una

inclinación natural del hombre; es decir, que la idea ciceroniana del *iustum bellum* ('guerra justa') y la de la máxima latina procedente de Vegecio *Si vis pacem, para bellum* ('si quieres la paz, prepara la guerra') se encuentran ya en el pensamiento griego como justificación del enfrentamiento bélico. De hecho, el mismo Aristóteles (2004, 133) sostiene que "el arte de la guerra (...) debe practicarse frente a los animales salvajes y frente a aquellos hombres que, si bien han nacido para ser gobernados, se niegan a ello, en la convicción de que esa guerra es justa por naturaleza" (*Política* 1256b); esto es, ha de fomentarse solo en legítima defensa y para evitar que los hombres dominados terminen siendo los griegos. Pero, insistimos, la guerra no es para él un fin en sí mismo, y por ello el legislador ha de desvivirse por la restauración de la paz, pues es lo que realmente anhela el ciudadano y el único objetivo del conflicto armado (Aristóteles 2004 , 409):

Cualquier modo de vida está dividido también atendiendo al trabajo y al descanso o a la guerra y la paz, y de las cosas factibles, unas, atendiendo a su obligatoriedad y utilidad y, otras, a su nobleza. En este terreno la elección tiene que ser idéntica a las partes del alma y sus acciones: la guerra se debe a la paz, el trabajo al descanso y las cosas obligadas y útiles se deben a las nobles (*Política* VII, XIV, 1333a).

Otra de las figuras fundamentales del mundo griego, anterior, además, a Platón y a Aristóteles, es la de Heródoto (484-425 a.C.), considerado el padre de la Historia en Occidente, pero cuya obra (su gran *Historia*) tiene también un elevado valor literario. Más allá de narrar algunos de los acontecimientos más relevantes de su época, basados primordialmente en las luchas de los persas contra los griegos, también reflexionó sobre la guerra y, como en el caso de los filósofos citados, su relación con el derecho. En palabras de Castro Hernández (2013, 84):

Si bien la guerra se torna un elemento central dentro del desarrollo de la obra del historiador de Halicarnaso, también notamos cómo se configura un marco jurídico que empieza a definir la acción bélica en el mundo griego. De este modo, la guerra ya no sólo representa un estado de destrucción y barbarie para el hombre griego, sino que también puede utilizarse como una forma de proteger los valores de su cultura, es decir, se torna una herramienta legítima para defender el derecho de libertad de la amenaza persa.

Ciertamente encontraremos en Heródoto un rechazo del enfrentamiento bélico por su capacidad destructora y bárbara, pero, al mismo tiempo, y aunque parezca paradójico, defenderá la guerra, siempre y cuando su objetivo sea el de mantener los valores, costumbres y prácticas propios de su cultura, la griega, y hacer prevalecer la libertad y la justicia; es decir, que de alguna manera está de acuerdo también con la idea de “guerra justa”, ya que, a su modo de ver, esta legitima la libertad griega frente al despotismo de los bárbaros.

Además, en su obra hallamos algunos elementos que posteriormente serán muy recurrentes en las descripciones literarias de los escenarios bélicos, en los que prevalecen los horrores de la guerra: las amputaciones que algunos soldados sufren, las mutilaciones de cuerpos inertes, las atrocidades contra los inocentes, etc. Sin ninguna duda, la guerra trae consigo calamidad, destrucción, ruina, caos, violencia, esclavitud, terror, crudeza, desesperación..., infelicidad en suma.

Y, por último, se expresa también de forma explícita por parte del historiador de Halicarnaso otro de los puntos capitales en la unión del mundo de las armas con el de las letras: la necesidad que las primeras tienen de las segundas para que sus hazañas perduren en la memoria de las gentes y su fama sea eterna, cuestión primordial que desarrollaremos más adelante. Estas palabras las encontramos en el prefacio de sus *Nueve libros de la historia*, y en ellas encontramos una clara conciencia por parte del historiador de su labor como vehículo de esa gloria que todo personaje heroico anhela para no ser nunca olvidado (Heródoto, 1992, 85):

Ésta es la exposición del resultado de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso para evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido y que las notables y singulares empresas realizadas, respectivamente, por griegos y bárbaros –y, en especial, el motivo de su mutuo enfrentamiento– queden sin realce.

La labor iniciada por Heródoto tendrá su relevo con Tucídides (460-395 a.C.), militar e historiador, el cual dedica también a la política y a la guerra su obra *Guerra del Peloponeso*, que narra el enfrentamiento entre atenienses y peloponenses, de griegos contra griegos; si Heródoto fue el iniciador del estudio de la guerra, sin duda Tucídides fue el sistematizador de ella. Ambos se convirtieron en grandes cronistas militares, pero también se extrae de sus escritos su personal visión del honor y el sentido patriótico que

tenían, de ahí que las victorias y los personajes heroicos que serán más ensalzados se correspondan con aquellos que militaban en el bando de su pueblo. Encontramos, como decíamos, no solo historia objetiva, sino cierta ficción y literaturización.

En relación directa con lo expuesto hasta ahora, es interesante conocer cómo había de ser, dentro de esta sociedad meramente guerrera, el ciudadano griego. Según afirma Canfora (1993, 145-146), “es ciudadano, es decir, forma parte de la comunidad de pleno derecho, a través de la participación en las asambleas decisorias, quien está en condiciones de ejercitar la principal función de los varones adultos libres: la guerra”. Así pues, la del militar será la figura fundamental de la sociedad griega, puesto que su modelo “se conforma a todos los niveles y en todos los terrenos” (Garlan 1993, 68), de ahí que, por ejemplo, las pruebas atléticas y la ejercitación de los jóvenes griegos en los “gimnasios” estuvieran íntimamente ligadas al mundo de la milicia.

Dada la importancia de esta profesión y disciplina, empieza a concederse también un lugar preeminente a la normativa que la rige, es decir, a los aspectos técnicos del llamado “arte militar”. Comenzarán a aparecer tratados como el *Poliorcético* de Eneas Táctico, dedicado al asedio, o escritos como los de Platón, ya citados anteriormente, en los que se insiste en la necesidad de realizar ejercicios militares para prepararse convenientemente de cara a la acción bélica (Garlan 1993, 92). Debe reseñarse, pues, cómo las letras se muestran ahí complementarias de la práctica guerrera, la cual puede y debe contar también con una parte teórica, puesta por escrito, para llevarse a cabo con éxito.

Pero, además, también existía otro tipo de letras, las de la escuela, la formación que los griegos recibían en el *didaskaleîon*, donde, como bien explica Cambiano (1993, 123),

el muchacho aprendía a leer y a escribir y aprendía música, pero no con fines profesionales, como ocurría en el caso de los escribas orientales. Con la extensión de la escritura a la redacción de leyes y decretos de la ciudad, la capacidad para leer podía parecer relevante para llegar a ser ciudadano en sentido pleno. (...) El muchacho se ejercitaba en el aprendizaje de memoria de versos y fragmentos más amplios de poetas, especialmente de Homero.

Es decir, además de en leyes, también se formaban en el mundo de las artes, en el que destacaban, como se ha dicho, la música y la poesía, pero tampoco faltaba la

instrucción en filosofía y retórica. Como es bien sabido, la introducción de esta última disciplina en la educación de los griegos se debió al papel que desempeñaron los sofistas, pues lograron convencerlos de la importancia que había de tener el saber hablar desde edades muy tempranas, algo novedoso respecto a la formación que se impartía hasta entonces, la cual, desde Homero, entendía que lo más importante era adiestrarse para combatir y que el desarrollo de la retórica venía (si venía) con la experiencia¹.

Y precisamente de Homero² (siglo VIII a.C.) hablaremos a continuación, pues, si bien la filosofía y la historia fueron fundamentales para el pensamiento guerrero de los griegos, Homero y su *Ilíada* (con su continuación en la *Odisea*) inauguraron la historia de Grecia y se convirtieron en el modelo de todo lo que vino después, incluidas, por supuesto, las grandes figuras griegas a las que nos hemos referido en las páginas anteriores. De hecho, “tanto Heródoto (II, 120) como Tucídides (I, 9-10) consideran la guerra de Troya como acontecimiento inaugural de la historia de Grecia” (Plácido, en Homero 2009, 26). Pero, además de su historia, inaugura también la literatura griega y, con ella, el género de la epopeya, del poema épico.

Como es sabido, la *Ilíada* narra el episodio de la cólera de Aquiles, héroe griego, aqueo, y su influencia sobre la marcha de la guerra de Troya en el tramo final de esta, aunque el hilo argumental se pierda en varias ocasiones por la intromisión de otros episodios. No hace falta encarecer, pues, la importancia capital que el tema de la guerra tiene a lo largo de todo el poema: además de por el protagonismo que evidentemente posee la propia narración del enfrentamiento de aqueos y troyanos, también por la presentación general que se hace de los ejércitos en el libro II (vv. 456-483) y en el catálogo posterior de 267 hexámetros, del verso 494 al 759, en el cual se nos cuentan los antecedentes de la guerra, así como se nos aporta un segundo catálogo de nombres de troyanos y aliados (II, vv. 816-877). Por otro lado, es recurrente también la descripción de los combates propiamente dichos, como aquel que encontramos en el canto XIII, el cual se ha estudiado dentro de los enfrentamientos de tipo hoplítico y ha servido también a los investigadores para tratar de datar el texto con la mayor precisión posible (Plácido, en Homero 2009, 106-107).

¹ Sobre la importancia de la retórica en la educación griega, véase Kennedy 1963. En cuanto a la interesante relación que se dio entre la filosofía y el gobierno de la polis, puede consultarse Mas Torres 2003.

² No entraremos, como se entenderá, en la “cuestión homérica”, esto es, si Homero existió, quién fue realmente, etc.

Otra cuestión muy interesante que nos ofrece la *Ilíada* en relación a lo marcial tiene que ver con la representación que hace de las ciudades, las cuales aparecen precisamente clasificadas en torno a una dualidad: la ciudad en paz (XVIII, vv. 491-96), en la que hay bodas, cánticos y bailes, y la ciudad en guerra, aquella que, por desgracia, prevalece. Se muestran, en este sentido, los horrores que el enfrentamiento bélico trae consigo a la población, ya que, además de todas las muertes y las consecuencias más directas de estas, en ocasiones es fuente también de esclavización de mujeres y niños.

Asimismo, es reseñable la caracterización que Homero hace del más grande de los guerreros aqueos, Aquiles, pues, a pesar de ser un excelente hombre de armas, no es una figura ideal para su autor, quien entiende que, además de ese gran vigor corporal que indiscutiblemente posee, el héroe debería contar con sabiduría. Él, en cambio, es irreflexivo y necesita los consejos de Néstor, rey de Pilos y personaje clave de la epopeya, para equilibrar su conducta. Como ya dijo Curtius (1955, 247):

A pesar de su avanzada edad, Néstor es un personaje imprescindible en la guerra, porque no sólo sabe dar magníficos consejos a los caudillos, sino también disponer a sus soldados guiándose por viejos métodos eficaces (IV, 294-295), de modo que Agamenón no sabe si desear otros diez consejeros tan valiosos como él (II, 372) o que Néstor fuera joven (IV, 312).

Es decir, en el gran poema épico ya se pone de manifiesto lo importante que son en el ambiente bélico los consejos de un personaje sabio, el cual, desde la experiencia que le ha proporcionado la edad, tanto en sus relaciones personales como en el escenario guerrero, contrasta con la imprudencia que en muchas ocasiones demuestran los soldados jóvenes. En el caso de la *Ilíada*, esta sabiduría es representada por el citado Néstor, del bando de los aqueos, y por Príamo (padre de Héctor), en el de los troyanos. Ambos darán consejos a sus tropas con el fin de infundirles prudencia y proporcionarles estrategias militares que las hagan salir victoriosas del combate.

Inmersos ya en el ambiente puramente guerrero, hemos de referirnos a algunos recursos que unen las armas y las letras en el escenario militar, los cuales serán repetidos en prácticamente todos los textos que tratan este tema. En primer lugar, hablaremos de la arenga, tipo de discurso retórico de gran éxito en la literatura bélica de la Antigüedad grecolatina, que tiene una serie de características reconocibles aunque no existiera una normativa retórica que delimitara de forma clara su proceso de

composición³. En pocas palabras, podríamos definirlo como un discurso retórico verosímil que un general o capitán (orador) declama ante sus soldados en un escenario de campo de batalla con el fin de insuflarles ánimos. En el caso de la *Ilíada*, la encontramos varias veces, en boca de Odiseo, Menelao, Áyax Telamonio, Patroclo, Néstor, Aquiles..., en el bando de los griegos, y de Héctor, en el de los troyanos, en varios momentos previos a sus enfrentamientos.

Veamos un par de ejemplos de la epopeya para poder percibir posteriormente esa relación que existirá entre estos primeros textos clásicos y los renacentistas y barrocos. En primer lugar, el rey Menelao arenga a las tropas aqueas para que confíen en que el fin de la guerra está cerca; añade, además, a sus animosas palabras, una ofrenda a los dioses (Homero 2009, III, 49-50):

Y Menelao, ardiente en el combate, les arengó:

—Ahora escuchadme a mí. Por más que un gran dolor oprima mi alma, creo que los argivos y los troyanos quieren concluir la guerra, ya que sufrieron infinitos sinsabores a causa de mi rencor y de la injuria que Alejandro me hizo. Por tanto, que aquel de ambos a quien la Moira y la muerte tengan reservadas, muera; y cesad de combatir entonces. Traed después un cordero negro para Gea y un cordero blanco para Helio, que nosotros traeremos para Zeus otro. Y haréis que venga aquí el mismo Príamo para que se comprometa con juramentos, porque sus hijos son perjuros y sin fe, y nadie en este caso ha de violar los juramentos de Zeus. El espíritu de los jóvenes es voluble; pero el anciano en sus actos pesa el pretérito, y el porvenir obra con equidad.

Habló así, y los troyanos y los aqueos se congratularon, esperando poner fin a la funesta guerra.

Por su parte, también Héctor toma la palabra para alentar a los troyanos tras haber fallado en su cometido de destruir las naves de los griegos y para que sigan

³ Ausencia que se ha cubierto recientemente (2010) gracias a la publicación de la *Rhetorica militaris* del bizantino Siriano *Magister* que ha dado a la luz Immacolata Eramo, y de la cual Iglesias-Zoido (2011, 146) dice lo siguiente: “El estudio de Eramo no solo hace accesible un texto fundamental, sino que también tiene la virtud de hacer reflexionar sobre el papel jugado por la arenga en la tradición retórica e historiográfica antiguas y sobre su evolución hasta la época en la que Siriano compuso su tratado, el Bizancio del siglo X d.C. A este respecto, hemos de señalar que, hasta hace pocos años, el estudio de la arenga militar carecía de enfoques interdisciplinares que permitiesen atravesar las barreras arbitrarias que separan épocas y géneros”. En él se aporta una guía completa de cómo se han de componer los diferentes tipos de arengas militares, con ejemplos concretos de la historiografía y ofreciendo una estructura discursiva que suple, como decimos, el vacío que desde la *Ilíada* hasta el siglo X existía en lo tocante a manuales sobre tal asunto.

esperanzados en que la victoria también es posible para ellos. Al igual que en el fragmento anterior, el héroe pide ayuda a los dioses, aunque en este caso sin ofrenda, y sus hombres también terminan exaltados, con fuerza y ánimo, después del discurso de su capitán (Homero 2009, VIII, 144-45):

Y apoyado en esta pica, dijo Héctor a los troyanos estas palabras aladas:

—Escuchadme, troyanos, dármanos y aliados: no esperaba yo volver a Ilio, azotada por los vientos, hasta haber destruido las naves y a los aqueos todos; pero vinieron las tinieblas a salvar a los aqueos y a las naves que tienen en la orilla del mar, y hemos de obedecer a la negra noche y aprestarnos para la comida. (...) A la vuelta de Eos todavía habré de arengar a los troyanos domadores de caballos. (...) Mañana podrá gloriarse de su fuerza si resiste a mi pica; pero espero que mañana, cuando Helio ascienda, sea uno de los primeros en caer bañado en sangre entre una multitud de compañeros suyos. ¡Y pluguiera a los Dioses que yo fuese inmortal y eternamente joven y venerado cual Atenea y Apolo, como cierto es que el día que se prepara resultará funesto a los argivos!

Habló así Héctor, y prorrumpieron los troyanos en aclamaciones. (...)

Y los troyanos, poseídos de esperanza, dejaban transcurrir la noche en el sendero de la guerra, manteniendo encendidos grandes fuegos.

Evidentemente, arengas previas a las batallas encontramos también en las diferentes narraciones de índole guerrera de la historiografía griega. Destaca, en este sentido, Tucídides, quien describe en su obra el comportamiento de argivos, atenienses y espartanos antes de entrar en combate, y cuyas arengas –de consuelo, exhortación o persuasión–, fueron modelo de la oratoria militar posterior, supliendo esa ausencia de normativas retóricas sobre este tipo discursivo; y, muy especialmente, Jenofonte (ca. 431-354 a.C.) y su *Ciropedia*, donde encontramos incluso una discusión entre Ciro y Crisantas sobre el valor que en realidad tiene una exhortación militar. Para el primero no es necesaria, ya que las tropas, con el fin de responder con profesionalidad, han debido instruirse en el arte de la guerra, y esos conocimientos son su verdadera fuente de valentía y arrojo; en cambio, Crisantas considera importante infundir en los soldados el ánimo que puede aportarles la seguridad y la confianza que les falta, aquel que, en el momento del diálogo, sus enemigos asirios han recibido de su capitán precisamente a través de una arenga (Iglesias-Zoido 2011, 140-142).

Esta discusión en torno a la verdadera utilidad de la arenga militar que se planteó en la época clásica nos muestra la íntima relación que la práctica guerrera tuvo desde sus inicios con el mundo de las letras. En palabras de Iglesias-Zoido (2011, 142), el debate se centraba en:

La idea de que el coraje de los hombres depende más de su talante, de su formación militar y de un conocimiento real de su situación que del hecho de pronunciar o de escuchar una exhortación bellamente construida. Concepto en el que, sin duda, tenían mucho que ver cuestiones de tipo educativo (las consecuencias de la diferente formación que recibían atenienses y espartanos) y filosófico (el papel de la educación a la hora de infundir una virtud como el coraje) que circularon ampliamente en aquel momento. Pero un planteamiento teórico que, en definitiva, si dirigimos nuestra mirada hacia el mundo antiguo, contrasta de manera evidente con el generoso empleo práctico de la arenga en toda la historiografía grecolatina. De hecho, casi podría decirse que no hay obra histórica griega o romana que, a partir de Tucídides, no incluya arengas, conformando el tipo de discurso más característico de este género.

Así, pues, tuviera el soldado una buena formación militar o no, la arenga se erige como la gran táctica guerrera del mundo clásico y de toda la literatura posterior de tema bélico, como veremos después en el siglo XV y en el Renacimiento, cuando se vuelvan los ojos a los clásicos de forma definitiva y también, como claro heredero de esta tradición histórico-literaria, en el teatro barroco.

Por último, querríamos hacer referencia a una cuestión que es igualmente esencial en la fusión del mundo guerrero con el de las letras y que ya hemos apuntado al estudiar la obra de Heródoto: la idea de la fama, esa gloria que todo héroe anhela alcanzar gracias a sus proezas y que, además de pasar de boca en boca, ha de ponerse por escrito para que, de esta suerte, sea por todos conocida y, lo que es más importante, se convierta en eterna. Como señala en su célebre estudio Lida de Malkiel (1952, 13):

A tal punto nos son familiares todavía los modos de la civilización creada en Grecia, que necesitamos volver sobre nosotros mismos en un esfuerzo consciente para sentir su peculiaridad. Muy sabido es que uno de estos modos es, en contraste con el Oriente, la concentración de esta vida, la atención al individuo, el desarrollo de la personalidad y el ansia de perpetuarla en la memoria de los

hombres venideros en mil formas de vida y de arte: instituciones como el entierro público, el discurso panegírico, los numerosos nombres con idea de gloria y de excelencia (...), el epitafio, la inscripción votiva, el retrato de particulares, y no sólo de los reyes semidivinos como en Oriente. En todo el variado escenario de la historia griega, la avidez de fama se destaca como un rasgo constante, desde los héroes homéricos hasta Temístocles, insomne por los lauros de Milcíades, hasta Alejandro, envidioso de los triunfos de su padre, y rival de las peregrinaciones fabulosas de Heracles y Dionisio.

Y, efectivamente, como no podía ser de otra manera, la *Iliada* también abre este gran tema que será tan recurrente desde entonces en toda la literatura; así, presenciamos varios momentos en la narración épica en los que se hace referencia a este motivo. En uno de ellos, el troyano Sarpedón se dirige a su primo Glauco, capitán del ejército licio, para recordarle que, si en su tierra se los agasaja, es porque confían en que irán fuertes a la batalla y con el deseo de que contagien su valentía y ánimo al resto de las tropas. Y termina diciendo, he ahí lo interesante: “¡Vamos, pues, a proporcionar una gran gloria al enemigo o a nosotros mismos!”; es decir, tendrán coraje para enfrentarse al enemigo y, si logran vencer, ganarán la ansiada gloria; pero si quienes salen victoriosos son sus contrincantes, son conscientes de que será para ellos la anhelada fama. Veámoslo en el fragmento completo (Homero 2009, 210-211; XII, 310-328):

Y dijo [Sarpedón] a Glauco, hijo de Hipóloco:

—Glauco, ¿por qué en la Licia se nos honra con los mejores puestos, las viandas y las copas llenas, siendo mirados como dioses? ¿Por qué en las riberas del Janto cultivamos un extenso dominio floreciente, en cuya tierra hay trigo y viñas? Para que ahora vayamos a la cabeza de los licios en la ardiente batalla. Para que cada uno de los licios bien armados diga: «No sin méritos gobiernan en la Licia nuestros reyes. Si comen las rollizas ovejas, si beben excelente y dulce vino, también se encuentran llenos de valentía y vigor y combaten a la cabeza de su ejército». ¡Oh, amigo! Si eludiendo la guerra pudiésemos permanecer jóvenes e inmortales, no combatiría yo en primera fila ni enviaría a la batalla gloriosa; pero mil trances de muerte nos envuelven, y no es bien que el vivo los evite y rehuya. ¡Vamos, pues, a proporcionar una gran gloria al enemigo o a nosotros mismos!

Héctor será otro de los personajes que más referencias haga a esta idea de luchar incansablemente, aun sabiendo que probablemente será derrotado, con el fin de alcanzar la gloria. Casi al final de su existencia, al verse engañado por Atenea y desamparado por sus dioses patronos y justo antes de enfrentarse a Aquiles (quien, como es sabido, le dará muerte), se consolará pensando en esa futura fama que le espera cuando todos recuerden su bravura y valentía como guerrero: “¡Y he aquí que la Moira va a cogerme! Pero a fe que no moriré cobardemente sin gloria, y llevaré a cabo una gran hazaña que perdurará entre los hombres futuros” (Homero 2009, 379; XXII, 303-305).

Sin ninguna duda, esa fama era también para aquellos héroes que caían en batalla, sacrificando su vida por su pueblo, ya que, en el mismo momento en que terminaba su vida terrena, comenzaba para ellos otra más gloriosa en la memoria de las gentes. En palabras de Vernant (1993, 30):

En la tradición épica el guerrero que, como Aquiles, ha recogido una vida breve y se dedica enteramente a las hazañas, si cae en el campo de batalla en la flor de su edad, alcanza definitivamente una «muerte hermosa», una dimensión heroica a la que no le puede afectar el olvido.

En otros casos, será muy habitual que la arenga militar incluya en su exhortación una referencia a la gloria que los soldados pueden llegar a alcanzar si resultan triunfantes de la batalla, uniéndose así este tipo discursivo al recurrente tema literario. También en la *Ilíada* hay algún ejemplo de ello, como el que traemos a continuación, en el que el héroe griego Áyax Telamonio se dirige a sus tropas para pedirles coraje, para que no abandonen la batalla, para que “sean hombres” (expresión que se utilizará en otros tantos momentos de la epopeya), y, en fin, para que sean valientes, porque solo así podrán conquistar la gloria (Homero 2009, 265; XV, 560-564): “Y el gran Telamonio Áyax exhortaba a los aqueos: —Sed hombres, amigos y avergonzaos de huir; afrontad el combate. Más fácil es a los valientes quedar salvos que muertos, mientras los cobardes ni se salvan ni consiguen gloria”.

La *Odisea*, considerada la continuación de la *Ilíada*, es la otra obra maestra de la literatura griega. Nos detendremos en ella únicamente para hacer una reflexión sobre la construcción del personaje Ulises (Odiseo), su excelente héroe, y para hacer una referencia a la idea de fama que en ella también se plantea, ya que su tema principal no

es el bélico⁴, sino el viaje de vuelta a casa de Ulises después de haber combatido en la guerra de Troya. En primer lugar, creemos conveniente aludir a la figura de Odiseo porque no se presenta como un gran guerrero típico, sino que sus éxitos y su “salir victorioso” de todas las aventuras que se le presentan a lo largo del periplo de diez años que protagoniza hasta su vuelta a Ítaca residen en su astucia, en el don que tiene de la palabra, en su facilidad para dominar la retórica, en su ingenio y en su inteligencia; es decir, el hombre de armas, el héroe valeroso, se sirve del mundo de las letras –en toda su amplitud– para sobrevivir en un recorrido casi interminable de duras pruebas y continuos enfrentamientos. En palabras de García Gual (en Homero 2004, 11):

Para su viaje errante Odiseo cuenta con esa *polytropía*, esa versátil inteligencia con la que sabe acomodarse y enfrentar los peligros y escapar de los monstruos y de las magas con astucia y paciencia y sutil manejo de la palabra. Es muy significativo que, enfrentado con Ayante por las armas de Aquiles, tras la muerte de éste, sea Odiseo quien las haya obtenido como premio. Frente al guerrero arcaico fiado en su brutal fuerza y su coraje violento, Odiseo une valor y audacia a su singular astucia. Por eso es el héroe preferido y protegido por Atenea⁵.

A propósito de estas palabras de García Gual, es preciso recordar la disputa que protagonizaron Ulises y Áyax (o Ayante) por las armas de Aquiles, uno de los episodios más recurrentes en la literatura española posterior (fundamentalmente en la medieval y en la renacentista, como veremos con algún ejemplo), y que aparece mencionado por primera vez en la *Odisea* (XI, 543-546), aunque será plena y magistralmente desarrollado por Ovidio en sus *Metamorfosis* bastantes siglos después. Se refiere Ulises a ella en el momento en el que se encuentra con algunos héroes en su viaje al reino de los muertos, entre los que está Áyax, de quien se nos dice que se muestra rencoroso por el veredicto del juicio (Homero 2004, 247):

Las otras almas de los muertos extinguidos permanecían allí apenadas y cada una contaba sus propias desgracias. Sola el alma de Ayante, hijo de Telamón, se mantenía distante, conservando su rencor por mi victoria, la que logré en el juicio por las armas de Aquiles al pie de nuestras naves.

⁴ Evidentemente, con ello no queremos decir que la guerra no sea también un tema reseñable, ya que en la *Odisea* se narra el final de la guerra de Troya y se hacen referencias a episodios o escenas de esta que no encontramos recogidos en el poema anterior.

⁵ Diosa, efectivamente, de la guerra, pero también de la sabiduría.

Ahora bien, será, como decíamos, unos siglos después cuando el poeta latino Ovidio, en el libro XIII de sus *Metamorfosis*⁶ nos narre la contienda dialéctica entre los citados héroes, configurándose como la fuente principal de los escritores que acuden al motivo posteriormente (Ovidio 1995, 236-250; XIII, vv. 1-381). Esta tiene lugar una vez tomada Troya y se establece con el fin de decidir cuál de los dos combatientes es merecedor de las armas del fallecido Aquiles, y quién, al poseerlas, heredará además su gloria militar. El vencedor, como ya se ha indicado, es Ulises, puesto que, además de ser un gran guerrero (aunque en modo alguno superior a Áyax), demuestra su dominio de la retórica. Como venimos diciendo, la victoria sonríe, pues, no a aquel que es más fuerte y valiente, sino al que es capaz de aunar en su heroicidad tanto las armas como las “letras”; en palabras de Rubio (2000, 388): “En el fondo, como se adivina fácilmente, la confrontación entre ambos héroes mitológicos no es sino un capítulo más del tópico *sapientia et fortitudo* que recorre toda la literatura grecolatina”.

Ulises, además, es el encargado de contar en la *Odisea* ese largo viaje, su historia, al rey Alcínoo cuando es agasajado en el reino de Feacia por este monarca y su corte, convirtiéndose esta parada en la última antes de su llegada a Ítaca. En este caso, pues, es el mismo personaje heroico el que se preocupa (después de que el aedo Demódoco haya narrado el fin de Troya y lo haya mencionado a él mismo) por eternizar sus aventuras, por hablar de su fama, adquiriendo, con su narración, esa gloria. De hecho, se presenta con un “Soy Odiseo, el hijo de Laertes, que entre todos los humanos destaco por mis tretas, y mi fama alcanza hasta el cielo” (Homero 2004, 190; IX, 19-20). Aunque, ciertamente, lo que hace Ulises es hablar desde la primera persona sobre algo que está ya en boca de todos, como su hijo Telémaco ha podido comprobar en el primer viaje que ha realizado para ir en su búsqueda. El joven visita Pilos y Esparta y, aunque no encuentra a su padre, sí a Néstor, Menelao y Helena, quienes le hablarán del gran Odiseo y de su contribución a la victoria en Troya. Los relatos de estos personajes, sobre todo los de los masculinos, situados en la primera parte de la *Odisea* (la denominada “Telemaquia”), “reafirman la condición de gran héroe épico de Odiseo y avivan su memoria” (García Gual en Homero 2004, 12). Y creemos que ningún héroe alcanzó tanta fama ni tan duradera como él, ya como personaje mítico, ya como arquetipo literario.

⁶ Encontramos también mencionado este episodio en el discurso *Pro Archia poeta* de Cicerón (1909, 30-31), obra anterior a la ovidiana; el orador romano hace, además, a lo largo de toda la pieza un elogio de las actividades intelectuales.

Por último, en relación aún con esta idea de fama, hemos de recordar la figura de Alejandro Magno⁷ (356-323 a.C.), uno de los personajes más ilustres de la historia de Grecia. Rey de Macedonia durante trece años, creció recibiendo una excelente formación tanto en el plano militar como en el intelectual, del cual se encargó su maestro Aristóteles. Su reinado se caracterizó por ser un gran periodo de conquistas e intercambio cultural, el cual proporcionó a Grecia una expansión por el Mediterráneo y por la zona del Próximo Oriente, donde llevó a cabo también una prolífica actividad de fundación de ciudades, como la de Alejandría. En cambio, todos sus éxitos militares, aquellos que lo convirtieron en un verdadero mito, prácticamente en una figura divina y en el gran héroe nacional de Grecia, no le proporcionaron el anhelado cantor de sus gestas que siempre buscó, un Homero que, como el que tuvo Aquiles, relatara todas sus proezas en un poema épico a la altura de la *Ilíada*. Él mismo se lamenta de ello en una anécdota que nos ha llegado narrada por Plutarco (2007, 34; XV, 8-9):

Ante la tumba de Aquiles, después de untarse de aceite y correr desnudo alrededor de ella junto con sus compañeros, según la costumbre, hizo ofrenda de una corona y llamó bienaventurado a Aquiles por haber tenido en vida un amigo fiel⁸ y un gran heraldo de sus hazañas⁹ después de muerto.

Alejandro Magno consiguió algo que nadie antes había logrado: conquistar en muy pocos años el amplio territorio que gobernó, siendo, a diferencia de los héroes homéricos, un ser humano. Su mirada siempre estuvo puesta en Aquiles y este se convirtió en su referente, pues ningún ser humano anterior a él había logrado nada semejante: es más, quiso ser como el gran héroe homérico e, indudablemente, en triunfos bélicos lo superó; pero le faltó, además del gran valor de la amistad, un “heraldo” de sus proezas, aquello que realmente deseaba, como apuntábamos. Esta anécdota, por tanto, nos desvela, unida a otras que demuestran que Homero y la *Ilíada* fueron para él una auténtica obsesión, que incluso el héroe más ilustre de todos tiene una necesidad de fama, pero una fama que vaya más allá de la experimentada en vida, lo

⁷ Para ahondar en su aplaudida heroicidad, véase, por ejemplo, Domínguez Monedero 2013.

⁸ Patroclo. En cambio, él no valoró la fortuna de la amistad e incluso se cuenta que llegó a matar, borracho, a algunos de sus amigos.

⁹ Homero, evidentemente.

que lo impulsará a buscar la gloria eterna a través de las letras, consciente de que es la única vía que lo llevará a ser recordado a lo largo de los siglos¹⁰.

Podemos decir, en suma, que la cultura griega se constituye como pionera en el tratamiento que de las armas y las letras se verificará en la literatura posterior. En primer lugar, la *Eneida* y la *Odisea* se convierten en el punto de referencia de los escritores de tema bélicos, los cuales recordarán e imitarán a sus personajes más heroicos, entre los que sin duda destacan Aquiles y Ulises; pero también se servirán en sus obras de los diversos elementos estilísticos con los que se han ido construyendo los poemas homéricos y los diferentes textos historiográficos: las arengas, las diversas tácticas y estrategias del arte de la guerra, las consecuencias crueles del enfrentamiento bélico y, por supuesto, la idea de la fama. Reseñable es igualmente recordar la posición que los ilustres filósofos helénicos toman ante la guerra, sobre la cual aparecen ya los primeros gérmenes de la idea de “guerra justa”, es decir, de la necesidad de justicia ante los horrores bélicos.

La semilla de la tradición está, por tanto, ya sembrada e irá desarrollándose en siglos posteriores junto a la cultura romana. Como indica Cristóbal (2005, 32) a través de otra bella metáfora:

El fenómeno de la tradición se ilustra bien con la imagen del pasar de la antorcha de un corredor a otro; en esa secuencia cronológica, entre el primero y el último que la tuvieron entre sus manos ha habido una serie de mediadores, que han hecho posible el viaje del fuego y no la extinción.

Y en ese viaje de transmisión de nuestra particular antorcha, Grecia pasa el fuego a Roma, estadio capital de difusión y creación literaria en el recorrido que nos llevará hasta los Siglos de Oro.

¹⁰ Aunque contribuyó, sin duda, a ello, la narración en prosa sobre su vida y hazañas del autor romano Quinto Curcio (s. I d.C.), además de ser unos siglos posterior al propio Alejandro, no logró convertirse en esa obra de referencia que lo elevara a los altares literarios del mito.

1.2. LA REALIDAD BÉLICA Y EL FLORECIMIENTO DE LAS LETRAS EN ROMA

«El mundo está vacío después de los romanos».
(Louis de Saint-Just)

Roma recoge todo el legado cultural y cívico de Grecia, pero, desgraciadamente, también ese espíritu bélico, gracias al cual, en su caso, consiguió además conquistar gran parte del mundo occidental conocido entonces. Como decimos, la guerra será un componente sustancial de la sociedad romana y, por ello, será motivo tanto de crítica como de exaltación de diferentes pensadores a lo largo de la Historia, como apunta Sánchez Salor (1992, 73):

Todo el mundo reconoce, desde la Antigüedad, que el destino original de Roma era hacer la guerra. Así lo reconocieron autores antiguos, como los propios analistas romanos. Así lo expusieron, en son de crítica en muchos casos, los autores cristianos, que reprocharon con frecuencia a los romanos esa su tendencia a la guerra y al dominio del mundo mediante la guerra. Y así también los modernos, sobre todo los militares y estrategas, han continuado alentando esta imagen, proponiéndose muchas veces como modelo las campañas militares y, más aún, las virtudes guerreras de la antigua Roma. Roma, pues, vivió en y para la guerra.

Este estudioso indica que, así como las ciudades italianas y, sobre todo, Roma estuvieron durante siglos haciendo, y haciéndose, la guerra, su forma de enfrentarse a ella no fue siempre la misma, sino que, en efecto, hubo diferentes maneras de llevarla a cabo. En concreto, Sánchez Salor (1992, 75-88) distingue tres grandes períodos esenciales, con relación a su cronología y a una especialización del enfrentamiento bélico: el primero, desarrollado en la época real y etrusca (siglos V y IV a.C.), el segundo, que coincidió con la expansión republicana (siglos III-I a.C.) y el tercero y último, correspondiente con el período imperial (I a.C.-V d.C.)¹¹.

A grandes rasgos, en la primera etapa los romanos practicaron un tipo de guerra vinculado con aquel que ejecutaron los griegos cien o doscientos años antes, en el cual se concebía la confrontación guerrera como una competición entre ciudades vecinas, es decir, era de carácter local y solo tenía lugar una vez al año. Se trataba de decidir, por la vía de las armas, qué terreno o fuente sagrada pertenecía a unos u otros, suponiendo la

¹¹ Para profundizar sobre la conformación del ejército romano, consúltese Wilkes 2006.

victoria en sí misma la satisfacción y el orgullo propios de haber sido superiores, pero sin la necesidad de conseguir con ella la destrucción del territorio enemigo ni ningún tipo de soberanía política. Es reseñable, por otro lado, la conexión que desde este primer período tuvo la guerra con la religión, pues era declarada por un colegio sacerdotal denominado de los *Fetiales*, que se encargaba además de realizar ceremonias religiosas previas al enfrentamiento, donde se purificaban las armas y otros elementos propios del combate, así como posteriores al fin de este. Por otro lado, el servicio militar tenía para ellos un carácter sagrado (*sacrata militia*), que después heredarán los cristianos al considerarse soldados de Cristo (*militia Christi*). Y, evidentemente, como ya veíamos en los poemas épicos griegos, las tropas se encomendarán a los dioses para vencer en la guerra, les harán ofrendas y les agradecerán la victoria una vez sea alcanzada.

Esta concepción arcaica, en cambio, desaparecerá enseguida y la milicia romana empezará a concebirse como el medio principal para la expansión política, transformación en la que evidentemente hubo una progresión en que fueron interviniendo diferentes factores. En primer lugar, una serie de novedades técnicas en la que una no conocida idea de ejército –cada vez más permanente y numeroso– desempeñó un papel importante; ya no se luchaba únicamente de manera anual, sino que los varones permanecían varios años en el ejército y ocupándose de diferentes conflictos desarrollados en espacios alejados entre sí. Asimismo, se produjo una especialización de los mandos: los cónsules, generales del ejército, ya no eran elegidos por su prestigio social y religioso, sino que habían de demostrar su valor como estrategas y técnicos militares. En relación con esto, hubo también modificaciones en el ámbito puramente táctico y técnico de la guerra que fueron esenciales para que Roma consiguiera dominar el Mediterráneo: estrategias de diferente índole para mejorar el combate, la creación de nuevas armas, la introducción de la caballería y de la armada. Pero, además, hubo también cambios sociales y psicológicos: “la milicia y la guerra durante los siglos III y II a.C. pueden ser consideradas como una milicia y guerra de conquista y anexión” (Sánchez Salor 1993, 80), y Roma aceptaba la lucha únicamente si sabía con certeza que ese sería el desenlace, eludiendo el conflicto si era consciente de hallarse en desventaja.

El inicio de la etapa imperial tendrá su germen en el siglo I a.C., cuando los soldados comienzan a sentirse vinculados ya no tanto a la nación (el ejército romano era considerado propiedad del Estado y luchaba por él y para hacerle grande) como a su propio jefe, bajo el mando de quien militaban durante años y con quien establecían una relación de íntima lealtad muy acusada (la *fides*). Efectivamente, serán preludio de

algunos de los emperadores romanos de ese primer siglo como Mario, Sila, Pompeyo o Julio César, generales que acabaron ascendiendo al poder gracias al estrecho vínculo que los unía con sus hombres, los cuales, en caso de enfrentamiento, no dudaban en ponerse de su parte, aunque fuera en contra de la propia Roma. De hecho, así ocurrió en la guerra civil que se produjo entre las legiones lideradas por César (100-44 a.C.), de un lado, y por Pompeyo (106-48 a.C.), en el otro, venciendo, como es sabido, el primero, en una victoria que se entendió como el triunfo del individuo sobre el poder establecido, sobre el Estado. Este fue el primer paso hacia un nuevo régimen y una nueva etapa: la imperial. Según Sánchez Salor (1992, 82):

Con la institución del imperio y de la *pax Romana* se abre un nuevo período para Roma en general y para el ejército en particular. En lo que se refiere a Roma en general, se ha dicho por parte de algún autor moderno que, si bien un régimen dictatorial es un régimen criticable, es cierto, sin embargo, que Roma supo cambiar de régimen en el momento justo, cuando ya el régimen republicano era incapaz de mantenerse por más tiempo, incapaz siquiera de mantener a la propia Roma. Roma supo cambiar y con el cambio mantenerse durante todavía varios siglos.

Ahora bien, ¿qué significó este cambio político, con sus nuevas estructuras militares y administrativas, para el ejército? En este periodo se pasó de una política nacional, expansionista, a otra protectora, que se centró en mantener la paz y la prosperidad, así como en la defensa del imperio conseguido, lo cual, a la larga, fue bastante negativo tanto para el Estado como para la actividad militar. La principal misión del ejército fue la de asegurar la integridad del territorio y la estabilidad de sus fronteras (sobre todo las más amenazadas, que eran las del Rin, el Danubio y Éufrates), algo que, no siendo fácil, consiguieron, promoviendo una “ciencia militar fundada sobre el derecho de una guerra rigurosa y justa [que] ha servido de modelo a toda la posteridad hasta nuestros días” (Sánchez Salor 1992, 83). Ciertamente, lograron mantener una estructura, una composición, un reclutamiento y una serie de tácticas y estrategias tales en su ejército que solo puede responder a un genio militar incuestionable.

Pero, por otro lado, como decíamos, su sistema se fue debilitando porque no protegieron militarmente los territorios conquistados. Los romanizaron desde el punto

de vista administrativo, social y humano, otorgándoles su lengua, sus leyes, sus costumbres, su cultura..., pero precisamente por ser considerados territorios conquistados no fueron protegidos debidamente, lo cual se les volvió en su contra cuando tuvieron que defenderse de los ataques exteriores, que fueron minándolos poco a poco hasta la llegada de su crepúsculo.

Conocido someramente este panorama contextual que nos muestra cómo la historia de Roma estuvo marcada por la guerra desde la fecha de su fundación (753 a.C.), podemos adentrarnos en las características principales que tuvo el hombre romano, así como en las diferentes figuras políticas y sociales que se fueron dibujando en relación al mundo (o mundos) de las armas y de las letras. Según Giardini (1991, 11), quien expone su reflexión siguiendo el pensamiento de Vegetio¹², el hombre romano “tenía una superioridad decisiva, una vocación de dominio garantizado por tres factores: el ejercicio de las armas (*armorum exercitio*), la disciplina de los campamentos (*disciplina castrorum*) y el modo de utilizar el ejército (*usus militiae*)”. Es decir, era, eminentemente, un hombre militar, una persona llamada al mundo de la guerra; y su participación en ella se entendía, además, no como un deber, sino como un derecho e incluso como un privilegio. Veremos, no obstante, que a lo largo de la historia de Roma esa figura del soldado convivió con otras como la del jurista, el sacerdote o el “intelectual”, del mismo modo que expondremos qué opinión tuvieron sobre el enfrentamiento bélico algunos de los grandes pensadores romanos.

En primer lugar hemos de decir que de la mano de la guerra nació, asimismo, la literatura en Roma, pues un año después del final de la Primera Guerra Púnica (es decir, en el 240 a.C.) se publicó, según las noticias de Cicerón y algún que otro autor, la primera obra literaria escrita en latín, que se atribuye al griego tarentino Livio Andronico (284-204 a.C.) y que fue, seguramente no por casualidad, una traducción de la *Odisea*. Como señala Rodríguez Peregrina (2013, 353):

No es de extrañar, pues, que una sociedad permanentemente embarcada en guerras, guerrillas, batallas y escaramuzas de la más variada índole y trascendencia encontrase justamente en una guerra –en la conclusión de la misma y en la ansiada victoria sobre un atávico enemigo, para ser más exactos– el

¹² Literato romano que nació en torno al 383 d.C. y que murió en 450 d.C., el cual escribió el tratado militar *Epitoma rei militaris*, también conocido como *De re militari*.

inequívoco punto de referencia en torno al que se convino en fechar nada más y nada menos que el nacimiento de su literatura.

A esta obra le siguieron otras, entre las que destacan piezas teatrales propias de la comedia *palliata*¹³, que comenzó a cultivar el citado escritor griego, así como Gneo Nevio (261-201 a.C.) y el gran Plauto (254-184 a.C.)¹⁴. López (1998, 19-29) se detiene en la producción de este último para mostrar cómo en ella se volcaron muchos de los elementos de la sociedad del momento, ya fueran menciones propias del ámbito geográfico y humano de diversos pueblos de la Península itálica, referencias a personajes reales, a hechos contemporáneos y, lo que más nos interesa, a las diferentes instituciones, pues hay referencias a cuestiones de religión, de la vida militar, de la práctica jurídica, del comercio, etc., que se corresponden con la realidad histórica que conocemos. Asimismo, es fundamental la creación de su célebre personaje del *miles gloriosus*¹⁵ (en su obra homónima), ese ‘soldado fanfarrón’ que será tan recurrente en la literatura posterior y, especialmente, en nuestra comedia barroca.

Si seguimos hablando de guerra y de letras en la época republicana, hemos de continuar refiriéndonos a una de las figuras más eximias de la historia romana, que es la del jurista, político, filósofo y orador Marco Tulio Cicerón (106-43 a.C.), quien reflexionó mucho sobre la pertinencia de la guerra, ofreciéndonos uno de los conceptos más famosos y repetidos en la historia posterior, y que ya citamos al hablar de una de las corrientes del pensamiento griego: la idea del *iustum bellum*, la ‘guerra justa’, que nace íntimamente vinculada a la justicia y al derecho¹⁶. Su manera de entenderla la encontramos en varios pasajes de su *República*, de entre los que destacamos uno en el que el filósofo pone de manifiesto cómo ya el rey Tulo Hostilio¹⁷ “estableció el derecho para la declaración de la guerra, invento muy puesto en justicia que sancionó con el rito de los feciales, de modo que toda guerra que no fuera declarada solemnemente, fuera

¹³ A la que seguirán la *togata* y la *Atellana*. Véase López 1998. Y, para profundizar en la comedia romana, López y Pociña 2000 y 2007.

¹⁴ Consúltese, para aproximarse a su obra, Pociña y Rabaza 1998.

¹⁵ “El *miles gloriosus* plautino –se llame puntualmente Pirgopolinices, Cleómoco o Antaménides– es siempre un soldado que ha hecho fortuna en la guerra y que se vanagloria de sus conquistas, tanto militares como amorosas; se cree irresistible para las mujeres y se siente admirado por los hombres, cuando, en realidad, es menospreciado por todas y todos justamente a causa del gran número de conquistas, reales o ficticias, de las que alardea” (Rodríguez Peregrina 2013, 362-363).

¹⁶ Sobre este concepto reflexionó también Tito Livio en *Ab urbe condita*, fuente directa de algunos poetas del Renacimiento italiano y español.

¹⁷ Tercer rey legendario de Roma, nacido en torno al 673 a.C. y fallecido ca. 642 a.C. Como su *cognomen* indica, fue un monarca especialmente belicoso que se centró en la expansión de Roma a costa de poblaciones vecinas del Lacio.

considerada injusta e impía” (Cicerón 1984, 101; II, 17, 31), como veíamos al hablar del período real y etrusco de la guerra en Roma; y otro aún más claro, que reza así: “Son injustas las guerras que se acometen sin causa, pues no puede haber guerra justa si no se hace a causa de castigo o para rechazar al enemigo invasor..., y no es justa si no se ha declarado y anunciado, y si no se hace por reclamar la restitución de algo” (Cicerón 1984, 138; III, 23, 35). Es decir, tal y como postulaba Aristóteles, el enfrentamiento bélico solo tiene sentido en tanto en cuanto sirva para defenderse del enemigo o venga instigado por una causa o razón concreta y justa, pero nunca deberá ser un fin en sí mismo. En opinión de Resina (2013, 300), de estos fragmentos “se deduce la exigencia para calificar de justa una guerra, cuando menos, de dos tipos de requisitos: unos formales (declaración y anuncio: *denuntiatio* e *indictio*) y otros sustanciales (una causa suficiente, y equidad en los motivos: *pia*)”.

Pero, además, Cicerón reflexionó sobre la conjunción de las armas y las letras, sobre todo en su *De officiis* (44 a.C.), en el que enuncia el ideal del *otium*¹⁸ literario, ejemplificado a través de la figura de Escipión el Africano. Como se sabe, *otium* significa en general ‘ocio’, esto es, ‘tiempo libre de una persona’, lo opuesto al *negotium* (< *nec otium*); en cambio, en Cicerón se corresponde con el significado de ‘actividad literaria’, a la que él mismo se dedicaba en los ratos libres que le permitían sus obligaciones públicas y políticas (*negotium*); era, como él mismo expresó en fórmula célebre, un *otium cum dignitate*. Como explica Morrás (1993, 116):

Nadie como el retórico latino se vio más atraído y envuelto en los *negotia*, de los que sólo el destierro consiguió apartarle. No obstante, fue Cicerón quien expresó con mayor convicción la necesidad de unir *otium* y *negotium*. El ocio implicaba sumergirse en el estudio del saber, la *sapientia*, que alejaba de la mente las preocupaciones mundanas al tiempo que suponía adquirir la formación ética y filosófica necesaria para el adecuado ejercicio de las responsabilidades públicas a través de la *eloquentia*. Es decir, en la conjunción del ocio visto como complemento y paso necesario para el *negotium*, se lograba el equilibrio ideal en el cultivo de elocuencia y sabiduría que constituía para Cicerón la realización plena de la *humanitas*.

¹⁸ Sobre este término en la vida moral e intelectual de Roma hasta la época augustea, véase André 1966.

Humanitas que, como la *padeia* griega, englobaba un concepto amplio que abarcaba la cultura literaria, la virtud humana y el estado de civilización, y cuyo espíritu “en la conducta de la guerra es manejado elegantemente por Cicerón, que adorna con él un patrimonio romano que casi ninguna duda hace vacilar. No hay que hacer la guerra, escribe, antes de haber agotado toda posibilidad de negociación” (Veyne 1991, 411). Es decir, se relaciona de manera íntima con su idea de la “guerra justa” y, al mismo tiempo, con el “ocio”, con la actividad literaria, con las letras.

El pensamiento de Cicerón siempre estuvo sustentado por sus experiencias vitales, pues le aportaron un conocimiento profundo de la política y de la justicia romana, como expuso en tantas ocasiones en muchos de sus discursos. Asimismo, es reseñable recordar el conflicto que vivió en primera persona cuando estalló la guerra civil entre César y Pompeyo, situándose del lado de este último y huyendo, como otros tantos políticos, de Roma. Es, por tanto, de entender que sus ideas, en concreto las que hemos desarrollado sobre la guerra y la fusión de las armas y las letras (que también vivió en sus propias carnes, pues, aunque inclinado indudablemente a las letras, hubo de prestar, como todos los ciudadanos romanos, servicio militar), lo convirtieran posteriormente en uno de los pensadores más influyentes en la materia. Recordemos, finalmente y en este sentido, una de sus sentencias más célebres, recogida también en *De officiis* (I, XXII¹⁹ [77]): *Cedant arma togae, concedat laurea linguae*; esto es, ‘Cedan las armas ante la toga, y ante la elocuencia el laurel [militar]’²⁰ (Cicerón 2009, 34).

Como ya se ha apuntado, Cicerón fue, además de un gran escritor, un excelente político, figura romana en la que nos detendremos a continuación por configurarse como una de las fundamentales de la sociedad romana; es más, el hombre político ideal era llamado el *bonus* o el *optimus civis*. Como indica Nicolet (1991, 64):

La política –definámosla, por el momento, como el acceso a las magistraturas (lo cual es el sentido concreto de expresiones latinas como *rem publicam capessere*, *ad rem publicam adire*, etc.)– no es solamente una carrera, es también generadora de estatus, es decir, que determina no sólo la influencia y el poder, sino también,

¹⁹ Tanto este capítulo como el siguiente, el XXIII, están dedicados especialmente a las armas y las letras (Cicerón 2009, 33-36). En líneas generales, el orador latino defiende la necesidad de las letras, del derecho y de la disciplina, para legislar la guerra. A su modo de ver, los hombres de armas han de mostrar mayor fortaleza de ánimo que de cuerpo, y este tiene que estar supeditado al consejo, la razón y la prudencia para poder actuar en favor de la guerra justa y diferenciarse, así, de los bárbaros y las bestias.

²⁰ En el sentido de ‘trofeo militar’.

como se dice, la «dignidad», las relaciones jerárquicas oficiales, el marco jurídico de las condiciones sociales.

En el político tenían que aunarse la ciencia militar, que, según Polibio (200-118 a.C.), constaba de disciplina y de aplicación, y el derecho, primordialmente el civil. Aunque, en realidad, la organización del *cursus honorum* ('carrera política') era el sistema que aseguraba un aprendizaje gradual, en el que se impusieron unas condiciones de edad y en el que se fijó un orden concreto de magistraturas; es decir, la experiencia suplía la formación teórica, que era prácticamente inexistente. En suma, y de nuevo en palabras de Nicolet (1991, 66):

Buen soldado (empieza obedeciendo), buen oficial, buen general, el «político romano» es también aquel hombre de sabios consejos, rodeado de consultores, de clientes (y de alumnos), que a consecuencia de su sabiduría, de su sentido común y de su moralidad (*vir bonus*), como también dice el derecho, ilumina al pretor, y contribuye así, dando en lo posible a cada uno «lo que le es debido», a la salvación de la patria.

Comprendía, por tanto, en su figura tanto las armas como las letras, pero estas últimas las “compartía” con otros dos personajes propios de la sociedad romana con los que tenía una estrecha relación: el jurista y el sacerdote; el primero, encargado del derecho público, y el segundo, del sacro. A diferencia de otros derechos de la Antigüedad, el romano fue el único que fue producido por un conjunto de personas que eran “profesionales” de su materia, que se ocuparon durante siglos exclusivamente de ella; es decir, no solo fue elaborado de forma “científica”, sino que tuvo una práctica real, probada y continuada, así como un proceso de creación, siempre sobre una amplia base de experiencia y tradición consuetudinarias. Como señala Schiavone (1991, 105-106):

Los juristas romanos no fueron sólo «sabios», «conocedores» o «científicos» del derecho. Durante una parte no breve de su historia fueron también sus más importantes y prestigiosos «constructores» y «productores». Es más, los siglos de Oro del saber jurídico (desde el final del siglo II a.C. hasta los primeros decenios del siglo III d.C.) coincidieron casi completamente con el tiempo de plena afirmación en el tejido institucional de la sociedad romana, de un modelo de

jurisprudencia, es decir, de un ordenamiento donde el poder normativo estaba concentrado, en medida relevante, en las prerrogativas del grupo de los juristas.

Por su parte, el colegio de sacerdotes representaba, en líneas generales, la autoridad religiosa; eran los depositarios de las leyes sagradas, y eran los únicos que podían desarrollarlas y administrarlas. En cambio, hemos de señalar que la misión que tuvieron en las ciudades fue cambiando a lo largo de los siglos, ya que al inicio de su conformación desempeñaron un papel más sustancial en la creación del *ius* ('derecho'), pero, como explicaremos, fueron perdiendo poder y "especializándose" más en la práctica que hemos indicado: la meramente religiosa. En efecto, en la época arcaica la religión ejerció un peso indiscutible en la formación del ordenamiento ciudadano y, dentro del grupo sacerdotal, había una serie de figuras que se encargaron principalmente del saber: los pontífices, que, junto a los *flamines* (de Marte, Júpiter y Quirino), los augures y las vestales, constituían la cabeza de la institución religiosa en este primer periodo de la historia romana. Los pontífices tenían en sus manos el poder del derecho cívico y eran considerados los verdaderos "sabios" de la ciudad, además de ocuparse también del ámbito de las divinidades y de todo lo referente a lo mágico. Así, al unir estas dos facetas, se convertían en fuente de jurisprudencia para muchos ciudadanos que acudían a ellos en busca de consejo y asesoría. A través de los *responsa* emitían reglas que, aunque no poseían una validez general, eran clave para aquellos que, de manera individual, necesitaban en un momento concreto esa interacción inmediata de pregunta-respuesta con el pontífice, cuyo criterio adquiriría un valor casi oracular.

Según fue avanzando el tiempo, y cuanto más se fortalecía la esfera política, el peso de la religión fue disminuyendo en el marco de la ciudad; esto empezó a percibirse en los siglos VI y V a.C., y ya en los dos siglos posteriores la imagen del sacerdote-sabio va a desvanecerse prácticamente por completo, en favor de una alianza que se dio entre el saber jurídico y el poder político de la nueva aristocracia patricio-plebeya, surgida de las luchas sociales de esos últimos siglos. Según explica Schiavone (1991, 111), en este momento "nace la correspondencia entre saber jurídico y primado de las grandes familias: una trama que durará hasta el fin de la República, por lo menos". Aun así, el conocimiento del derecho continúa siendo, afirma el mismo estudioso, "una función del ejercicio del poder en la ciudad".

El sacerdote, por tanto, en las épocas republicana e imperial, se ocupó primordialmente de los gestos del culto y del control del sistema religioso; como indica

Scheid (1991, 88), “ser sacerdote en Roma era actuar con los dioses y saber cómo actuar”. Y, al mismo tiempo, su figura se fue distanciando de la del magistrado, ya que este tenía a su cargo otras obligaciones, propias todas ellas de la competencia jurídica. Sí hemos de señalar, en cuanto a la relación entre estos dos personajes, que en las actividades religiosas en las que los sacerdotes ejercían su “poder” eran asistidos necesariamente por el Senado. En cualquiera de los casos, las letras a las que ambos se dedicaron fueron a las de la justicia, al mundo del derecho. En cambio, el político encontró un equilibrio, como veremos, entre el saber y lo bélico.

1.2.1. MILICIA Y LITERATURA: ODI ET AMO

Caerols (1992) ahonda en otra figura importante del mundo romano, y, en especial, de las letras, que se corresponde con la del “intelectual”²¹ (en latín se utilizaban los adjetivos *litteratus* o *doctus*, ya que *intellectualis* es una palabra rara y tardía que no se aplicaba, además, a personas) y que, como se verá, tiene mucha relación tanto con la política como con la milicia. Bajo esta etiqueta engloba Caerols (1992, 109-111) a todos aquellos escritores de obras históricas y composiciones poéticas, así como a los filósofos y oradores, cuya labor principal fue la de rendir servicios de la ciudad, idea omnipresente en la literatura latina. Las tareas mejor valoradas y más cultivadas por los hombres de Estado eran aquellas que tenían que ver con la creación de obras en prosa, ya que consideraban que eran más útiles para la *res publica*; nos referimos fundamentalmente a la historia y a la oratoria. La poesía, en cambio, se entendía en un principio como algo más propio de los estratos inferiores de la sociedad, y, cuando empezó a ser cultivada por clases más elevadas, coincidió con el fin de la República y un distanciamiento cada vez más acusado de la actividad pública.

En este mismo sentido, en el trabajo del citado estudioso encontramos unas interesantes referencias a la intelectualidad de los generales romanos, ámbito que nos atrae especialmente por la conjunción que se da en su figura de los dos mundos que estamos estudiando. Como ya se ha dicho, en Roma no existía la carrera militar como tal, sino que el general romano era un político que había desarrollado el obligado *cursus honorum* y que, por decisión del Senado, pasaba a ocupar un mando al frente del ejército, pero para el cual, en realidad, no estaba preparado de forma específica porque no había ninguna institución que se ocupara de la enseñanza de esas tareas de dirección

²¹ Véase asimismo el estudio pionero de Bardon (1971) sobre este término en el mundo romano.

o coordinación de las tropas. Esto nos lleva, evidentemente, a recordar que, en la sociedad romana, la política y la milicia caminaron de la mano, o, más bien, la segunda estuvo supeditada a un sistema de gobierno determinado. Cuando se habla, por tanto, de actividad intelectual de los generales, hemos de pensar, como indica Caerols (1992, 117),

para el período republicano, en la de los hombres de Estado, los dirigentes políticos, las grandes personalidades de la historia de la ciudad, inmersos en una lucha *inter pares* por las más altas magistraturas, y, para el Imperio, en la de hombres igualmente procedentes del estamento senatorial, pero ahora sometidos a un poder unipersonal.

Esto no quiere decir que los generales fueran personalidades ajenas al mundo de la cultura, pues se sabe que, en realidad, fue todo lo contrario. De hecho, fue muy habitual que en la época de expansión y conquista, es decir, la republicana (sobre todo en los siglos III y II a.C.), los generales expusieran las obras de arte que llevaban a Roma, tras los saqueos de las diferentes ciudades, en los monumentos públicos para celebrar sus victorias. Edificios que, por otro lado, eran erigidos por ellos mismos, de acuerdo con los nuevos modos arquitectónicos que importaban de Grecia. Pero, además de obras de arte, también llegaron a Roma hombres de letras griegos que influyeron de una forma incuestionable tanto en la literatura como en la filosofía romanas; fueran escritores o pensadores, llegaban de la mano de los diferentes generales romanos, voluntariamente o por la fuerza, dejando su impronta en lo cultural, en lo espiritual e incluso en lo político. La nómina de personalidades es extensa pero, entre todos ellos, destacan los ya citados Livio Andronico y Polibio, así como el filósofo Panecio de Rodas (185-110 a.C.), introductor del estoicismo en Roma.

Dentro de este proceso de introducción de la cultura helénica, hemos de hablar también de una de las actividades más interesantes que se llevó a cabo en el mundo del arte: la del mecenazgo, del que nos interesa, fundamentalmente, el literario. En palabras nuevamente de Caerols (1992, 123):

Son muy numerosos los autores griegos que dedican sus obras a los grandes prohombres de Roma: si por parte de los griegos ello significa el reconocimiento del fin de la libertad y la independencia políticas, sometidas al dominio romano,

en el caso de sus destinatarios se advierte un cierto sentido de magnanimidad, a la vez que de devoción, hacia la cultura helenística, que ahora potencian y favorecen con especial ahínco.

Esta protección no se llevó a cabo únicamente con autores griegos, sino que también se encontraban entre ellos algunos latinos. Todos ellos escribían poemas laudatorios a las hazañas de los diferentes generales tras la victoria de sus batallas y, muchos de ellos, incluso los acompañaban en el transcurso de las campañas para celebrar, con la pluma, sus éxitos. Este fue el caso de Pompeyo, que se rodeó de hombres de letras como Varrón y Leneo en España, o nuevamente de Leneo, Demetrio y Teófanos en la guerra contra Mitrídates. Pero quien destacó sin ninguna duda en esta práctica fue Augusto (27 a.C.-14 d.C.), ya que fueron muchos los escritores que se pusieron a su servicio: Vario Rufo, Rabirio, Plotio Tuca, Cornelio Severo..., además de todos los favorecidos, de una u otra manera, por su persona, como Virgilio, Horacio, Propertio, Nonio Asprena, Filisto, etc.

Todo lo que estos generales –futuros emperadores, algunos de ellos– buscaban rodeándose de letrados era, evidentemente, que los artistas les hicieran propaganda con su obra, que exaltaran sus virtudes, que justificaran sus conductas y legitimaran sus aspiraciones políticas, tarea que Mecenas –del que hablaremos algo más adelante– supo realizar con gran éxito en época de Augusto. Pero las pretensiones de estos hombres no quedaron únicamente ahí, sino que, como ya apuntábamos, algunos mandatarios, como Pompeyo o César, a su vuelta de la guerra se rodearon de una corte de literatos, artistas, poetas, arquitectos..., que fomentaron y desarrollaron, con su patronazgo, una intensa actividad intelectual y artística, que tomaba forma en los “círculos literarios”. En el caso de César, hemos de mencionar su vinculación con algunos grandes como Catulo y Cicerón, y otros como Bibáculo u Opio, a quienes también estimuló con esta práctica en su labor intelectual y literaria. En este mismo sentido, es importante recordar que Augusto encargó a Virgilio la *Eneida* –en la que también nos detendremos más adelante– con el fin de que el poeta le atribuyera un origen mítico, justificando, así, su Imperio, y eternizando para siempre su gloria.

Pero antes de pasar a la época en la que su sobrino-nieto establecerá, bajo la forma de un *principatus*, lo que en realidad terminaría revelándose como una auténtica monarquía, cabe detenerse algo más en la figura del que, junto con Jesucristo, se convertiría en el personaje más determinante en la historia del mundo occidental durante

casi los dos siguientes milenios: Julio César²². Para ello, es momento de recordar la figura de Alejandro Magno, sus fulgurantes conquistas y su obsesión por tener un “cantor” épico a su propia altura y a la de aquellas. El monarca macedonio había establecido, digámoslo así, una especie de “record” histórico al lograr en un período de tiempo muy breve la conquista militar de un vastísimo territorio; ello lo situaba a la altura de los héroes legendarios griegos, como Heracles y Aquiles, y habría hecho de él el gobernante más prodigioso y poderoso de la historia..., de no haber existido Julio César. Es tan conocida como significativa en este sentido la anécdota narrada por Suetonio (1992, 79) en su biografía del gran general romano: estando este ejerciendo como pretor en Hispania, visitó la ciudad de Gades, y allí le fue dado contemplar una estatua de Alejandro Magno en cuyo pedestal se narraban sus conquistas²³. César fue repentina y amargamente consciente en ese momento de que ya tenía más años que el macedonio cuando murió a los treinta y tres, y de que su hoja de servicios (no digamos de “hazañas”) se limitaba prácticamente a haber alcanzado esa pretura. Cuenta Suetonio que inmediatamente dimitió de ella y se dirigió a Roma para lanzar su carrera política. En el curso de no muchos años consiguió anexionar una nueva provincia a la *respublica* romana (la Galia), dio un golpe de estado contra la República y se hizo dueño absoluto, bajo la figura de *dictator*, de un imperio mucho más grande que el reunido por Alejandro. Mucho más realista y pragmático que este (como buen romano, dicho sea de paso) decidió ser él mismo el “heraldo” de sus hazañas, elaborando los que son probablemente los dos documentos “maestros” de la (auto)propaganda política de todos los tiempos, sus *Commentarii* (a la guerra de las Galias y a la guerra civil): en ellos, por el expediente de hablar de sí mismo en tercera persona, unas veces como *Caesar*, otras como *imperator*, logró configurar una especie de figura “hipostática” sustentada en su personalidad real e histórica que, con el tiempo, y empezando por la adopción de su nombre como título de poder por parte de su “sucesor” Augusto y de los posteriores *Caesares Imperatores*, se convertiría en antonomasia del poder terrenal absoluto. Julio César, tras el estímulo inicial recibido en Gades, había logrado su objetivo: quedar en la historia posterior por encima del mítico Alejandro Magno, imitándolo y emulándolo como, por lo demás, había hecho y continuaría haciendo Roma con todo lo griego. Es,

²² No en vano durante bastantes siglos la historia de Europa (si bien mucho menos en España debido a su “aislamiento” tras la invasión árabe) ha estado absolutamente marcada y determinada por las relaciones, muchas veces altamente conflictivas, entre los sucesores de ambos personajes: el Papa y el Emperador.

²³ Ya el hecho de que en una ciudad del extremo occidental del Mediterráneo, región que jamás había pisado Alejandro, hubiera una estatua dedicada a este es signo de la admiración y prestigio “universales” que el macedonio había alcanzado en el s. I d.C. y especialmente entre los romanos.

por tanto, el caso de Julio César un ejemplo paradigmático, quizá el supremo, de fusión de las armas y las letras, pues no solo demostró ser el mayor talento militar de su tiempo (y quizá de todos los tiempos), sino que también tuvo fama de ser el mejor prosista de la Roma del período considerado clásico en su literatura, por encima incluso de quien ha quedado como modelo máximo de ella, Cicerón.

Pasando ya a Augusto y su relación con la literatura, y, además, de mecenazgo, tenemos que citar indudablemente al militar y político Asinio Polión (75 a.C.-4 d.C.), cónsul en el año 40, y, sobre todo, como decíamos, a Gayo Cilnio Mecenas (ca. 70-8 a.C.), su confidente y consejero político, una vez establecido como *princeps* de la república romana. Este *eques*, que presumía de descender de los reyes etruscos, fue una pieza fundamental como impulsor de las artes y, en especial, de la literatura latina, además de gran amigo de Virgilio y Horacio, a quienes, efectivamente, protegió y acercó al emperador. Como sabemos, su dedicación al mundo artístico terminó por convertir su apellido en antonomasia de la persona rica y poderosa que patrocina y fomenta las artes, lo que indica la importancia que tuvo en su tarea de “mecenazgo”. En lo que respecta a Polión, después de la guerra civil mandó construir la primera biblioteca pública de Roma y, una vez retirado de la política, se dedicó a ser patrón de poetas y escritores, fundando uno de los círculos literarios más importantes de la ciudad, al que perteneció Virgilio en sus primeros pasos como escritor; en él se reunían, además del mantuano, algunos de los grandes poetas latinos como Cicerón, Salustio o Tito Livio. Junto a estos dos grandes mecenas, hemos de citar por último a Mesala Corvino (64 a.C.-8 d.C.), quien también se volcó en la labor de patronazgo y quien creó el Círculo de Mesala, integrado por escritores de la talla de Tibulo y Horacio, quien sería después atraído por Virgilio al de Mecenas.

Abrimos un pequeño paréntesis para detenernos brevemente en la figura del citado Salustio, célebre historiador romano que nació en el año 86 a.C. y murió en el 35 a.C. Consideramos oportuno dedicarle unas palabras porque fue uno de los primeros autores latinos en reflexionar sobre distintos asuntos que en siglos posteriores se consideraron propios de la discusión sobre la preeminencia de las armas o las letras, fundamentalmente en relación con la formación que había de tener quien se decidiera dedicarse a las primeras. Sobre ello dice lo siguiente en el prólogo a *La conjuración de Catilina* (63 a.C.):

Ahora bien, durante largo tiempo se discutió mucho entre los hombres si las acciones militares resultan más de la fuerza física o de las virtudes del espíritu. Pues antes de empezar hay que deliberar, y una vez deliberado hay que actuar inmediatamente. Así que ambas cosas, precarias por sí mismas, necesitan el concurso una de la otra (Salustio 1997, 73-74).

Aboga, como vemos, por su conjunción, puesto que entiende que tanto la fuerza como la virtud son necesarias para que el guerrero sea un hombre completo. Más adelante, no obstante, se posicionará, al referirse a las diferentes guerras que los griegos mantuvieron contra diversos enemigos, de parte de la *sapientia*: “Con la experiencia de los hechos se demostró que en la guerra lo que más puede es la inteligencia” (Salustio 1997, 74). Y, finalmente, en otro momento del proemio, se referirá a la fama que el ser humano puede alcanzar a través de las actividades a las que ha dedicado su vida, ya sean las de las armas –*gesta*–, o las de las letras, gracias a las cuales se eternizan las proezas logradas por aquellas. A su modo de ver, la gloria de los hechos se sitúa por encima de aquel que las escribe, pero aprovecha también para expresar lo complicada que es para un historiador esa labor de narrador y cronista (Salustio 1997, 75):

Hermoso es obrar bien por la república, hablar bien también tiene su mérito. Cabe ser famoso en la paz o en la guerra. Se alaba a muchos por haber escrito los hechos de otros. A mí, en particular, aunque en modo alguno la gloria que acompaña al escritor es la misma de la que al autor de los hechos, se me antoja con todo especialmente arduo escribir historia. En primer lugar, porque hay que igualar hechos con palabras; luego, debido a que la mayoría considera que hablas con malquerencia y envidia al censurar determinadas faltas; y cuando narras la enorme bazaría y gloria de los valientes, lo que cada cual considera fácil de hacer para sí lo acepta ecuanímente, lo que cae por encima de sus posibilidades lo considera inventado y falso.

Como se verá más adelante, al estudiar algunos de los textos más relevantes del Renacimiento español, e incluso del final del Medievo, estos argumentos que esboza aquí Salustio serán repetidos y discutidos por unos y otros autores, que debatirán sobre la formación educativa del caballero –y posteriormente del soldado–, la superioridad de la fuerza o de la inteligencia para ser un buen guerrero, la primacía de las hazañas o de la de las letras que las eternizan, y, en fin, en relación con la sutil línea que separa en

muchos casos la Historia de la Literatura, el peso de la realidad y de la ficción en el relato del cronista.

Además de los citados generales-intelectuales, promotores, como hemos visto, del mundo artístico, hemos de hablar también de otra figura que fue muy interesante en este periodo y que revivirá nuevamente en la época renacentista: la del soldado-escritor, es decir, el hombre guerrero, general en muchos casos, que se dedicó también a la actividad literaria, a escribir sus propias obras. El más ilustre es, sin duda, César, como ya se ha explicado, pero hay una extensa nómina de autores, entre los que habría que citar, fundamentalmente en los siglos pertenecientes al periodo republicano, a Sila, Varrón, los Escipiones, Catón el Viejo (y el Joven, posterior en un siglo), Quinto Fabio Píctor, Quinto Lutacio Cátulo, Tiberio Sempronio Graco, Marco Fulvio Nobílior, Lucio Elio Tuberón, Marco Emilio Escauro, etc. Estas personalidades, diferenciándose de los que hemos denominado “intelectuales”, entienden la actividad literaria, así como todo lo relativo a la cultura, como parte de su *otium* y no es, para ellos, un objetivo en sí misma. Ciertamente valoran su labor literaria, e incluso algunos de ellos tuvieron vocación eminentemente intelectual, pero en general la consideraban una prolongación de su actividad política.

En lo concerniente a los emperadores, sobresalen tres personalidades: Augusto, Vespasiano (9-79 d.C.) y Trajano (43-117 d.C.), insignes hombres de armas en los dos primeros siglos del Imperio. Sobre su relación con las letras, dice Caerols (1992, 132):

Se observa aquí una lenta evolución hacia el despegue de las letras y la cultura: progresivamente se abre un foso entre cultura y milicia que permite, incluso, diferenciar a los príncipes llegados a tales como resultado de las contiendas militares, de aquellos otros que ocupan el trono por vías más pacíficas.

Así como Augusto tuvo una impecable formación, fue un gran lector y es autor de obras, no conservadas salvo en exiguos fragmentos, tanto en verso como en prosa, Vespasiano y Trajano no tuvieron una educación literaria tan notable y su interés por la cultura fue muy escaso; ciertamente ellos también fueron autores de algunos textos, sobre todo discursos y cartas –de mayor calidad retórica los del primero que los del segundo–, pero en ellos no encontramos ya una inclinación literaria, sino que guían sus actos según lo que consideran más práctico y más apropiado para su carrera política. Esta tónica se acentuó durante los siglos posteriores, donde la cultura y la política

fueron tomando caminos diferentes; hubo, no obstante, alguna excepción, como la que supuso el emperador-filósofo Marco Aurelio (121-180 d.C.), un hombre realmente de letras que, abocado a cumplir con sus obligaciones bélicas, se sentirá desterrado en los campamentos militares, como él mismo expresa en sus estoicas *Meditaciones*.

Finalmente, hemos de referirnos a una última actividad intelectual que aunó la milicia con la literatura, iniciando un nuevo camino de tradición que será recuperado por los literatos españoles: los tratados militares, el arte de la poliorcética. En realidad, fue un género de éxito durante el período helenístico, pero no muy querido por los propios romanos; entre ellos, los cultivadores más conocidos son Frontino (40-103 d.C.), Arriano (86-175 d.C.) y el más arriba citado Vegetio. El primero, autor de unos *Stratagemata*²⁴, es el único escritor latino de comienzos de la época imperial dedicado a esta materia cuya obra, aunque sea de forma parcial, ha llegado hasta nosotros; en ella encontramos un conjunto de tácticas y métodos militares utilizados por generales anteriores, que, según el escritor, podían resultar de gran utilidad a los capitanes contemporáneos. Arriano, senador griego, fue *legatus Augusti* en Capadocia en torno al 132 d.C., donde hubo de hacer frente a una invasión de alanos. Escribió, en griego, *Ectaxis contra Alanos* y *Tactica*, considerados ambos manuales militares: el primero en relación con los preparativos tácticos y las decisiones militares que tomó ante la invasión mencionada y, el segundo, centrado en la práctica militar griega. Por último, Vegetio fue un alto funcionario civil de finales del siglo IV y autor de un *Epitoma rei militaris*, como ya apuntamos, dedicado al emperador Teodosio I; su deseo fue que se considerara un texto primordialmente práctico, pero, en realidad, se convirtió en un amplio tratado teórico de gran erudición. Eran manuales, pues, cuyo uso, aunque nacían con un objetivo de aplicación práctica, solía restringirse al ámbito puramente educativo, dado que los militares consideraban, en general, que el conocimiento del arte bélico no estaba tanto en los libros como en la experiencia y en la práctica guerrera²⁵.

Todo este panorama bélico-literario al que nos hemos referido nos conduce de manera inexorable hacia uno de los grandes poetas latinos, el cual vivió a caballo entre la época republicana y el inicio del Imperio: Virgilio (70-19 a.C.). En concreto, nos

²⁴ Puede consultarse en una traducción del siglo XV (cuyo manuscrito se conserva en la BNE, el cual perteneció a Pedro Fernández de Velasco [1425-1492], conde de Haro) en la edición de Roca Barea 2010.

²⁵ Cuestión sobre la que se debatirá en obras posteriores, precisamente al tratar el tema de las armas y de las letras. Para toda esta parte nos ha servido de base el excelente trabajo de Caerols 1992. Véanse también, no obstante, los célebres estudios de Bardon 1940, Best 1966 y Clarke 1978.

detendremos en algunos de los elementos principales de su gran epopeya, la ya citada *Eneida*, por ser, junto a los poemas homéricos, la otra obra maestra de la épica clásica. Como ya se ha dicho, nació como un panegírico, bajo forma de epopeya, de la figura imperial de Augusto, dato que, por cierto, él mismo había anunciado ya en sus *Geórgicas* (III, 46-48): “Después a cantar me daré las ardidadas campañas / de César [esto es, Augusto] y a hacer tantos siglos glorioso ese nombre / cuantos separan a César de su ancestro Titono” (Virgilio 2009a, 125), pero su calidad literaria es la que le ha hecho merecedor de la fama que tanto él como su gran héroe, Eneas, han conservado a lo largo de los siglos.

Como indican Rivero *et. al* (en Virgilio 2009b, LXXXV-VI):

Quien haya leído la *Eneida* se quedará con la primera impresión de que Virgilio ha dividido su gran obra épica en dos partes, como si fueran las dos hojas de una misma puerta. La primera de ellas, basada en la *Odisea* de Homero, da cuenta del vagar de Eneas desde Troya hasta Italia, mientras que la segunda, fundamentada en las guerras de la *Ilíada*, gira en torno a la conquista del Lacio y la derrota de Turno por el piadoso Eneas.

El elemento de unión de esas dos partes es, evidentemente, el noble troyano Eneas, gran héroe de esta epopeya y que, al igual que Aquiles o Ulises en Grecia, se convierte en el referente de su cultura. Eneas, aventurero errante también como Odiseo, es dibujado con todas las virtudes que eran propias del hombre de la época augústea, aunque no será un modelo ideal desde el principio, sino que irá creciendo y aprendiendo a lo largo del poema a través de las experiencias que le va marcando su destino. En un principio nos encontramos con un personaje desesperado, doliente y que sufre tras la pérdida de su familia y de su casa, tras huir del saqueo e incendio de Troya; según avanza su historia, veremos cómo es capaz de aceptar los designios de los dioses, de anteponer al amor (de Dido, a quien, como sabemos, abandona) su sagrada obligación (fundar la “nueva Troya”, origen de Roma, en Italia) y se convertirá en un hombre valiente, disciplinado, responsable, que guía a su pueblo como un verdadero caudillo, y cuya transformación espiritual se ha relacionado con el modelo de virtud estoica, pues termina siendo el prototipo de sabio estoico al alcanzar su pleno desarrollo. A estos calificativos se unen otros que han sido señalados por Rivero *et al.* (en Virgilio 2009b, CX), tomados todos ellos de la propia narración épica:

Eneas está adornado con todas las virtudes que los romanos admiraban en sí mismos: es magnánimo incluso con sus enemigos (X 825), es sensible a la necesidad de *clementia* aun con quien más lo ha herido (XII 940), muestra *moderatio*, *temperantia*, *fides* (XII 311), *iustitia* (XI 126) y, sobre todo, *pietas* con dioses, familiares y amigos (X 516). Sólo en la necesidad de vengar la muerte de Palante se muestra inflexible, inmisericorde y hasta cruel: sin embargo, mostrar clemencia en estas circunstancias se habría interpretado como cobardía y negligencia.

Efectivamente, el epíteto que lo acompañará de una manera más fiel durante toda la narración es el de “piadoso” (*pius*), y tratará siempre (aunque sin éxito, al fin) de eludir la guerra, que es para él algo detestable (XII, vv. 517-520). A esta caracterización del héroe romano, que une esa interesante dicotomía de buen guerrero y hombre sabio (en el sentido de virtuoso), *pietate insignis et armis* (VI, v. 403), se suman otros elementos que, como veíamos en los poemas homéricos, representan realidades propias de los dos mundos que estamos estudiando. Primeramente, queríamos recordar la segunda parte del libro VII²⁶, la cual, estática y reiterativa, se contrapone a la primera, más narrativa y fluida. En ella se recurre al motivo de los catálogos épicos de tradición homérica, que, así como aquí se corresponde únicamente con un listado de guerreros, en el libro II de la *Ilíada* lo es además también de naves. Los guerreros itálicos que van desfilando en el citado catálogo, y a los que se describe someramente, son: Mecencio, su hijo Lauso, Aventino (hijo de Hércules), los gemelos del Tíbur, Céculo, Mesapo, Clauso, Haleso, Ébalo, Ufente, Umbrón (además de guerrero, sacerdote), Virbio, Turno y Camila. Como puede verse, el único personaje femenino es este último, el cual merece una breve presentación por ser, al igual que otras mujeres guerreras clásicas, modelo de tantas otras que encontraremos en la literatura posterior. Así, Camila es una *virgo bellatrix*, infatigable y orgullosa, rápida, resistente y dura, moderada y consciente del deber que tiene en cada momento, incluso en el de su propia muerte (XI, v. 825). En ella se refleja la imagen de algunas de las heroínas míticas, como la de la cazadora tracia Harpálice, la arcadia Atalanta y la reina amazona Pentésilaea²⁷.

Por otro lado, es muy interesante destacar el papel que los ancianos Ilioneo, Nautes, Evandro y, sobre todo, Anquises, padre de Eneas, desempeñan en el poema. Al

²⁶ Se considera que con él comienza la segunda parte de la *Eneida*, que es más iliádica que odiseica.

²⁷ Para profundizar sobre los personajes que aparecen en la *Eneida*, véase García Fuentes 1973, así como Rivero *et al.* (en Virgilio 2009b, XCV-CXIII).

igual que ocurría con los hombres provecos de la *Ilíada*, son personajes que representan la experiencia y la sabiduría, y se mostrarán tranquilos, reflexivos y serenos. Todos ellos guerreros retirados, disfrutarán recordando sus hazañas, y van a guiar y aconsejar a los jóvenes basándose en la experiencia que les aportan sus canas; es decir, su pretérita dedicación al mundo de las armas les ha otorgado un lugar principal en el de las letras, en el del saber. Además, cada uno de ellos tiene una caracterización particular, en la que podemos subrayar el privilegio divino de que goza Nautes, quien tiene a su favor a Palas Atenea, o el don profético que posee Anquises. Asimismo, otro anciano que tiene gran protagonismo es el rey Latino, quien preside una asamblea militar en la que se va a decidir el devenir de la guerra entre los “invasores” troyanos y los rútuos, habitantes del Lacio, en el libro XI (vv. 225-531), tras la muerte y entierro de Palante. El citado monarca se presenta como el paradigma del perfecto gobernador (piadoso, humano, justo, de buen corazón), quien pedirá a los mensajeros que le cuenten qué han visto en el campamento enemigo, para tomar él la palabra después y abogar por la paz y por el fin de la guerra. Veamos en primer lugar un fragmento de la extensa intervención que pronuncia uno de los mensajeros, Vénulo, quien declama unas palabras que, en nombre de Diomedes, buscan también la paz (Virgilio 2011, 84-88; XI, vv. 252-265; 271-278; 292-293):

Oh gentes afortunadas, reinos saturnios,
antiguos ausonios, ¿qué fortuna vuestra quietud
desasosiega y os persuade a hostigar desconocidas guerras?
Cada uno de los que violentamos con hierro los campos ilíacos
(dejo aparte lo que apuré luchando bajo los altos muros,
a qué hombres sepulta el Simunte aquel), indecibles suplicios
a través del orbe y castigos todos pagamos por nuestros crímenes,
tropa digna de lástima hasta para Príamo: lo sabe el triste astro
de Minerva y las peñas euboicas y el vengador Cafareo.
De aquella contienda, empujados a litoral distinto,
Menelao atrida llega expatriado hasta las mismas columnas
de Proteo, a los cíclopes del Etna vio Ulises.
¿Voy a hablar de los reinos de Neoptólemo y de los trastocados penates
de Idomeneo? ¿De los locros que habitan en la costa libia?
(...)
Ahora, incluso, en espantable visión me persiguen portentos:

mis compañeros, perdidos, buscaron el firmamento con plumas
y en los ríos deambulan como aves (¡ay, crueles suplicios
de los míos!) y además llenan los escollos de voces lastimeras.
Justo estas cosas tuve que haber esperado desde el momento
aquel en que como un loco a hierro acometí los cuerpos
celestiales y la diestra de Venus violenté con una herida.
No, de verdad, no me empujéis a tales luchas.

(...)

Unánse en alianza las diestras por donde se ofrece;
evitad, en cambio, que choquen armas contra armas.

En efecto, lo que Vénulo propone con esta especie de arenga en defensa de la paz es el cese del conflicto armado y la necesidad de llegar a un acuerdo a través de la palabra. Con su discurso se inicia un debate en torno a la pertinencia del enfrentamiento bélico, y tomarán la palabra el rey Latino, por un lado, y un vehemente Drances (guerrero enemigo de Trances), por otro, el cual se niega en un principio a deponer las armas, aunque finalmente apoyará también al monarca. Del discurso que enuncia este, destacamos el siguiente fragmento (Virgilio 2011, 90-91; XI, vv. 320-324; 330-335):

Toda esta área y la zona pinariega de lo alto del monte
dése a la amistad de los teucros, y dictemos unas justas
cláusulas de alianza y llamémoslos como aliados a nuestro reino.
Asiéntense, si tanto es su deseo, y funden murallas.

(...)

Además, para que lleven mis palabras y firmen los pactos,
pláceme que vayan cien oradores latinos
de primer rango y que en la mano exhiban ramos de paz
portando obsequios: talentos de oro y de marfil
y un trono y una trábea como símbolos de nuestro reino.
Decidid para el común y socorred nuestra situación agotada.

Imprescindible es, además, detenernos en otros dos puntos esenciales que ya vimos en Homero: la presencia de arengas y la idea de la fama. En cuanto a la primera, traemos como ejemplo el inicio del libro XI (vv. 14-23), el cual aporta una de las alocuciones más sentidas de Eneas a sus tropas, después de haber dado muerte a

Mecencio. Sus palabras servirán a sus hombres de ánimo tras los duros enfrentamientos a los que se han sometido; les pide confianza y valentía para seguir adelante, aun con el dolor de las pérdidas de algunos de sus compañeros (Virgilio 2011, 64-65):

Concluida una cosa muy grande, varones; fuera todo temor,
lo que venga; estos son los despojos y las primicias
procedentes del rey soberbio, y gracias a mis manos éste es Mecencio.
Ahora tenemos viaje hacia el rey y los muros latinos.
Armas preparad para vuestros ánimos y con vuestra esperanza
[emprended la guerra,
no sea que, ignorantes, alguna demora, tan pronto como alzar estandartes
nos permitan los dioses celestes y sacar a la juventud de los campamentos,
os estorbe o bien opinión por el miedo apocada os retarde.
Entretanto compañeros y cuerpos no sepultados confiemos
a la tierra, solo honor que hay bajo el Aqueronte profundo.

Uno de esos camaradas que ha resultado muerto es su muy querido Palante, quien representa en la epopeya el ideal del guerrero joven (contrapartida, pues, de Eneas, que lo es del guerrero maduro, y *pendant*, por otra parte, del Patroclo homérico, íntimo amigo de Aquiles y muerto a manos de Héctor en la *Ilíada*); valiente y arrojado hasta que le alcanza la muerte (X, v. 488-489), osa aceptar el desafío de Turno, pese a ser consciente de que este es más fuerte que él. Antes de ser atravesado por la espada del rey lacio, pide ayuda a Hércules, “el Alcida”, pero el padre de este, Júpiter, dedica unas palabras a su hijo en las que le dice que no podrá auxiliar al joven Palante porque el día de su muerte ha llegado ya y eso es inexorable. En cambio, le pide que lo viva con esperanza porque lo importante es que, tras su heroica muerte, alcanzará la anhelada gloria, y, además, ha de consolarle saber que ese día postrero les llegará también a sus enemigos (Virgilio 2011, 33; X, vv. 467-472):

A cada cual le aguarda su día, breve e irrecuperable es el tiempo
de la vida para todos, pero extender con los hechos la fama,
ésta es obra del valor. Bajo las altas murallas de Troya
cayeron tantos hijos de dioses..., es más, sucumbió con ellos
Sarpedón, descendencia mía: también sus hados
llaman a Turno y de la vida que le ha sido dada está llegando a la meta.

Para el joven, buen entendedor de la idea de fama, el bien supremo no es la vida, sino la victoria o una muerte gloriosa (al igual que para el troyano Héctor, como veíamos en la *Ilíada*). Pero, además, como apuntan Rivero *et al.* (en Virgilio 2009b, XCIX), su pérdida tiene un sentido transcendental para todos:

Palante, despachado a la guerra desde el enclave de la futura Roma, es el primer sacrificio efectuado en el sagrado nombre de Roma, por cuyo glorioso futuro lucha. Su cadáver es *dolor atque decus magnus* (X 507) para su padre, y el treno comunal que surge a la vista del cuerpo sin vida prefigura el lamento por el sacrificio de las generaciones futuras en las guerras de Roma.

Idea que, ya para terminar, nos acerca a aquella que el propio Virgilio tuvo sobre la guerra, pues él fue el primero que rechazó los males, la destrucción y la muerte que los enfrentamientos bélicos trajeron consigo, anhelando, como tantas gentes de su época agobiadas y agitadas por decenas de años inmersas en civiles discordias, un mundo de y en paz; evidentemente, muy influido en ello también por el espíritu de la *pax Augusta* y de su ideario moral. Esta actitud la encontramos hacia la mitad de la *Eneida*, donde destaca la explícita referencia a los *horrida bella* en el libro VI, vv. 86-87: “Guerras, espantables guerras, y un Tíbris espumante de mucha sangre veo” (Virgilio 2011, 129; es la profecía de Apolo que recibe Eneas antes de descender al Hades junto a la Sibila), sintagma que se convertirá en tópico literario con posterioridad; e igualmente percibíamos ya esa visión cruel de la guerra en sus *Bucólicas* y *Geórgicas*. En suma, según González Vázquez (2007, 10): “la obra de Virgilio es la más bella expresión de un ansia incontenible de paz para un mundo que resulte así digna morada de todos los hombres”²⁸.

Contemporáneo de Virgilio fue, además de Horacio (65-8 a.C.), el poeta Tibulo (54-19 a.C.). De él, y de otros poetas elegíacos de la misma época como Propertio (ca. 47-15 a.C.) u Ovidio (43 a.C.-17 d.C.), dice Laguna Mariscal (2003) lo siguiente:

Estos también prefirieron la paz a la guerra (...) como simple preferencia personal. En un momento histórico de gran militarización de la vida pública, estos poetas asumieron una postura heterodoxa: preferían llevar una vida

²⁸ Véase también, para conocer la presencia de la paz y la guerra en la obra de Virgilio a través de fragmentos concretos, González Vázquez 2013.

consagrada al amor y a la desidia, antes que participar en la política y en la guerra. Fueron los primeros, quizá, que desarrollaron claramente la idea como un motivo literario.

En efecto, Tibulo rechaza la vida de los negocios y de la milicia, decantándose por una epicúrea vida tranquila, en contacto con la naturaleza y en el disfrute del amor (véase su elegía I. 1). De ahí también las célebres palabras que dedica a la crítica del origen de la guerra, la cual se une con el tópico de los *horrida bella* que hemos citado con anterioridad. Denuncia a sus inventores y sostiene que el primero que decidió tomar la espada para enfrentarse a sus semejantes es el responsable de la ferocidad de la guerra y de la llegada de la perdición del ser humano. Este fragmento de Tibulo se recoge en la décima y última elegía de su libro I (Tibulo 2011, 94-95; I.10, 1-14), en la que además hay una alusión a la paradisíaca Edad de Oro, durante la cual, al contrario que en su presente, no había guerra ni sufrimiento:

¿Quién fue el primero que forjó las horribles espadas? ¡Qué salvaje y verdaderamente de hierro fue él! Nacieron entonces los asesinatos y las guerras para la raza humana; entonces se abrió un camino más corto de cruel muerte. ¿O es que no tiene culpa el infeliz? ¿Nosotros para nuestro mal cambiamos lo que se nos dio contra las fieras salvajes? Este es el defecto del oro opulento: no había guerras cuando una copa se alzaba delante de los platos. No había ciudadelas, ni empalizadas. Buscaba el sueño, seguro, el pastor en medio del rebaño de ovejas esparcido. Ojalá hubiera vivido entonces: no habría conocido las funestas armas del populacho, ni habría oído la trompeta con el corazón en sobresalto. Ahora me arrastran al combate y quizá ya un enemigo empuña el dardo que ha de clavarse en mi costado.

Otros grandes autores latinos condenarán también la guerra, como Séneca (4 a.C.-65 d.C.), para quien el tema dual de la paz y el enfrentamiento bélico será una constante en sus tragedias²⁹, así como para Juvenal (60-128 d.C.), quien, unos años más tarde, lo tratará desde la sátira, como podemos ver en su poema XVI (Juvenal 1996, 195-198), texto incompleto que dedica a hablar de las ventajas de la vida del soldado; en el primer verso de su sátira enunciará un irónico *felix militia*, con el que, según Carrié (1991, 140-141), el poeta

²⁹ Véase Emberger 2013.

está jugando con los dos sentidos del adjetivo: porque la felicidad no está hecha para el soldado y porque el soldado tiene suerte de que haya obtenido tantos privilegios indebidamente, sobre todo en el caso de los privilegios de los pretorianos de que habla el poeta.

Esa condena de la guerra, unida a las malas condiciones de vida que ha de sufrir el soldado, el cual difícilmente podía ascender en la sociedad de la época, son algunos de los temas principales de la sátira de Juvenal. Pero volvamos, finalmente, a la unión de lo bélico y el mundo de las letras, conjunción que es nuevamente motivo literario en Petronio (27-66 d.C.), quien critica la decadencia de aquellas en el preámbulo a uno de los poemas incluido en el *Satyricon*, acerca de la primera guerra civil, la de César contra Pompeyo³⁰. Eumolpo, personaje protagonista de esta tercera parte del poema, camina en ese momento hacia Crotona, ciudad caracterizada por la corrupción, y antes de declamar su “recital” sobre el *bellum civile*, dice lo siguiente (Petronio 2008, 141-142; 118. 1-4, 6):

Una falsa ilusión de poetas ha hecho fracasar a muchos jóvenes. En cuanto uno logra montar el esquema de un verso e insertar en el período alguna idea sentimental, ya cree haber alcanzado la cumbre del Helicón. Así, pues, los profesionales del foro acuden con frecuencia al apacible campo de la poesía como a un puerto feliz en busca de refugio, figurándose más fácil componer un poema que una controversia esmaltada de chispeantes retruécanos. Pero una inspiración de buena ley está reñida con la superficialidad: el ingenio no puede concebir ni engendrar nada grande sin el riego fecundante de las grandes corrientes literarias. (...) Cualquiera, por ejemplo, que toque el tema de la guerra civil sin una preparación literaria completa sucumbirá en la pesada tarea. No basta en efecto con encerrar en sus versos la narración de los acontecimientos (lo hacen muchísimo mejor los historiadores), sino que la imaginación ha de lanzarse libremente entre peripecias, intervenciones divinas y fabulosos artilugios de la fantasía, para que resulte una obra más parecida al vaticinio de un espíritu profético que a la escrupulosa y fiel narración escrita al dictado de los testimonios.

³⁰ Puede consultarse el estudio de La Fico 2011 sobre este poema, y Muñoz Martín 2013 para acercarse a la concepción de la guerra en este autor latino.

Petronio pone de manifiesto aquí, así como en otros momentos de su novela, la degradación y decadencia de las letras, en este caso de la poesía. Para él, aquel que decida tomar su pluma para crear versos ha de tener una formación exquisita, en la que el conocimiento de la literatura anterior y de las diferentes corrientes literarias es primordial. Centrado en la literatura de tipo bélico, replantea el célebre debate sobre las diferencias que, a su modo de ver, se dan entre la literatura, en este caso la poesía épica, y la historia (ya expuesto en el conocido texto, seminal en este sentido, de la *Poética* de Aristóteles, 1451b: “El historiador cuenta lo sucedido, el poeta lo que podría haber sucedido”). Límites que, como ya vimos en Heródoto y Tucídides, no son fáciles de demarcar en muchos casos, y que podríamos advertir igualmente en los textos de los historiadores y biógrafos latinos más conocidos: *Ab urbe condita libri* de Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.), las *Vidas paralelas* de Plutarco (ca. 45-127 d.C.), los *Anales* y las *Historias* de Tácito (ca. 55-120 d.C.), o en la obra de Suetonio (ca. 70-126 d.C.), de la que destacan sus *Duodecim Caesarum Vitae*. Esta también será, claro es, una discusión recurrente en la literatura posterior, ya que en toda aquella de asunto bélico se cuestionará su historicidad, pues así como las letras son las encargadas de fijar esas proezas que los hombres logran con sus armas, su manera de narrarlo, ya histórica, ya poética, depende únicamente de quien, con la pluma, decide dejar ese legado.

En conclusión, el mundo romano consigue aunar dos realidades que, aunque aparentemente puedan resultar contradictorias, se necesitan la una a la otra. Así, hemos visto cómo, ante una sociedad absolutamente bélica, existen voces que tratan de entender la guerra desde la justicia, como es el caso de Cicerón y su universal idea de la “guerra justa”. En este mismo sentido, alcanzan vital importancia profesionales propios del mundo del derecho, ya sea el civil (el jurista) o el sacro (el sacerdote), que abogan por un ordenamiento ciudadano que no solo sea modelo de conducta para sus semejantes, sino que, en muchos casos, tienen como objetivo la búsqueda de la paz.

Por otro lado, hemos realizado un breve recorrido por la íntima relación que, tanto en la época republicana como en la imperial, tuvieron la milicia y la literatura, ya fuera en la figura del político, ya en la del general o, como sucedió posteriormente, en la del emperador. En este sentido, el mecenazgo y el impulso que desde el poder se dio al mundo artístico facilitó que grandes literatos pudieran ejercer su vocación con éxito, según fue el caso de Virgilio, quien en su *Eneida*, asimilada la herencia homérica, dibujó uno de los héroes más importantes de la tradición literaria, además de presentar

tantos otros elementos propios de la épica clásica y de elevar la unión de las armas y de las letras al nivel de tópico literario, como afirma Curtius (1955, 252): “Después de Virgilio, la pareja *sapientia-fortitudo* degenera en tópico”. En cambio, así como en la literatura continuó un largo camino, esplendoroso en alguno de los siglos posteriores, en la sociedad romana llegó también a un momento de verdadero desencuentro, el cual coincidió con el desinterés que la política, siempre unida a la milicia, mostró hacia la cultura a partir de la muerte de Augusto y, especialmente, desde mediados del siglo I d.C.

Finalmente, queríamos remarcar que tanto las armas y las letras como la paz y la guerra fueron asuntos recurrentes en las obras de los grandes escritores latinos, los cuales no dudaron en posicionarse de acuerdo con sus ideas; este fue el caso nuevamente de Virgilio y la formulación del que será el tópico de los *horrida bella*, o de Tibulo, quien denuncia sin escrúpulos al inventor del armamento bélico, motivos todos ellos que serán retomados por la literatura española de nuestros Siglos de Oro. Así, pues, Roma, como ya dijimos, recogió los elementos principales de la cultura helénica, pero, como también se ha mostrado, perfeccionó sus modelos y aportó nuevos temas al gran acervo de la tradición literaria de Occidente. Ejemplo de ello es el tópico que estamos estudiando, ya que en la gran época de esplendor romana se logró el perfecto equilibrio entre la pluma y la espada, como también anota La Bruyère estableciendo una comparación con el Barroco francés (Curtius 1955, 257): “Entre nosotros, el soldado es valiente y el hombre de toga es sabio; de aquí no pasamos. Entre los romanos, el hombre de toga era valiente y el soldado sabio; un romano lo era todo a la vez: soldado y hombre de toga”.

2. EL MEDIEVO ESPAÑOL: LA PREEMINENCIA DE LAS ARMAS

Con la muerte del último emperador romano de Occidente, Rómulo Augústulo, en el año 476, se pone fin al periodo histórico del Mundo Antiguo y se considera el inicio de la etapa posterior: la denominada Edad Media. Las invasiones de los pueblos bárbaros entre los siglos IV y VI supusieron la creación de nuevas formas de poder y de nuevas instituciones, se estableció una estructura social diferente y se fueron consolidando nuevos y diferentes valores. Estos cambios vinieron acompañados de una nueva manera de entender la guerra y, por ende, de practicarla; estilo bélico, más cercano al bárbaro que al romano, que fue dejando sus efectos a lo largo de todo este periodo, esto es, desde el siglo V hasta el XV³¹. Así como las sociedades griegas y romanas fueron eminentemente guerreras, el mundo medieval se caracterizará también por “una proliferación desmesurada de la vida militar que invade todos los ámbitos de la sociedad. Tal vez no haya en la historia de Occidente otra época en que la guerra sea el aspecto que traspasa casi todos los signos de una civilización” (Rojas 1990, 19). Efectivamente, como también ha expresado Le Goff (1999), no hay en la Edad Media institución, personaje, pensamiento, expresión artística, controversia filosófica o religiosa, tratado o texto literario que, de una manera u otra, directa o indirectamente, no conecte con la guerra, con sus acciones y con su mentalidad.

Pero antes de introducirnos en el ambiente plenamente bélico de la Edad Media, nos interesa aportar una reflexión sobre la vigencia del tópico *sapientia et fortitudo* en estos siglos de transición, es decir, entre la Antigüedad tardía y los albores del Medievo, por la repercusión que tendrá durante todo el período medieval. Como estudia Curtius (1955, 252-254), los dos últimos vestigios de epopeya homérica se deben a dos escritores que, uno en el siglo IV y otro en el VI, convierten este tipo de narración épica en novelas en prosa, consolidando una tradición que Virgilio había recuperado unos siglos antes. El primero de ellos es el conocido como “Dictis”, autor de *Ephemeris belli Troiani*, y el segundo, el llamado “Dares”, con su *De excidio Troiae historia*. En cuanto a las ideas que plasman en sus obras acerca del referido tópico y su consideración sobre los diferentes héroes homéricos, uno y otro sirvieron de norma durante la Edad Media: Dictis describe a Aquiles como el gran talento guerrero, pero, a su vez, recalca que le faltó reflexión y prudencia, mientras que Agamenón es caracterizado como el paradigma tanto de la fuerza corporal como de la espiritual; Dares, por su parte,

³¹ Para una historia detallada de la guerra en esta amplia etapa, véanse Contamine 1984 y Keen 2005.

contrapone en su obra a dos hermanos basándose en la inclinación que cada uno de ellos tiene hacia las armas o hacia las letras: el uno, Deífobo, es un valiente guerrero, y el otro, Héleno, un sabio profeta. Se recupera, asimismo, al Ulises astuto, elocuente y sabio que Homero dibuja en su *Odisea*.

Además, este ideal heroico continuará su desarrollo de la mano de la teoría literaria; en primera instancia, a través de la alegoría mitológica de Fulgencio (siglo VI), el cual entiende las palabras iniciales de la *Eneida* (*Arma virumque cano...*) con una trascendencia que nos remite de forma evidente a nuestro tópico: *arma* significa valor y *virum* sabiduría, por lo que la perfección consistirá en el equilibrio entre el vigor corporal y la *sapientia*, algo que ya veíamos en Homero, Virgilio o Dares y que San Isidoro de Sevilla (siglo VII) recogerá también para darle un sentido religioso y hacer merecedores de la vida eterna a los sabios y valerosos guerreros. Su vigencia en la literatura medieval será muy visible, pues como afirma Curtius (1955, 253): “La Edad Media adopta la tónica contenida en la fórmula *sapientia et fortitudo*, aplicándola a las lamentaciones fúnebres, al panegírico de los soberanos y también a la poesía de circunstancias y a las epopeyas”.

Para entender, ahora sí, cómo se desarrolló la realidad guerrera en Occidente, hemos de hablar primeramente de los principales cambios que se produjeron en su organización social, fundamentalmente a partir del siglo X, ya hacia el final de la llamada Alta Edad Media (siglos V-X). Los historiadores coinciden en señalar la transformación que se produjo de la antigua división de la sociedad cristiana laica en *liberi* y *servi* en una organización más práctica y significativa de *milites* y *rustici* (es decir, ‘caballeros’ y ‘villanos’), la cual reconocía una separación en las funciones sociales que cada uno de esos dos grupos tenía: los primeros, minoritarios, contaban con el privilegio de llevar armas y combatir, y vivían supeditados a un *senior*, al señor feudal o rey a quien juraban fidelidad en una relación de vasallaje en que ambos convenían; mientras que los segundos, la gran mayoría de laicos, habían de dedicarse al mundo de la producción, tanto para disfrute propio como para sostener la sociedad.

Este binomio va a desaparecer a partir del siglo XI (el cual marca el comienzo de la denominada Plena Edad Media, que abarca desde el citado siglo hasta el XIII) al ser reorganizada la sociedad en torno a tres niveles funcionales más precisos: *oratores*, *bellatores* y *laboratores*, sistema estamental y aristocrático que se creó de acuerdo con los ideales de algunos círculos sabios e instruidos de la Iglesia. Así, pues, “rezar, combatir y trabajar los campos se consideraban, aunque a distinto nivel de dignidad, los

tres aspectos fundamentales de la vida civil, los tres pilares del mundo cristiano” (Cardini 1999, 86). Y en torno a ellos se va a construir la sociedad medieval que se desarrollará en la Península Ibérica, territorio que aquí más nos interesa y en el cual, de la misma forma que en el resto de Occidente, la nueva mentalidad política, económica y cultural tendrá como protagonistas la religión cristiana y la caballería. En palabras de Keen (2005, 18):

La guerra, de este modo, se convierte en el centro de la historia política de la Edad Media, siendo también central para su historia cultural. Ciertamente, se puede argumentar que la cultura bélica secular de la Edad Media constituye uno de los pilares definitorios de su civilización, junto con la ideología cristiana. De ahí que, en ocasiones, la Edad Media se conozca como la Era de la Fe, la Era de la Caballería o la Era Feudal.

2.1. LA CABALLERÍA

El fenómeno de la caballería³² nació en Francia en torno al siglo XI, pero fue tomando forma en toda la zona occidental desde mediados del XII, uniéndose a las características principales con que contaban los guerreros, que, por un lado, resaltaban en su habilidad como jinetes y, por otro, combinaban su orgullo de linaje con una buena posición social. Según Cardini (2013, 23)³³:

Nell’immaginario dell’Occidente, il cavaliere è una figura senza tempo. È vero che, in sé, il termine *cavaliere* è ambiguo e abusato; corrispondendo per un verso a un tipo particolare di guerriero a cavallo, per un altro al detentore di una dignità, di una distinzione.

Consciente de lo difícil que es proporcionar una definición inequívoca y totalmente precisa, su gran estudioso Keen (2010, 65-66) propone una serie de rasgos propios del “caballero” para acercarnos de la manera más fiel posible a esta figura, la cual, a su modo de ver, fue desarrollándose empujada por unas fuerzas sociales y culturales que suponían un cambio en el que fueron fundamentales la introducción de

³² Veáse, además de Keen 2010, en quien nos basamos fundamentalmente para desarrollar este capítulo, Flori 2001 y Pascua 2017.

³³ Remitimos a su célebre e indispensable trabajo para profundizar sobre la historia de la guerra a partir de esta época de la caballería. En concreto, véanse las páginas 23-88 para ahondar en el fenómeno caballeresco desde sus orígenes hasta finales del Medievo.

nuevas técnicas militares, un nuevo vocabulario de clase social y nuevos temas literarios. No solo estaríamos ante la creación de una nueva figura, sino ante el nacimiento de un estilo de vida novedoso que se conocerá a partir de entonces como “caballería”, término que, según el mismo Keen (2010, 13-14):

trae a la mente la imagen de un guerrero cubierto de armas y quizás con la cruz roja de los cruzados prendida en la sobrevesta, o la de castillos con altas torres habitados por hermosas damas. (...) Corresponde al *chevalier* francés, que designa a un hombre de la aristocracia y probablemente de noble linaje, que, si es requerido, tiene la posibilidad de proveerse de un corcel y de armas para combatir a caballo y que mediante un cierto ritual se ha convertido en lo que es, es decir, que se le ha armado caballero.

Ahora bien, ¿cuáles son, en concreto, esos rasgos distintivos que, según el estudioso, determinaron la unicidad de esta figura? En realidad, estos se sustentan en torno a tres aspectos principales: el militar, el aristocrático y el cristiano, pero, dentro de ellos, el caballero había de contar con otra serie de virtudes que encontramos de forma repetida en las novelas de caballería ya desde Chrétien de Troyes (escritas aproximadamente en torno al 1165-1185): valentía, fortaleza, lealtad, liberalidad, cortesía, franqueza, sabiduría, caridad. Esto no quiere decir que cualquier hombre que poseyera estos valores pudiera ser armado caballero, sino que, como de alguna manera ya hemos apuntando, tenía que proceder, además, de buen linaje y ser lo bastante rico para poder mantener su rango (es decir, tener nobleza de espíritu y de nacimiento), así como contar con la edad suficiente para poder desempeñar las labores propias de la caballería. Dentro de estas tareas, la principal tenía que ver con la búsqueda de la justicia, con la defensa del más débil y, en relación con el ámbito religioso, también con la lucha contra el infiel. Armarse caballero suponía, por tanto, una vida de servicio y, en muchas ocasiones, la defensa de la fe cristiana; a cambio, el caballero, cual guerrero heroico, ganaba no solo la fama sino también la salvación eterna.

En lo que concierne precisamente a su carácter religioso, es necesario reflexionar, aunque sea brevemente, sobre la importancia que tuvo en general el cristianismo en este fenómeno, posiblemente ya en sus orígenes, pero sobre todo a partir

de mediados del siglo XIII, la gran época de las Cruzadas³⁴. De hecho, una de las discusiones que los historiadores todavía no han resuelto es si el origen de estos dos fenómenos es común o si se unieron cuando cada uno de ellos ya se había conformado, pero de lo que no cabe duda es que las Cruzadas se convirtieron en una vía que algunos caballeros aprovecharon para cumplir con su misión (Keen 2010, 74):

La propaganda clerical de las Cruzadas abrió el «nuevo camino» para los caballeros. Para el cruzado, las órdenes militares, el Temple, el Hospital y las órdenes teutónicas y españolas³⁵ vienen a ser precisamente esto, el poderoso brazo derecho de la Iglesia militante. Su organización, tal y como se reflejaba en sus reglas, representaba una fusión real de ideales eclesiásticos (...) y militares.

Y, además, como dice Cardini (1999, 89) el caballero contaba con el beneplácito de la Iglesia: “(...) la nueva Iglesia surgida de la reforma³⁶ se mostraba, pues, significativamente más benévola para quienes, en el mundo laico, aceptaban poner a su servicio su habilidad militar y su valor”, ya que, gracias al auge de la caballería, las Cruzadas también fueron vistas como ese compendio del ejercicio caballeresco. De hecho, según indica Vallejo Naranjo (2013, 139), la Guerra Santa utilizó también los personajes épicos para movilizar a los jóvenes caballeros en la “aventura” de la Cruzada, justificando así, de algún modo, su causa. Para ello, despojó a héroes como Alejandro, Arturo o Carlomagno de su contexto histórico real y particular para presentarlos en un plano más personal, pero al tiempo mucho más idealizado, en el que los valores individuales remitieran a virtudes piadosas, propiamente cristianas. Sin ninguna duda, por tanto, la caballería debe contextualizarse en convivencia con la

³⁴ Su época de esplendor fue, efectivamente, el siglo XIII, pero la Primera Cruzada data de finales del siglo XI (1095-1099), la cual fue iniciada en el papado de Urbano II, influido por el concepto de *bellum iustum* que había hecho suyo San Agustín a partir de la citada idea ciceroniana. Véase García-Guijarro 1995 y Rodríguez García 2014.

³⁵ La orden del Temple, nacida en Jerusalén hacia 1119, fue la primera de estas agrupaciones religiosas y la que después será imitada por todas las demás. Nos interesan fundamentalmente por la conjunción que se da en ellas del ámbito religioso con el militar, ya que sus miembros eran monjes pero, al mismo tiempo, soldados profesionales. Además, todas estas órdenes se implantarán en los reinos cristianos y combatirán en las batallas hispanas de la Reconquista, así como servirán de modelo para la creación de otras nuevas originadas en España, también durante el siglo XII, como la de Calatrava, la de Santiago y la de Alcántara. Con el paso del tiempo seguirán creciendo y sus miembros ya no serán solo religiosos, sino también nobles, y se convertirán en instituciones realmente poderosas. En este sentido, su papel durante el siglo XV es reseñable, tanto en el reinado de Enrique IV como, sobre todo, en el de los Reyes Católicos, en el que su presencia resultó determinante; fue llamativa, por ejemplo, la gran aportación de hombres pertenecientes a la orden de Santiago en la guerra de Granada (1482-1491). Véase, para profundizar en este asunto, Martínez Díez 1995, 236-238 y Fernández y Martínez 2014, 353-366.

³⁶ Se refiere a la reforma gregoriana, del papa Gregorio VII (1073-1085).

llamada *militia Christi*³⁷, que formuló el papa Urbano II (1088-1099) al impulsar la Primera Cruzada, y con todo el impacto que, tanto a nivel social como cultural, trajo consigo en la civilización del Medievo.

En íntima relación con el tema que estamos tratando, hay que señalar por último la nueva teoría que se desarrolló en el siglo XIII sobre la “guerra justa”, en particular por Santo Tomás de Aquino (1225-1274), quien estuvo enormemente influido por la concepción que sobre ella mantuvo y expuso San Agustín (354-430). Como ocurrió con los filósofos grecorromanos, se llevó a cabo un intento por regular la guerra desde el derecho y, en este caso, también desde el pensamiento cristiano medieval, enunciando una serie de condiciones que la legitimaran. En primer lugar, el Aquinate expone que la anunciación del conflicto bélico corresponde a la autoridad política, al “príncipe”; seguidamente, entiende que, para ello, se requiere una causa justa, que concreta en la necesidad de que el pueblo que vaya a ser atacado haya cometido alguna tropelía; y, por último, que la intención del enfrentamiento sea siempre la búsqueda del bien, de la justicia y de la paz. Aunque, evidentemente, la realidad fuese muy otra en algunas ocasiones, ese era el fin también de la caballería: ayudar a los débiles, luchar por una causa justa y restaurar la paz.

Indicábamos anteriormente que es muy complicado definir la figura del caballero, así como señalar con certeza cuál fue su relevancia social. Y esto es precisamente así porque la práctica totalidad de la información que ha llegado a nosotros en torno a este personaje es a través de la literatura. Según Keen (2010, 15):

Por ahora parece evidente la afirmación que sostiene que, fuera de la literatura, la caballería solo era un disfraz, un sistema de formas, palabras y ceremonias que proporcionaban unos recursos gracias a los cuales las personas de noble origen podían suavizar la crueldad de la vida adornando sus actividades con el brillo de oropel tomado de una novela.

Fuera, por tanto, una figura real o únicamente un personaje de ficción, lo cierto es que la literatura es el elemento esencial para el desarrollo y conocimiento del

³⁷ Para comprender este importante movimiento religioso, puede consultarse el *Manual del caballero cristiano* de Erasmo de Rotterdam (1998). Asimismo, véase Herrán Alonso (2015) para profundizar en el desarrollo histórico de este fenómeno desde sus orígenes hasta su configuración literaria entre la época medieval y renacentista, y para comprender la importancia capital que tuvo en la caballería. Por otro lado, como apunta esta última estudiosa, hemos de señalar que este tópico se unió con otros motivos esenciales del periodo medieval, tales como el del *homo viator* o el de la “Jerusalén celeste”.

fenómeno caballeresco y, basándonos en esta afirmación, nos detendremos posteriormente en el importante papel que ejercieron en este sentido los cantares de gesta, considerados las fuentes “caballerescas” más antiguas (siglos XI-XII). Estos textos narran, en sus inicios, las guerras contra los paganos en la época carolingia, lo que indica el profundo impacto de la cristiandad sobre la caballería y la íntima relación que existía entre los monasterios y la nobleza seglar. Ciertamente, estos nobles pertenecían a familias que habían fundado monasterios en sus tierras, los cuales eran conscientes del deber que tenían de defender sus derechos en la guerra; y, a su vez, los clérigos se ocupaban tanto de la actividad guerrera como de su vida espiritual, al rezar por las victorias de esos guerreros de Dios y al poner después por escrito su santidad. En estos primeros cantares se exalta una de las virtudes que acompañará al caballero: la piedad, que, además de mostrar una clara influencia cristiana, probablemente mantuviera también resonancias del gran héroe virgiliano, Eneas.

Es interesante que conozcamos, además, algunos de los tratados o textos literarios de caballería más relevantes de los siglos XIII-XIV, los cuales pusieron en el centro de su narración el estilo de vida del caballero y gracias a los que contamos hoy con una serie de características que han ido conformando este personaje mítico o arquetipo literario. En primer lugar, el poema anónimo *Ordene de chevalerie*, compuesto muy posiblemente en el norte de Francia antes de 1250, el cual contó, además, con una versión en prosa; en él la religión desempeña un papel clave, aunque la formación del caballero aparece como un ritual absolutamente profano, que se nos describe con detalle; además, se señalan la lealtad y la cortesía como dos de los valores esenciales que el caballero debe poseer. En segundo lugar, es necesario referirse al exitoso, aplaudido y muy traducido *Libre de l'orde de caballeria* (1275-1276) del místico mallorquín Ramón Llull³⁸, que comienza con una reflexión sobre los orígenes de la caballería, aporta algunas de las características más típicas del personaje caballeresco (entre las que se destaca la lealtad, la fortaleza o el valor), detalla las obligaciones del caballero, le otorga un sentido cristiano o describe el examen al que debe ser sometido un escudero. Y, por último, el *Livre de chevalerie* (ca. 1350), de Godofredo de Charny, autor que, además de escribir tres libros sobre este asunto, vivió y murió entre armas. La obra que hemos citado es la más importante de ellas, pero en

³⁸ Llull se entregó en su juventud a la vida caballeresca, pero vivió una serie de experiencias religiosas que marcaron su existencia; tanto su vida de caballería como sus preocupaciones religiosas dejaron una huella importante en su obra. Para profundizar en la apasionante figura de este escritor, filósofo e incluso visionario, véase Vega Esquerra 2002.

todas se preocupa por temas como el honor o el éxito en la caballería, aspectos que relaciona directamente con la idea de fama. Además, su percepción de este tipo de vida, la caballeresca, es muy humana y va a existir un fuerte elemento religioso en todas sus narraciones, pues insistirá en que la caballería es una disciplina cristiana que hay que entender como una de las vías para alcanzar la salvación del hombre.

Y, efectivamente, la caballería se vincula de manera íntima con una idea de fama que, más allá de la que vimos en la época grecorromana, adquiere un matiz muy importante y que casa a la perfección con la mentalidad teocéntrica del hombre medieval. La fama que estos personajes buscan no es solo la terrena, ni siquiera únicamente aquella que quedará en la memoria de las gentes una vez hayan muerto, sino que, además de esas dos, la fama que realmente les interesa y consuela es la gloria eterna, con la que Dios los recompensará después de una vida dedicada a los débiles y a luchar por su causa³⁹.

En territorio español serán también esenciales otros dos textos didácticos – tratados del estilo que hemos señalado– para la conformación del espíritu caballeresco. El primero de ellos es el *Libro del caballero y el escudero*, escrito por don Juan Manuel (1282-1348) en 1326; en él encontramos una mezcla de doctrina cristiana (se insiste, por ejemplo, en el carácter sacramental de la caballería) y un epítome de conocimientos en el que se muestra cierto equilibrio entre la educación guerrera y la intelectual, puesto que así como se defiende una formación física y militar a través del ejercicio de las armas y la caza, esta ha de alternarse con la lectura y el conocimiento del latín; además, junto al de Llull, se inscribe dentro del ideal del *miles Christi*. El segundo, escrito en el siglo siguiente, se corresponde con el *Livro de ensinança de bem cabalgar toda sela* al que dio comienzo el rey portugués don Duarte I cuando era infante y el cual quedó inacabado debido a su fallecimiento en 1438; en él se consolida el citado elemento cristiano preponderante, así como se afianza la figura del monje templario y las ideas de san Bernardo de Claraval (Beceiro Pita 2016, 169-170).

A su vez, también en el siglo XIII aparece la famosa tríada de la *Chanson des Saisnes*, en la que su autor, Jean Bodel (1165-1210), declara cuáles son las tres “materias” que el hombre ha de conocer para ser un buen guerrero: la de Bretaña, es decir, las historias del rey Arturo y las aventuras y torneos de sus paladines; la de Francia, esto es, los relatos de Carlomagno y sus caballeros, así como sus

³⁹ Remitimos, como no podría ser de otra manera, a Lida de Malkiel (1952, 99-294) para profundizar en el concepto de fama a lo largo de toda la Edad Media.

enfrentamientos bélicos; y, por último, la de Roma la Grande, que abarcaba el conocimiento de la historia de Grecia y Roma, de las guerras de Alejandro y César y, sobre todo, de la de Troya. Como estudia Beceiro Pita (2016, 174), el ciclo predominante en el panorama español fue este último, en concreto la devoción hacia dos personajes míticos: Alejandro Magno y César. El primero de ellos como modelo de soberano, y, además, se tomó el magisterio que Aristóteles ejerció sobre él como imagen literaria de la tópica relación de maestro y discípulo (recuérdese el *Libro de Alexandre*, relato biográfico de la primera mitad del XIII); César, por su parte, estuvo vinculado también desde el siglo XIII a los orígenes de Hispania y, como veremos en el siglo XV, se retomará su figura como el modelo de caballero que consiguió un equilibrio entre lo bélico y lo intelectual. A partir de entonces, estos asuntos se convirtieron en los principales de la creación literaria de los nobles, y tanto la guerra en general como los torneos y los diferentes combates en particular aparecerán de forma recurrente. Al mismo tiempo, la literatura influyó sobremedida en el sistema de valores de la guerra, ya que el soldado o caballero (que difícilmente pueden ser diferenciados en este periodo) debía demostrar la misma destreza física y virtudes morales que los héroes grecorromanos –y después los franceses e ingleses– exhibían en sus aventuras literarias. La caballería es, por tanto, una imitación de esos modelos heroicos fijados por la tradición, los cuales, seguramente por ello, gozaron de tal éxito durante siglos, ya no solo como valor literario, sino como modelo de conducta. Según indica Cátedra (2002, 75):

La imitación es algo más que una pura repetición, es más bien una mimesis en toda su extensión y consecuencias. Quizá, por ello, la más operante historia de la literatura caballeresca sea la de su lectura, su recepción y, sobre todo, la del uso que generaciones tras generaciones han venido haciendo de ella, como puntualizará Martín de Riquer. Y esto, entre otras cosas, porque pocos temas o géneros o fábulas son más persistentes que los caballerescos; más persistentes y, también, más proteicos, más adaptables a cada caso, a cada visión del mundo, a cada situación histórica. Temas y géneros persistentes llevan implícitos desde valores interpretables, hasta un mundo de referencias que devienen códigos, signos o sentidos que se reajustan en cada momento.

En el caso concreto de España, el ejemplo caballeresco más importante de nuestra literatura es el que aporta, en primer lugar, el *Cantar del Mío Cid*, el cual une todos estos elementos que han sido anotados, aunque especificaremos otras peculiaridades propias del singular contexto histórico-social de la “España” del Medievo⁴⁰. Compuesto en el siglo XII o principios del siglo XIII (no hay unanimidad en cuanto a su fecha de composición), nos presenta la figura de un personaje histórico, el héroe castellano Rodrigo Díaz de Vivar, quien, desterrado de Castilla por el rey Alfonso VI, se adentra en tierra de moros y conquista la ciudad de Valencia. Como se ha señalado, a este personaje se lo caracteriza con las mejores virtudes que un héroe puede poseer, entre las que destacan su humanidad, su mesura y su lealtad, y, por supuesto, sobresale, asimismo, la importancia de la religiosidad y el respeto a la figura del rey. En el caso concreto de este caballero, la realización de su empresa debe contextualizarse dentro de la situación política concreta que vivía la Península Ibérica y que se corresponden con ese período de Reconquista cristiana y de lucha contra el moro, contra el “infidel”, que había comenzado allá por el siglo VIII y que durará, como es sabido, hasta la conquista de Granada de 1492.

Pero además de este texto literario, en Castilla se escribieron otros de índole historiográfica o legal que se ocuparon igualmente de regular la orden de la caballería, es decir, de fijar la ética que la regía, sus rituales, las funciones materiales y espirituales que tenía asignadas, etc. Como indica Rodríguez Velasco (2002, 383):

La caballería es un discurso. Sobre todo en Castilla, su medio natural de nacimiento y crianza, la forma en la que se organiza ese modo de vida, ese *espíritu*, incluso esa ideología a la que llamamos liberalmente *caballería*, no es otro que el texto. (...) La caballería es, así, un tema literario, un tema de las letras, de los textos. Y los textos nos hablan de ella no de una, sino de muchas maneras⁴¹.

Ciertamente, Rodríguez Velasco no nos descubre nada nuevo, pero sí pone de manifiesto la variedad de discursos que se escribieron en torno a este motivo, el cual no fue únicamente materia literaria. Así, indica una serie de tratados historiográficos latinos compuestos en la época de Alfonso VIII (1155-1214), fundamentalmente los

⁴⁰ Muy recurrente fue, por ejemplo, el tema de la maurofilia en los textos caballerescos castellanos desde los siglos XIV y XV. Véase García-Valdecasas y Beltrán Llavador 1989.

⁴¹ Véase también Gómez Moreno 1986.

salidos de la pluma de Rodrigo Jiménez de Rada y Lucas de Tuy, ambos clérigos, en los que se refieren a asuntos como la investidura caballeresca y otros rituales propios de este fenómeno, en el que el dechado principal continúa siendo el Cid. Esta tradición se acentuará en los siglos posteriores, como veremos, en los cuales hay una proliferación de libros de caballerías, de traducciones de tratados militares latinos y de crónicas historiográficas que siguen ocupándose de esta realidad social y literaria.

Ahora bien, como ya había ocurrido con el héroe grecorromano, para que todos estos textos salieran a la luz y consagraran la figura del caballero, hubo de existir una realidad de hombres de letras que decidieron poner por escrito sus hazañas, a los cuales nos hemos referido ya de alguna manera pero que serán objeto de estudio más detallado posteriormente. Del carácter eminentemente oral de los primeros cantares de gesta se pasó a una tradición escrita que, gracias a los representantes de la cultura de la época, fue dando forma ya no solo a la literatura sino al ámbito del saber en la Edad Media. Así, pues, como bien resume Keen (2010, 167):

La caballería participó por derecho propio no sólo de una cultura literaria, sino también erudita. Para mantenerse como tal se requerían no sólo las espadas de los caballeros sino también las plumas de los clérigos, de los teóricos expertos en caballería. (...) la brillantez y la extensión de la erudición ayudaban a hacer de la caballería en sus formas externas –en sus rituales y ceremonias, cada vez más adornados y complicados– una obra que reflejaba la complejidad y sofisticación de su herencia literaria que ya se había elaborado antes de que los heraldos se apoderaran de ella.

2.2. EL PAPEL DE LAS LETRAS EN LA SOCIEDAD MEDIEVAL

Si recordamos la división tripartita en que se fundamentó la sociedad medieval, repararemos en la importancia que los *oratores*, los clérigos, tuvieron en ella. La finalidad principal de este grupo social era la oración, pero al ser considerados los verdaderos hombres de letras (y lo eran desde prácticamente los comienzos de la Edad Media tras la caída del Imperio Romano), las únicas personas cultas y con acceso al saber en una sociedad mayoritariamente no alfabetizada, fueron también los encargados tanto de la escritura como de la enseñanza. Esta instrucción que los hombres de Iglesia desarrollaban e impartían estaba solo al alcance de una minoría, la cual tenía que pertenecer a la nobleza, ese otro estamento que, gracias a su nacimiento y a su posición

social, podía optar a la educación y la cultura. Lo cierto es que los nobles estuvieron más ligados al fenómeno bélico y caballeresco, como sintetiza la opinión de algunos tratadistas de la heráldica de la época: “las armas son el adorno de la nobleza” (Keen 2010, 192), y aunque tuvieran esa posibilidad cultural y una formación educativa, la sabiduría y lo intelectual se circunscribían fundamentalmente a la vida clerical y monástica. Así, pues, cuando el aristócrata tenía que elegir su futuro, generalmente el camino elegido era la milicia; en cambio, cuando ese mundo lo horrorizaba y se decantaba por una vida basada en el conocimiento, era consciente de que tendría que dedicar su vida al monasterio, como bien nos explica Miccoli (1999, 74):

La elección monástica es también una elección de cultura y de conocimiento, representa para los hijos de la nobleza la única alternativa real al oficio de las armas, y no es casual que todas o casi todas las biografías monásticas de estos siglos pongan de manifiesto la repugnancia del propio héroe hacia los ejercicios y la violencia caballerescas y su irresistible vocación de lectura, de meditación y de oración. La vocación de santidad acompaña la vocación de cultura.

No obstante, el noble caballero, como decimos, tenía una base formativa que lo convertía en un personaje heroico pleno, el cual no solo sabía desenvolverse en el mundo de las armas, sino que también contaba con ciertas virtudes morales. Asimismo, era conocedor del mundo de las letras y, en especial, del derecho, como se pone de manifiesto en el caso del Cid, por ejemplo. Por consiguiente, desechar una vida consagrada únicamente al conocimiento no significaba que no se diera en él la *fortitudo et sapientia* que con tanto vigor sigue cultivándose en esta época; de hecho, como indica Maravall (1983, 334), existían “dos deberes fundamentales con que el noble, poniendo a contribución la nobleza de su condición, tenía que ayudar a su señor superior: el *auxilium* militar y el *consilium* de su buen saber”.

Por otro lado, con el desarrollo de las ciudades nace la figura del letrado o “intelectual” (figura esta última que *stricto sensu* no aparecerá en realidad hasta el siglo XIX)⁴², en la que se engloba al maestro, al erudito, al docto y al filósofo, es decir, al hombre de letras que comparte esa inclinación hacia el saber junto con el clérigo. Maravall (1953) cree que hubo siempre maestros al lado de los reyes y de los poderosos, cuya misión sería la de transmitirles su sabiduría para que pudieran utilizarla

⁴² Véase Fumagalli 1999.

con éxito en su gobierno⁴³. Además, gracias a la existencia de estos maestros, se fueron creando también escuelas, sobre todo escuelas eclesiásticas, y, en algún caso, como en el de la *Schola regis* de la corte leonesa de Bermudo II (siglo X), incluso con un matiz tan literario como militar, lo que indica la unión que hermanaba ambas disciplinas. En este clima educativo de platonismo político, desde mediados del XI y durante todo el XII, “el ideal es un príncipe sabio por sí mismo, por la posesión personal que haya adquirido del saber, de la misma manera que también personalmente ha de saber conducirse en la guerra” (Maravall 1953, 59). Y es un ideal que conecta a la perfección con el llamado “renacimiento” del siglo XII⁴⁴, período en el que se verificó un nuevo resurgir en el mundo de las letras y de las artes (como el citado de la época carolingia cuatro siglos antes, del que en buena medida fue continuación tras el paréntesis de los más “oscuros” siglos X y XI), ya que, desde el poder, se hizo un notable esfuerzo por unificar, codificar y transmitir todo el conocimiento a partir de las distintas fuentes que eran entonces conocidas (Rucquoi 1993), así como se impulsó el saber con el resurgimiento de los clásicos, la recuperación de la jurisprudencia, la promoción del estudio a través del sistema del *trivium* y el *quadrivium* o la creación de universidades⁴⁵.

En este sentido, el primer rey “español” al que se le conoce con el epíteto de “el sabio” fue Sancho VI de Navarra (1132-1194) por ser un *vir magne sapientie* y un verdadero protector de las artes. Su actitud vino respaldada por la labor que se estaba ya desarrollando en las escuelas catedralicias de Toledo, Santiago de Compostela, Pamplona, León, Burgo de Osma o Palencia, en las que se combinaban influencias “francesas”, judías y árabes, y donde se fueron conformando ricas bibliotecas con ese mismo fin de compendiar el saber universal. Alfonso VII de León (1126-1157), por su parte, también se rodeó de maestros y eclesiásticos que contaban con una sólida formación intelectual, entre quienes destacan sus cancilleres, canónigos de Toledo, estos, personalidades cultas y eruditas. En cambio, en la corte de Alfonso VIII, rey de Castilla, se fomentó mucho más lo bélico, encontrándose únicamente algunos resquicios

⁴³ Es interesante en este sentido el caso de Carlomagno, pues, aunque uno de sus biógrafos, Eginardo, cuenta que no mostró mucho interés por el conocimiento, sí supo rodearse de un círculo de eruditos españoles e italianos que fue fundamental para su reinado. De hecho, su momento histórico se ha denominado “renacimiento carolingio” (término acuñado por el filólogo e historiador Jean-Jacques Ampère en 1832), pues coincidió con un resurgimiento de las artes en los siglos VIII-IX. Véase Barbero 2001.

⁴⁴ Expresión que acuñó Charles Homer Haskins en su excelente y célebre monográfico de 1927, dedicado a este asunto en toda su amplitud; véase, pues, Haskins 2013. Sobre este asunto puede consultarse también García de Cortázar 1998.

⁴⁵ Consúltese Claramunt 1997.

que tienen relación con lo intelectual, los cuales, no obstante, se han considerado el inicio de un proceso de cambio de sensibilidades y mentalidades⁴⁶. Así, fue un momento de auge de textos historiográficos y crónicas, muchos de los cuales se escribían con el fin de glorificar el presente a través del pasado histórico; junto a ellos, es destacable la proliferación de poesía épica, ejemplificada en el *Cantar del Mío Cid*. Además, encontramos en este periodo las primeras muestras ya amplias de castellano escrito, de un derecho común, de una conciencia de cambio y de la aparición y consolidación de un estamento intelectual que era conocedor del latín pero que, al mismo tiempo, va a manejar la lengua romance. Asimismo, hay un interés por transmitir una representación de su presente no solo a través de la iconografía, en la que visualizamos esos gestos que remiten al ritual simbólico del vasallaje, sino que también se mostrará mediante la literatura, en especial con la poesía lírica de los trovadores provenzales.

Como es sabido, ya en el siglo XIII, esta labor fue llevada a su culmen gracias a la magnífica tarea que fomentó y desarrolló el gran rey “sabio”, Alfonso X de Castilla (1252-1284)⁴⁷, hijo de Fernando III. Célebre es el trabajo que realizó como promotor de la Escuela de Traductores de Toledo, así como su faceta de recopilador e historiador, gracias a la cual impulsó varios proyectos que, de haber sido finalizados, se habrían convertido en grandes historias universales. Igualmente, se preocupó por muy diversas disciplinas, como la científica, con la astrología y astronomía como pilares, la poesía y, por supuesto, la referente al derecho, dejando un legado realmente impresionante para el mundo de las letras. E incluso reflexionó de algún modo sobre el tópico que estamos estudiando, ya que, por ejemplo, en *Las Siete Partidas* encontramos un interesantísimo fragmento en el que, en esa nueva mirada a los clásicos, entiende la caballería, el mundo de las armas, en su unión con las letras. A su modo de ver, existía la necesidad de que los caballeros escucharan los “grandes hechos de armas que los otros hicieron”, es decir, las narraciones que contaban esas grandes proezas de sus antepasados o de los héroes grecolatinos para que, conociendo su valía y fama, quisieran parecerse a ellos. Ciertamente se insiste en que la temática de esos textos sea precisamente la bélica, pero al menos hay ya una vinculación indudable entre la práctica guerrera y esas letras que habían eternizado la gloria de los soldados precedentes. Veámoslo en palabras del propio Alfonso X (1974, 75), quien lo expone en la ley XX del título XXI de la

⁴⁶ Véase García de Cortázar 1992.

⁴⁷ Puede consultarse, en torno a su figura y su labor cultural y educativa, Pardo 1984, Valdeón 2003, González Jiménez 2004 y Salvador 2016.

“Segunda Partida” (titulada “Como ante los caualleros deuen leer las estorias delos grandes fechos de armas quando comieren”):

Apuestamente tuuieron por bien los antiguos que fiziessen los caualleros estas cosas que dichas auemos en la ley antes desta. E por ende ordenaron, que assí como en tiempo de guerra aprendiessen fecho de armas, por vista o por prueua, que otro sí en tiempo de paz la prisiessen por oýda e por entendimiento. E por eso acostumbrauan los caualleros, quando comían, que les leyessen las estorias delos grandes fechos de armas que los otros fizieran, e los sesos, e los esfuerços, que ouieron para saberlos vencer, e acabar lo que querían. E allí do no auían tales escrituras, fazíanlo retraer a los caualleros buenos, e ancianos, que se en ellos acertauan. E sin todo esto aun fazían más que non consentían que los juglares dixessen ante ellos otros cantares si non de guerra, o que fablassen en fecho de armas. E esso mismo fazían que quando no podían dormir, cada vno en su posada se fazia leer e retraer estas cosas sobredichas. E esto porque oyéndolas les crescían las voluntades e los coraçones, e esforçáuanse faziendo bien, e queriendo llegar a lo que los otros fizieran o passaran por ellos.

Y, sobre todo, Alfonso X logró la sabiduría más importante de todas, la divina, ya que él era consciente de que todo se lo debía a Dios y que su deber como monarca, en el sentido más puramente religioso, era precisamente el de fomentar la cultura (*la sapientia es scientia ordinata*, dirá santo Tomás de Aquino)⁴⁸.

A lo largo de este siglo XIII se fueron creando, en íntima relación con ese renacer del saber, las primeras universidades en España (con el nombre de “Estudios Generales” en un primer momento)⁴⁹, en las cuales, evidentemente, la Iglesia siguió estando muy presente. En palabras de Le Goff (1996, 77):

La corporación universitaria es ante todo una corporación eclesiástica. Aun cuando sus miembros estén lejos de haber recibido todas las órdenes, aun cuando, cada vez más, cuente entre sus filas a puros elementos laicos, los universitarios pasan todos por ser clérigos, corresponden a jurisdicciones eclesiásticas, más aún, a Roma.

⁴⁸ Véase, en este sentido, Rico 1972.

⁴⁹ Como es sabido, la primera fue la de Palencia, fundada por Alfonso VIII en 1208, aunque desapareció en torno a 1264 sin haber logrado el reconocimiento ni de la monarquía posterior ni del papado.

Y, ciertamente, el sentido que en estos siglos XII-XIII se va a otorgar a los conceptos de “sabiduría” y de “sabio” va a relacionarse de manera íntima con lo religioso, con el campo teológico y del comentario bíblico. Como señala nuevamente Rucquoi (1993, 8), “debemos considerar que el epíteto de «el sabio» que acompaña a estos reyes de Navarra y de Castilla responde efectivamente a un concepto teológico, que los establece como representantes de Dios en la tierra, partícipes, en cierta medida, de sus atributos”. Alfonso X, en concreto, también tuvo ciertos vínculos con la vida universitaria y su desarrollo, ya que, por ejemplo, concedió unos estatutos a la Universidad de Salamanca en 1254 (fundada en 1218-19 por su abuelo, Alfonso IX de León), los cuales fueron refrendados al año siguiente por bula papal; sin la confirmación eclesiástica, como decimos, el poder monárquico no tenía validez: “La Universidad aparece íntimamente ligada a la Iglesia romana, que es el único poder que puede concederle su carta de naturaleza, es decir, la capacidad de otorgar la *licencia ubique docendi*” (Del Val Valdivieso 2000, 243).

Asimismo, toda la labor de Alfonso X se vio apoyada por una nómina de autores y obras que contribuyeron al panorama cultural de Castilla en el siglo XIII. Simplemente, por citar algunos de los más relevantes dentro del llamado mester de clerecía⁵⁰, destacarían la figura de Gonzalo de Berceo, el *Libro de Alexandre*, el *Poema de Fernán González*, el *Libro de Apolonio*, la *Vida de Santa María Egipciaca* o el *Poema de Elena y María*; por otro lado, es reseñable también la obra jurídica del maestro Jacobo de las Leyes, la histórica-filosófica de fray Juan Gil de Zamora, el *Libro de las generaciones* o la compilación realizada por Bernardo de Brihuega por orden de Alfonso X el Sabio⁵¹. En el *Libro de Alexandre*, además, se alternan relatos propios de batallas con el fomento de una figura de gobernante que fuera capaz de utilizar su inteligencia y su razón para salir victorioso de los enfrentamientos bélicos (*sapientia et fortitudo*, una vez más), otorgando al texto, pues, un carácter didáctico que lo acerca a los “espejos de príncipes” (*speculum principum*), en los que nos detendremos más adelante. En consecuencia, se dedica en el poema un gran número de estrofas a la formación intelectual del joven Alexandre, como los que traemos aquí, pertenecientes a la copla 16 del poema (García López 2010, 144):

⁵⁰ Formado por clérigos que, conocedores de los saberes latino-eclesiásticos, cultivaron la poesía narrativa con un propósito didáctico y moralizador. Frente a ellos se desarrolló el llamado mester de juglaría, cuyos artífices eran los juglares, los cuales recitaban sus textos con una finalidad informativa y lúdica.

⁵¹ Para profundizar en ello, puede consultarse Rodríguez Llopis 2001.

El padre, de siet'años, metiólo a leer
diól maestros honrados de sen e de saber,
los mejores que pudo en Greçia escoger,
quel en las siete artes sopiessen enponer,

Por su parte, el *Poema de Elena y María*⁵² es una obra muy peculiar, pues se conserva únicamente en un manuscrito de pequeñas dimensiones, el cual ha sido datado en torno a finales del XIII y se presenta inacabado (Menéndez Pidal 1914). Nos interesa porque aborda un asunto que estuvo muy en boga en la época, cuyo origen se ha ubicado en zonas cultas europeas de Alemania y Francia y que se relaciona directamente con el tópico que estamos estudiando, ya que expone el debate entre dos damas a la hora de elegir esposo entre dos hombres: un clérigo y un caballero. Como indica Menéndez Pidal (1914, 69):

Hay en la poesía latina y en la romance de los siglos XII y XIII un grupo de poemas en que se discute si es preferible el amor del caballero o el del clérigo, es decir, si debe elegir la mujer su amor entre los que siguen las armas o las letras, pues la palabra clérigo, al menos en las primeras composiciones de este género, puede tener el sentido amplio de hombre de letras, aunque en las más tardías se toma ya únicamente en el sentido concreto de sacerdote.

En el poema concreto de *Elena y María* se presenta, como decimos, la disputa entre dos hermanas en torno a cuál de los dos hombres (caballero o clérigo) sería mejor como esposo. María piensa que con el clérigo se vive mejor por la tranquilidad y el bienestar material que proporciona, mientras que “las tres tachas del caballero se reducen al mismo campo: como es siempre pobre, sólo puede ofrecer hambre, frío y miseria” (Martínez Torrejón 1995, 279). Elena, por su parte, transforma los argumentos de su hermana en su favor: ese sosiego del clérigo se convierte en inutilidad social, el bienestar material de que habla se debe al hurto y la inmoralidad, mientras que defiende que el caballero no es pobre, ya que en y por la guerra puede obtener riquezas y propiedades. Además, según su opinión, este cuenta con la honra, lo que le proporciona consideración pública y, en cambio, al clérigo le falta gallardía, es inmoral desde el

⁵² Según Rodríguez-Puértolas (1968, 17), con este poema se inicia el debate del tópico de las armas y las letras en España. Aunque, aclara, en el Renacimiento el clérigo será sustituido por el hombre de letras laico, es decir, el jurista.

punto de vista sexual y es una especie de parásito social, acusaciones que no son rebatidas por su hermana. Como no llegan a un acuerdo, deciden presentar su debate ante la corte del rey Oriol para que se juzgue objetivamente quién es mejor de los dos, pero el resto de la narración se ha perdido y, aunque todo parece indicar que el vencedor sería el caballero, no sabemos cómo se resuelve la disputa. En cualquier caso, la sátira hacia ambos personajes, pilares básicos de la vieja sociedad estamental, es indudable, y el debate, en realidad, como en todos los poemas de este tema, es principalmente amoroso, pues el amor es el verdadero motor que instiga a los personajes.

Este debate entre dos mujeres que discuten sobre quién de los dos hombres es mejor para cada una de ellas va a devenir en otra variante que sigue girando en torno a la contraposición de armas y letras, y que encontraremos con cierta asiduidad en textos literarios de los Siglos de Oro (por ejemplo, en el entremés cervantino *La guarda cuidadosa*, como se estudiará más adelante). Nos referimos a la disputa que ahora protagonizan los dos hombres, nuevamente uno representante de la espada y el otro de la pluma, por el amor de una mujer. Con el tiempo, por tanto, los hombres también irán adquiriendo un protagonismo activo y, aunque la dama será la única responsable de elegir esposo (asesorada, eso sí, por su aya, madre, amiga o hermana), ellos cuentan con la capacidad de mostrar sus “virtudes” para que la mujer pueda elegir con conocimiento de causa.

El hombre de letras por antonomasia durante la mayor parte de la Edad Media será, por tanto, el clérigo, pero ya a partir del siglo XIII, como se ha dicho, irán surgiendo otras figuras laicas, nobles letrados fundamentalmente, que se preocuparán de igual manera por el saber, impulsando, así, el mundo de la cultura. En este sentido, explica Maravall (1953, 70) lo que sigue:

El canciller López de Ayala nos hace patente ese momento en el que la antigua estructura tripartita de la sociedad se rompe para dejar sitio al nuevo grupo social de los letrados: «E sean con el Rey al Consejo llegados / Prelados, Cavalleros, Dotores e Letrados, / Buenos omes de villas, que hay mucho onrados».

Estos salieron beneficiados de las convulsiones políticas que afectaron a Castilla durante el siglo XIV, momento en que hemos de situar al citado Pedro López de Ayala (1332-1407), y, según indica Di Camillo (1976), serán considerados posteriormente la pequeña elite prehumanista; en efecto, se conformarán como un grupo con conciencia

estamental que, nacidos al amparo de las ciudades y como producto universitario, tomará las riendas de la cultura, produciéndose un cambio que nos llevará, como veremos, hasta la época renacentista. Ahora bien, como señala Vallejo Naranjo (2013, 308):

Todavía se mantiene la separación entre los intelectuales como profesionales del saber y los caballeros como profesionales de las armas, y aunque sean *dilettanti* o «caballeros leídos» no pueden ni deben ganarse la vida mediante una actividad intelectual.

2.3. LA EDUCACIÓN CORTESANA

El arte de gobernar estuvo muy relacionado, como se ha dicho, con los libros de caballería (más o menos literarios y, fundamentalmente, didácticos), pero también existió una serie de tratados, que, denominados posteriormente “espejos de príncipes”, como apuntábamos, sirvieron a los monarcas para educar debidamente a sus hijos con el fin de convertirlos en grandes gobernantes. Esta preocupación por adoctrinar a príncipes y caballeros es una constante en la producción escrita del Occidente medieval, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIII, y es un tipo de literatura que se corresponde en un primer momento con los *exempla*, los cuales adoptan en muchas ocasiones la forma de consejos, ofrecidos por un sabio a su discípulo o por los padres a los hijos: discípulos e hijos que están en la edad de la niñez o de la adolescencia, en las etapas eminentemente formativas; así, también se propagan los escritos gnómicos, de sentencias, que tienen una clara influencia oriental, y, ya a partir del siglo XIV, a través del género *De regimine principum*, muy influido por el escrito homónimo de Santo Tomás y, especialmente, por la famosa obra de Egidio (o Gil) Romano (o de Colonna), también de mismo título (Beceiro Pita 2000).

La educación que recibían estos caballeros y príncipes tenía que ver tanto con el ámbito bélico como con el de las letras. En relación con el primero, se ejercitaban en el manejo de las armas y en la equitación, mientras que, en cuanto al segundo, se los instruía en costumbres, se les proporcionaba una educación moral y religiosa básica y practicaban la escritura y la lectura; esta educación se la facilitaba un ayo y, en ocasiones, algún clérigo de prestigio del territorio en el que vivían. A partir del siglo XIII se va a acentuar la exaltación de la figura del soberano, lo que trae consigo la necesidad de que estos textos sentenciosos, didácticos e incluso jurídicos en algunos

casos muestren la importancia de la sabiduría y del buen comportamiento, ya no solo en los monarcas, sino también en sus consejeros y caballeros. Como veremos al estudiar el siglo XV y el inicio del Renacimiento, esta educación comenzará también a ser propia de toda la nobleza.

Con relación a los diferentes ámbitos en que príncipes y caballeros eran instruidos, veremos, siguiendo el estudio de Beceiro Pita (2000), algunos de los textos que les sirvieron de base para ejercitarse en cada una de las disciplinas. En cuanto al aprendizaje guerrero, los primeros testimonios nos remontan al siglo XI, al reinado de Fernando I de Aragón (1038-1065)⁵³, cuando la *Historia Silense* nos presenta el interés del monarca porque sus hijos se ejerciten en el manejo de las armas y caballos, así como en la caza⁵⁴, considerada la actividad guerrera de entretenimiento (y entrenamiento) que se realizaba en tiempos de paz. Se trata de una alusión muy escueta, pero hay una serie de indicaciones interesantes a los principales elementos del aprendizaje, los cuales serán después desarrollados en *Las Siete Partidas* de Alfonso X, en el *Libro de los Estados* de don Juan Manuel, así como en el tratado de Duarte I de Portugal que citamos en otro momento. Se insiste, en cualquiera de los casos, en que la familiaridad con las armas debe comenzar en la etapa que se sitúa entre la niñez y la mocedad con el fin de prepararse para esa tercera etapa, la de la juventud, en la que podrán participar en justas, torneos, juegos de cañas, de esgrima, salto de barra, de lanza, u otras actividades que serán igualmente valoradas a partir del siglo XIV como parte del aprendizaje guerrero.

En lo relativo a la adopción de pautas de conducta, reiteramos los valores morales a los que nos hemos referido en otras ocasiones, los cuales se proponían desde la mocedad a través de un discurso doctrinal y jurídico sobre las cualidades del monarca, príncipes, consejeros y caballeros, y donde la “Segunda Partida” alfonsí desempeñó un papel muy importante. Se trataba de fomentar virtudes como el sosiego, la mesura, la discreción, la cordura, la apostura, la compostura, el buen gesto, la gracia y la disposición..., normas de conducta propias del buen cristiano y que, en efecto, guardan una estrecha relación con aquellas que se exaltan en los relatos hagiográficos o simplemente con esos valores que debían cultivar los hombres que deseaban entrar en una orden religiosa. En palabras de Beceiro Pita (2000, 191): “Suponen, por tanto, la

⁵³ Es interesante también notar que en su corte fueron objeto de apasionados debates las figuras de Aquiles y Héctor, debido precisamente a su vínculo con la *sapientia et fortitudo*, es decir, con su doble faceta de héroes de hazañas bélicas y cualidades morales (Beceiro Pita 2016, 174).

⁵⁴ En este sentido, es imposible no citar los tratados que don Juan Manuel, Alfonso XI y Pedro López de Ayala escribieron sobre este asunto, aunque, sorprendentemente, no hubo una presencia relevante de textos cetreros en las bibliotecas nobiliarias medievales (Beceira Pita 2000, 188).

propagación entre los laicos de modelos religiosos y de santidad, que, aunque en una gradación menor, se integran en la imagen del rey cristiano y en la vertiente religiosa con la que se presenta a la caballería”.

Además, se los instruía a través de la cultura cortesana en su vertiente más artística, esto es, mediante juegos y manifestaciones de tipo literario y musical, alejados, en este caso, de la labor guerrera. Los primeros ejemplos los encontramos en el siglo XII, fundamentalmente en la corte de Alfonso VII, en la que hubo una importante presencia de trovadores y juglares. A principios de la centuria siguiente, aparecen datos que se refieren a la introducción de mitos artúricos en la Corona de Castilla y, de una forma más evidente, a lo largo del siglo XIV, momento en el que se compone y difunde, por ejemplo, el *Libro del caballero Zifar*. En él se entretajan materiales didácticos, épicos y caballerescos y se hacen referencias a esta parte cultural que el príncipe debe cultivar, a la que se añade la introducción de juegos como el ajedrez.

Por último, el hombre de corte había de contar con una instrucción intelectual, pues, aunque apenas existen datos hasta las últimas centurias de la Edad Media, todo hace suponer, como ya se ha señalado, que los monarcas se interesaron por esta faceta al educar a sus hijos, sobre todo al partir del “renacimiento” del siglo XII. Así, recordemos que los ámbitos que más les interesaron fueron el derecho, la literatura de carácter bélico y la historia en general, cuyo culmen encontramos en la figura de Alfonso X, pero también en su sobrino, don Juan Manuel, el cual se forma desde muy temprano con base en los pilares de la educación de un príncipe: conocimiento de crónicas, de libros de hazañas, caballería y conquistas. En opinión de Beceira Pita (2000, 197):

Con toda probabilidad, no existió una conciencia plena de la necesidad de la instrucción para el monarca y su círculo hasta que comienza a plantearse la identificación ideológica entre rey cristiano, justo y sabio y se estructura la maquinaria de la administración del reino. Esta idea empieza a advertirse claramente en el tránsito entre los siglos XII y XIII, en el reinado de Alfonso VIII. Bajo el gobierno de Alfonso X cobra un nuevo impulso, en el que se enmarca el énfasis puesto en *Las Partidas* en el saber del heredero y los principales oficiales del reino, comenzando por la lectura y la escritura.

Retomando el tan cultivado género de los espejos de príncipes, nos detendremos a continuación en el importante papel que ejerció el tratado de Santo Tomás de Aquino

como pionero en un tipo literario que desde entonces comenzará a utilizarse con asiduidad en la educación moral e intelectual de gobernantes. *De Regimine Principum*⁵⁵, escrito hacia 1266, es un opúsculo que recoge gran parte de las ideas del santo italiano en materia de gobierno, aunque él solo escribió el primer libro y los cuatro primeros capítulos del segundo; el resto, la continuación de este último y dos libros más, lo completó su discípulo Tolomeo de Luca a partir de los apuntes del maestro. Se dirige a un príncipe cruzado, el último de los Hugos, que reinó en Chipre en torno a 1270 sobre la Monarquía fundada por Guido de Lusignán: Hugo II de Chipre o de Lusignán. A grandes rasgos, Santo Tomás exige al príncipe una virtud verdadera, que raye lo heroico, puesto que el gobernante ha de legislar, en unión con la Iglesia, pensando siempre en la colectividad, buscando la justicia y el bien común. Sus ideas, como es sabido, son fundamentalmente aristotélicas, aunque las adapta al contexto medieval en que las desarrolla.

Pero en realidad, el tratado del Aquinate influyó en España indirectamente por la estela de imitadores que uno de sus discípulos, el ya citado Egidio Romano, suscitó con su obra, así como gracias a las versiones latinas que se difundieron. El *De Regimine Principum*⁵⁶ de este filósofo agustino, escrito en 1292 para el rey Felipe IV de Francia, llamado el Hermoso, con el fin de aconsejarle en el buen gobierno, es considerado el primer tratado medieval sobre educación de príncipes, ya que encontramos en él una preocupación pedagógica y se entiende como fuente directa de un largo listado de tratados que vendrán después, según señalábamos. La obra se estructura en torno a tres libros: el primero está dedicado a la formación del rey, el segundo a su ámbito familiar y el tercero y último trata de cómo se ha de gobernar un reino. Egidio Romano aboga por la prudencia como la virtud más completa, ya que denota calidad tanto moral como intelectual, y abandona, por el contrario, la fuerza como primera virtud caballeresca. Además, es considerado uno de los grandes tratados de caballería medieval, la cual, según indica su autor en el texto, es heredera de la caballería clásica, cuestión que se recuperará en Castilla en estos últimos siglos del Medievo; en el caso de este tratado, además del aristotelismo y el pensamiento de Santo Tomás como fuentes principales, es

⁵⁵ Seguimos sobre todo el estudio de Galino (1948), la cual no solo hace un recorrido por dicho género en época medieval, sino que su centro de interés se detiene en la vigencia de esta tipología textual en los Siglos de Oro, y el de Beuchot (2005), quien expone las ideas principales del tratado de Santo Tomás de Aquino con claridad y precisión.

⁵⁶ Según han recogido varios estudios actuales, fue uno de los libros que no faltó en las bibliotecas de los nobles del XV, como Fernán Pérez de Guzmán, el marqués de Santillana o el conde de Haro. Véase Beceiro Pita 1982, 1985, 1990, 2001, y Roca Barea 2010, 43.

notable también la influencia del *De re militari* o *Epitoma rei militaris* de Vegetio, uno de los textos capitales para el pensamiento caballeresco de la Baja Edad Media (Castillo Cáceres 1998), pero también de los tratados militares de Frontino o Juan de Salisbury (Roca Barea 2010, 26).

Esta tradición se une en Castilla con toda aquella que existía de *exempla*, entre los que destacan la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso de Huesca (escrita en latín a comienzos del siglo XII), la traducción del *Calila e Dimna* (1251) o *El conde Lucanor* (1331-35) de don Juan Manuel, textos todos ellos que aunaban el carácter literario con el político. De este último queremos destacar no solo su propósito didáctico moral, evidente en los consejos que Patronio, como ayo, da al conde Lucanor, su señor, sino también la figura de su autor, don Juan Manuel, considerado el primer escritor español que tiene decidido empeño en la conservación de su obra, a pesar de ser consciente de que su dedicación a las letras conlleva la crítica de la alta clase social a la que pertenece.

Por consiguiente, en esta transición que estamos reseñando hasta la llegada del siglo XV, es perceptible el cambio que se da en cuanto a producción literaria, ya que el número de obras conservadas es muy superior a la de siglos anteriores. Además, la anonimia dominante hasta la fecha va cediendo espacio a la individualidad con figuras no solo como don Juan Manuel, sino también con otros como el ya citado Pedro López de Ayala, quien cultiva de forma excelente la prosa histórica. De hecho, sobre este último dice lo siguiente Pérez de Guzmán (1998, 95-96) en sus *Generaciones y Semblanzas*:

Amó mucho la çiençia, diose mucho a los libros e estorias, tanto que como quier que él fuese asaz cavallero e de grant discriçión en la plática del mundo, pero naturalmente fue muy inclinado a las çiençias, e con esto grant parte del tienpo ocupava en el leer e estudiar, non obras de derecho, sinon filosofía e estorias.

Estamos, pues, ante escritores que ya no solo pertenecen al mundo de la Iglesia, sino que forman parte de la nobleza y, aprovechando su excelente formación y gran cultura, van a decidirse por el camino de las letras. En el caso del Canciller Ayala, Vallejo Naranjo (2013, 182) apunta que su educación caballeresca se fundamentó según el pensamiento del *De regimine principum* de Egidio Romano, lo que lo convirtió en un “caballero letrado y consejero real que abre la caballería hacia el humanismo caballeresco. Representa el modelo perfecto en el que Alfonso XI hubiera querido

convertir a su hijo Pedro⁵⁷”. Ambas figuras representan una nueva generación de aristócratas que dominan las armas y las letras, y, según la citada estudiosa, constituyen el precedente castellano del concepto renacentista de “hombre total”. De esta manera se va abriendo paso a un “prerrenacimiento”, que encontraremos en el siglo XV, en el cual el número de escritores va a ir en aumento, así como el intercambio de saberes con otros países, especialmente con Italia, gracias a lo que se irá consolidando uno de los momentos culturales más interesantes en España y absolutamente capital en cuanto al tópico de las armas y de las letras se refiere; estamos ante el conocido como otoño de la Edad Media⁵⁸.

Así, pues, se volverán los ojos definitivamente al mundo clásico, surgirán otros ambientes de conocimiento y ya no solo los monjes en sus monasterios o los reyes en sus palacios tendrán acceso al saber, sino que otros muchos nobles comenzarán a ocuparse de la cultura. Esta, además, no va a estar ya únicamente ligada a la política, sino que se abrirán otros campos de intercambio de conocimiento que anunciarán la llegada de una nueva época. Como indica Yeves (2001, 127):

Sólo podremos entender las creaciones artísticas y del pensamiento de una época de esplendor como es el Renacimiento, si tenemos presentes los «prerrenamientos» medievales y, especialmente, la pasión que se desató por la cultura clásica desde finales del siglo XIV.

2.4. EL SIGLO XV EN ESPAÑA: LOS ALBORES DEL RENACIMIENTO

«La sçiencia non enbota el fierro de la lança,
ni faze floxa la espada en la mano del caballero».
(Marqués de Santillana)

Si bien hemos ido señalando cómo se fueron desarrollando a lo largo de la época medieval tanto las armas como las letras y, con unas y otras, el tópico de *sapientia et fortitudo*, llegados al siglo XV hemos de destacar que ese lugar común aparece profusamente en la Castilla del momento y que, a partir de entonces, será el origen de una unión que dará mucho juego en la literatura española. Como hemos indicado al hablar de figuras como don Juan Manuel o López de Ayala, ya desde siglos anteriores

⁵⁷ Se refiere a Pedro I de Castilla (1334-1369), conocido primeramente como “el Justo” o “el Justiciero” y con posterioridad como “el Cruel”.

⁵⁸ Remitimos al clásico estudio de Huizinga (1979) para poder entender la importancia de esta época de transición, la cual comienza en el siglo XIV (e incluso ya desde mediados del XIII, según hemos ido notando) y se desarrolla a lo largo de todo el siglo XV, como veremos en el capítulo siguiente.

hubo un interés real de algunos hombres de armas por mostrar un equilibrio entre estas y el ejercicio de las letras, hecho que no solo mostrarán otros tantos autores durante todo el siglo XV con su dedicación a una y otra disciplina, sino que será para ellos materia de debate. En consecuencia, estamos en un momento histórico en el que el maridaje de las armas y las letras no se entiende únicamente como un tópico literario sino que, fundamentalmente, responde a una realidad de la época que tendrá su desarrollo también en gran parte del siglo XVI. En palabras de Roca Barea (2010, 13):

Desde Santillana a Cervantes, pasando por Garcilaso, aparecen por doquier en España hombres que buscan la gloria con la pluma y la espada durante más de dos siglos. La discusión en torno a «armas y letras» en este periodo fue más que un asunto estrictamente literario y su interpretación social requiere sumo cuidado. Al tratar de «armas y letras», la conclusión suele ser que las armas son superiores (también lo afirma el conde Baltasar de Castiglione y antes lo habían afirmado otros humanistas), pero esto no indica que se rechacen las letras. Se están ponderando, no se olvide, los dos caminos más excelsos hacia la gloria y cuál de ellos requiere mayor virtud. Y lo que se propone efectivamente es que los dos son válidos, porque lo que importa de verdad es la gloria.

Y, sin lugar a dudas, Roca Barea acierta en apuntar ese fin que guerreros y escritores buscan, los unos con las armas y los otros a través de las letras: la ansiada gloria. O, más bien, aún durante un periodo largo de tiempo, cada uno de ellos practicando ambas disciplinas, puesto que serán los propios caballeros –he aquí lo novedoso– los que consigan aunarlas en el mantenimiento de esa obligada dedicación a las armas, pero añadiendo su amor por las letras, las cuales, hasta que no pasen un par de siglos, no podrán independizarse de aquellas. Y en el caso de estas últimas, además, como algo original, puesto que los diferentes autores ya no serán únicamente los narradores de hazañas o de sucesos históricos relevantes, ni siquiera meros ilustradores del honor de héroes o ilustres soldados, sino que ellos mismos buscarán su personal fama, ser recordados a lo largo del tiempo gracias a la escritura de su propia obra.

En este sentido, como dijo López Estrada (1949, 315) y han repetido otros investigadores posteriores, este modelo del caballero de armas y letras que florece especialmente en el siglo XV se convertirá en un eslabón fundamental hasta la llegada del modelo cortesano, renacentista, del caballero poeta que recibe una clara influencia

del ideal clásico de Julio César, el cual fue capaz de conciliar el ocio y el negocio con el ejercicio de las armas. El caballero tardomedieval, por tanto, se considera descendiente del *miles* romano y se preocupará por dejar constancia de ello –de hecho, esta vinculación será uno de los temas preferidos de los tratados caballerescos–, respondiendo, al mismo tiempo, a esa realidad social en la que, como decimos, se situó una nómina de autores que era hábil en el manejo de las armas, pero que también fue culta y literata. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, además de a don Juan Manuel y al Canciller de Ayala, a Pérez de Guzmán, los Manrique, padre e hijo, al marqués de Santillana, a Ausiàs March y su cuñado Joanot Martorell, a Diego de Valera..., así como, ya en el XVI, a los admirados Garcilaso de la Vega y Miguel de Cervantes, entre otros varios.

2.4.1. UN PRIMER HUMANISMO EN CASTILLA

Durante mucho tiempo se ha creído que los primeros gérmenes de humanismo que empiezan a aparecer en Castilla se debieron fundamentalmente al contacto con Italia, verdadera iniciadora de dicha corriente, mientras que en territorio peninsular, para muchos estudiosos, como Round (1962), Kohut (1978), en cierto modo Russell (1978) o Gil Fernández (1981)⁵⁹, seguiría manteniéndose un contumaz medievalismo y un desprecio de las letras, con el consiguiente desierto cultural, o casi, durante todo el periodo. En cambio, el excelente trabajo de Ottavio di Camillo (1976), considerado pionero en oponerse a esa reiterada opinión, expone que, por el contrario, las tendencias humanistas tuvieron presencia en Castilla desde una fecha bastante temprana, aunque de manera diferente al caso de Italia. Anterior a este trabajo fue el de Rubio (1955), quien ya puso de manifiesto cómo el humanismo había llegado a Castilla en tiempos de Juan II (1406-1456), cuando, según los estudiosos anteriores y especialmente Round, no había actividad cultural de relevancia en la Península. Reseñable fue también el trabajo de Lawrance (1986), quien desarrolló el concepto de “vernacular Humanism” demostrando que la nobleza castellana no era hostil al mundo de las letras; y, asimismo, años más tarde, el de Gómez Moreno (1994), quien expuso un magnífico panorama de los primeros contactos que se establecieron entre España e Italia en el camino del humanismo, mostrando interesantes paralelismos. E imprescindible para nuestro estudio es el reciente trabajo de Roca Barea (2010, 38-74), cuya síntesis sobre esta realidad

⁵⁹ Para quien ese aborrecimiento de las letras continuó en siglos posteriores.

histórico-cultural nos está sirviendo de ayuda para desarrollar estas líneas. En suma, todos ellos coinciden en una idea que expresó di Camillo (1976, 15) con estas palabras: “El humanismo se infiltró en la España del siglo XV porque encontró el terreno abonado y, adaptado a la idiosincrasia y a las condiciones sociales nacionales, se manifiesta de varios modos”, los cuales serán explicados a continuación, al mismo tiempo que estudiaremos ese primer humanismo que se desarrolló en Italia y que influyó y se fundió con el que iba originándose en territorio castellano.

En primer lugar, como ya se ha indicado, las traducciones de los clásicos fueron uno de los elementos capitales para el nacimiento del fenómeno humanístico, traducciones que se llevaron a cabo porque muchos nobles buscaban modelos para poder desarrollar esa unión que buscaban de las armas y la cultura, la cual, efectivamente, la encontraron en griegos y romanos, para quienes armas y letras eran compatibles, ya que en su vida militar no renunciaron al amor por el saber. Así pues, existe una realidad de hombres de letras, de aristócratas, que, aunque en su mayoría no saben latín, se preocupan por apoyar escritores, a más de ser bibliófilos, protectores de las letras y patrocinadores de traducciones. Empezará, como decíamos, a tratarse con frecuencia el tópico de las armas y las letras en diversas variantes: el debate sobre su posible compatibilidad, la supremacía de una u otra disciplina y la anhelada unión de ambos menesteres.

Esta realidad descubre una nueva forma de entender la cultura y, unida a otros elementos que citaremos a continuación, permite que podamos hablar de humanismo en Castilla, si entendemos el término en su sentido más amplio, es decir, como ese nuevo impulso vital frente al pensamiento del Medievo. Y hubo, ciertamente, con este interés por el resurgimiento de los clásicos (cuyo origen lo encontramos, recordemos, en ese “renacimiento” del siglo XII, heredero del carolingio), un apogeo de la individualidad y de la búsqueda de la gloria (personal, que no del Cielo), un afán por terminar con una manera de vida teocrática y estamental para posicionar al hombre, con sus pensamientos, inclinaciones e incertidumbres, al frente y en el centro del mundo, y, con ello, el primer alejamiento de un orden que hasta entonces estaba exclusivamente consagrado a Dios y que nos llevará hasta el esplendoroso Renacimiento (Roca Barea 2010, 13-14).

En este nuevo *modus vivendi* que se va creando es esencial, como venimos diciendo, el tópico de las armas y las letras, y lo es, de forma paralela, tanto en España como en Italia. Primeramente, es sustancial recordar el auge que el mundo de las letras

en toda su amplitud adquiere, sobre todo en relación con el gobierno, para el cual se pedía una preparación en historia, literatura clásica, filosofía moral y elocuencia⁶⁰. Así, al igual que en Castilla encontramos testimonios como el siguiente de Gómez Manrique⁶¹ (2003, 98-99), quien sostiene que, tanto para el guerrero como para el arte de gobernar, es fundamental la sabiduría:

Commo quiera que algunos haraganes digan ser cosa sobrada el leer y saber a los caualleros, commo si la cauallería fuera a perpetua rudeza condemnada, yo soy de muy contraria opinión, porque a esto digo yo ser conplidero el leer e saber las leyes e fueros e regimientos e gouernaçiones de los pasados que bien rygieron e gouernaron sus tierras e gentes e las fazañas e vidas e muertes de muchos famosos varones que vida virtuosa biuieron e virilmente acabaron (...). Las quales doctrinas, ¿en quién mejor nin tan bien pueden nin deuen ser enpleadas que en aquellos que han de gouernar grandes pueblos y gentes diuersas en condiçiones e calidades?,

en Italia hay otras personalidades, tales como la del florentino Coluccio Salutati (1331-1406), canciller de una pujante ciudad-estado italiana, el cual es consciente de que, ante los nuevos cambios institucionales y estatales que se están produciendo, se necesita una educación renovada que conforme diplomáticos, secretarios competentes y gobernantes avezados para afrontar la brega política. Cada uno en sus circunstancias, pero ambos coinciden en ese deseo de cambio en el que las letras han de ocupar un papel relevante. Como señala Roca Barea (2010, 40):

Donde Salutati defiende la cultura para mejorar al letrado, don Diego Gómez Manrique, que no vive en una ciudad-estado republicana, sino en un reino que va camino de convertirse en un estado-nación, defiende también la cultura como un medio de mejorar su clase social en tanto que clase dirigente.

Es decir, las preocupaciones de cada uno son diferentes, pero van encaminadas hacia lo mismo. En este sentido, opiniones como las suyas encontraremos a lo largo de todo el siglo XV, algunas de ellas, además, gracias al intercambio cultural entre eruditos

⁶⁰ Véase Beceiro Pita 2001 para ahondar en el valor que se concedió al saber en las elites de la época.

⁶¹ Este noble caballero y poeta, perteneciente a una de las familias castellanas más ilustres, nació en 1412 y murió en 1490. Para acercarse a su figura, tanto personal como literaria, puede verse Manrique 2003.

castellanos e italianos, los cuales irán mostrando su posición en torno a ese resurgimiento del saber y en relación también a su convivencia con la realidad bélica y caballeresca.

Como ya estudió di Camillo (1976, 135-226) y han documentado recientemente González, López y Ruiz (2018), Alonso de Cartagena (1395-1456) se convirtió en uno de los precursores del humanismo en Castilla, ya que emprendió las traducciones a la lengua romance del *De officiis*, *De senectute* y *De inventione*, de Cicerón, mucho antes de haber mantenido contacto con humanistas de Italia o de otras partes de Europa, y frente a otros contemporáneos suyos que veían todavía los estudios clásicos y lo intelectual en general con cierta hostilidad. En cuanto al tema que nos ocupa, hemos de referirnos a su *Doctrinal de los cavalleros*, obra en la que repara en los tres tipos de escritos que, a su modo de ver, transmiten la teoría caballeresca, los cuales se corresponden con los tratados de doctrina militar, las crónicas y las leyes. En relación con esto, reflexionó también sobre el origen de la caballería, y así se lo hizo saber al marqués de Santillana a través de una carta, en la que afirma, de acuerdo con san Isidoro, que “Rómulo fue el inventor de este nombre de *miles* que decimos” (Penna 1958, 240), es decir, entiende, como será habitual en este siglo, que la caballería se debe a Roma desde su fundación.

En este sentido, es importante tener en cuenta que los clásicos no van a ser únicamente fuente de conocimiento del arte militar, como procuraban Alfonso X y don Juan Manuel, sino que se los presenta ahora con un nuevo valor y también se buscará en ellos saber práctico sobre política y gobierno para el noble. Serán, como decimos, un modelo de vida en el que prevalece el maridaje de las armas con las letras, idea que será recurrente en los tratados de la época. Así lo expone el propio Cartagena (1995, 9) en su citada obra, siguiendo en cierto modo también a Vegetio:

Los famosos cavalleros, muy noble señor, que en los tiempos antiguos por diversas regiones del mundo florescieron, entre los grandes cuidados e ocupaciones arduas que tenían para governar la república e la defender e anparar de los sus adversarios, acostunbravan interponer algund trabajo de sciencia, porque onestamente supiesen regir así aquellos cuyo regimiento les pertenecía, así en fechos de paz como de guerra.

Por tanto, como bien indica Gómez Moreno (1995, 88), la caballería va a salir fortalecida del contacto con el humanismo y las traducciones que se llevan a cabo de los tratados militares clásicos, puesto que el nuevo pensamiento y estos materiales se unen con el ideal caballeresco y, además, le aportan esos senderos novedosos que recorrerán junto con los clásicos⁶². Asimismo, la historiografía grecorromana será uno de los asuntos más queridos por los lectores nobles, quienes encontrarán en ella proezas bélicas de su gusto; en esta línea, se conserva una carta de Cartagena al conde de Haro en la que le recomienda, y también a los hidalgos del hospital de la Veracruz, que lean obras historiográficas y tratados militares (Lawrance 1979, 53).

Por último, es interesante apuntar el contacto personal que tuvo el humanista burgalés con humanistas italianos, así como la correspondencia que mantuvieron igualmente sus discípulos, como han estudiado González Rolán, Hernández y Saquero (1994). Esas relaciones se tradujeron en misiones diplomáticas, asistencia a concilios o la llegada de libros italianos a territorio castellano, lo que fue realmente fructífero para estos eruditos que estaban inmersos en un cambio de mentalidad respecto a la medieval.

Otra de las figuras en la que es indispensable reparar durante este periodo es la don Íñigo López de Mendoza (1398-1458), marqués de Santillana⁶³, la cual será abordada primeramente en relación con la del gran humanista italiano Leonardo Bruni (1369-1444), dado que su obra influyó enormemente en la del noble castellano. Como indica Roca Barea (2010, 32), el tratado *De militia* de Bruni fue escrito en 1422 en Italia y fue traducido al castellano en dos ocasiones: la primera para el marqués de Santillana, quien lo leyó con detenimiento y lo anotó, y la segunda dedicada a Rodrigo Manrique. Para Bruni, en quien también se han detectado influencias de Vegetio, el origen de la caballería letrada está asimismo en los romanos, nuevamente en Rómulo, y, en cuanto al tópico de las armas y las letras, proclama la preeminencia de las primeras y el arte de la guerra sobre cualquier oficio. Las notas que Santillana puso al margen en el tratado del aretino demuestran que, además de interesarle esa relación con la caballería romana, se preocupa, como hombre de Estado que es, por las funciones sociales que esta adquiriría en tiempos de paz, es decir, aquellas que tenían que ver con el gobierno, la justicia y el orden público. En este mismo sentido, hemos de indicar que Alonso de Cartagena también glosó el tratado de Bruni y que, al contrario que el italiano, contemplaba la idea

⁶² Consúltense, en este sentido, Rodríguez Velasco 1996a, 1996b y 2004.

⁶³ Sobre su biografía puede consultarse Pérez Priego 2013, 27-42 y, en relación a su faceta más humanista, Yarza *et al.* 2001.

de una milicia diferente y se detuvo de manera extensa en una defensa de la unión de las armas y las letras (véase Morrás 2002).

Por otro lado, Bruni fue el impulsor en Italia, junto a su maestro Salutati y Lorenzo Valla, de otro de los aspectos fundamentales del humanismo: los *studia humanitatis*. En principio, estos se ceñían al estudio e imitación de la literatura clásica, pero pronto se amplió su círculo de interés hacia la “didáctica política”, es decir, el humanista quería educar con el fin de formar buenos ciudadanos, los cuales habían de ser útiles para la *res publica*, al mismo tiempo que cultivar las letras. Estas ideas las refleja Bruni en su *Cicero Novus*, obra en la que sigue la idea del *otium* que Cicerón desarrolla en *De oratore*, pero en la que también encontramos influencias de Dante (*Convivio* III, 11) o de Boccaccio (*De casibus virorum illustrium*, VII). Se recupera, por tanto, esa idea de “ocio” como parte sustancial del pensamiento humanista, y, por consiguiente, Bruni defenderá que tanto la actividad política como la obra literaria son dos aspectos complementarios cuyo objetivo común es engrandecer la patria.

Volviendo a Santillana, hemos de decir que, de forma paralela a este fomento que el estudio humanístico recibía por parte de los eruditos florentinos, él también defendió la utilidad que tenía el estudio para los nobles y príncipes, como podemos leer en la dedicatoria de sus *Proverbios* (los cuales fueron escritos en 1437, mientras que las obras de Bruni a las que hemos aludido no llegaron a Castilla hasta 1436-1442); en su obra encontraremos siempre esa preocupación por mejorar la cultura de la clase dirigente. Por lo tanto, ese afán por el saber y la afición por el estudio y la lectura no les vino exclusivamente de Italia a estos nobles, sino que, con los antecedentes de Alfonso X, don Juan Manuel y López de Ayala, se había conformado ya una tradición autóctona independiente que continuaron Santillana, los Manrique, Valera, el conde de Haro y tantos otros; nobles, que, como dijimos, buscarán eternizarse con las letras de manera más frecuente que sus coetáneos del otro lado del Mediterráneo.

Y al igual que ocurrió con los *studia humanitatis*, el ideal del *otium* ciceroniano fue capital en el humanismo castellano. El mismo Santillana (1975, 44) considera sus ejercicios intelectuales y sus lecturas “un singular reposo a las vexaciones e trabajos que el mundo continuamente trahe, mayormente en estos nuestros reynos”, idea que compartieron otros aristócratas como Enrique de Villena (1384-1434), su tío Pérez de Guzmán (ca. 1376-1458) o el citado Gómez Manrique, caballeros autodidactos que, al igual que aquel, se dedicaron a la pluma pero que no se sustentaron gracias a ella, ya que, como era propio en la época (y lo será, como dijimos, hasta ya entrado el siglo

XVII y salvo casos excepcionales, como el de Lope de Vega), la literatura era considerada parte de su ocio (del *otium*).

En cuanto a la relación directa de Santillana con la caballería y su concepción guerrera, hemos de citar dos batallas en la que hubo de intervenir y en las que se mantuvo fiel a su forma medieval de entender el enfrentamiento bélico: la de Torote (1441) y la de Olmedo (1445). Como señala Castillo Cáceres (1998, 85) al hablar de la primera:

Ahora, junto al arroyo del Torote, se van a encontrar frente a frente dos ejércitos y dos formas de hacer la guerra diferentes, a pesar de las aparentes semejanzas, lo que supone una distinta concepción del fenómeno bélico. Se van a enfrentar, por un lado, quienes participan plenamente de los valores encarnados por la caballería y quienes, sin renunciar al marco ético y cultural que significa esta institución en su siglo de apogeo y generalización, conciben la guerra desde un punto de vista práctico y aceptan todas las exigencias propias de esta actividad sin supeditarlas a ningún criterio previo y ajeno a la misma.

Esta pequeña batalla se enmarca en los enfrentamientos que mantuvieron Álvaro de Luna y Juan II contra la liga nobiliaria que agrupaba a los principales linajes castellanos. En ella se enfrentaron el ejército de don Íñigo, en cuyas filas militaban los Manrique, Enríquez y Benavente, frente a las huestes lideradas por Juan Carrillo de Toledo. Lo interesante, como veíamos, es ese choque que se da entre dos maneras de entender la guerra, y que anuncia un debate que después será desarrollado por diferentes cronistas e incluso por otros militares literatos (veremos, en este sentido, el caso de Cervantes): el dilema que viven aquellos que combaten bajo el espíritu caballeresco, en el que prevalece el valor y la prudencia (el caso de Santillana y los suyos), en contra de los que se rigen por los principios del moderno arte de la guerra (término utilizado por el mismo López de Mendoza, en contraposición a “guerrería”) y que van abandonando los ideales de la caballería en aras de la *praxis* bélica, es decir, de sus estrategias y tácticas. Santillana hubo de retirarse del enfrentamiento debido a sus heridas y los meses posteriores se dedicó a los asuntos que le eran más gratos: las letras y las artes, potenciando esa faceta humanista que hemos señalado.

En lo que compete a la batalla o “torneo” de Olmedo (véase Castillo Cáceres 2009), donde se enfrentaron Juan II y Álvaro de Luna con, en este caso, la nobleza

encabezada por los Infantes de Aragón (y en el que Santillana pasa a combatir como aliado de los primeros), solo diremos que, ante el dilema que encontramos en la batalla anterior en torno al tipo de enfrentamiento que era más conveniente utilizar, en este caso prevaleció lo caballeresco, y, como indica el citado estudioso (2009, 150):

Eran una mezcla de justas y escaramuzas, provocadas por la disputa de una atalaya que se encontraba en una elevación entre Olmedo y el real de Juan II. Alrededor de este punto que, como si se tratase de la recompensa de un torneo, cambiaba de manos casi diariamente, se producían retos y cabalgadas entre los caballeros que militarmente nada resolvían pero que mantenían la tensión y la moral. Se trataba antes de iniciativas individuales, propias del ceremonial caballeresco, que de acciones que respondiesen a unos criterios tácticos expresos. Eran unas acciones muy reveladoras del carácter arcaico que tenían las huestes medievales, en las que la iniciativa colectiva e incluso la planificación estratégica quedaban sometidas con frecuencia a las exigencias personales, tanto de honores como de bienes⁶⁴.

Es decir, la tendencia a abandonar el espíritu de la caballería, aun existiendo amagos, no estuvo clara durante el siglo XV, y, como vemos en este caso, incluso en batallas en que se concentraron las principales fuerzas militares del momento, o sea, las tropas nobiliarias del reino de Castilla, así como aquellas pertenecientes a la Corona y a las órdenes militares, los valores caballerescos estaban todavía muy presentes (para alegría, imaginamos, del marqués de Santillana).

Por último, es interesante que rescatemos algunas opiniones que letrados contemporáneos tuvieron sobre esta célebre figura, puesto que nos revelan la consideración que como humanista, esto es, como defensor de la conjunción de armas y letras para el buen gobierno, se tenía de él en el siglo XV. Gómez Manrique (2003, 111) dijo de él que con su “prosapia e grandes del estado (...) congregó la ciencia con la

⁶⁴ En esta relación que las batallas caballescadas tienen con los torneos y las justas, es significativo señalar que las armas de los caballeros iban acompañadas de unas “letras de invención”, es decir, de unos versos vinculados a la imagen que cada guerrero llevaba en su escudo, en las cimbras o en la sobreveste, al igual que los caballeros que asistían a los citados juegos. Así, la poesía, parte del ocio cortesano, se integra en el mundo de las armas y se exhibe junto con el caballero. Estos textos tendrán, además, cabida con posterioridad en colecciones poéticas, como el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511) y formarán parte, asimismo, de una práctica habitual que se extiende hasta entrado el siglo XVII; sin ninguna duda, las obras de ficción que atesoran el mayor corpus de “letras de invención” son los libros de caballería. Véase Marín Pina 2015.

caballería e la loriga con la toga”, Juan de Lucena⁶⁵ –por boca de Alonso de Cartagena– (en Valbuena Prat 1964, 258) afirmó que fue “en armas estrenuo, disertísimo en letras, si en lo uno trabaja, descansa en lo ál; ni las armas sus estudios, ni los estudios empachan sus armas”, o Diego de Valera (en Penna 1958, 181), quien sentenció que “fue tan discreto y estrenuo en actos de guerra e cavallería, quanto a todos es manifiesto, e ni por las armas el estudio dexava, ni por el estudio las armas”. Cabe decir, en suma, que este prestigio que Íñigo López de Mendoza se ganó al conjugar la espada y la pluma ya había sido notado por Pérez de Guzmán (en Heusch 2000, 147) con estas palabras:

Sciencia e cavallería,
quanto a la mundana gloria,
sclarecen la memoria
con singular nombradía;
esta noble compañía,
es muy grave de juntar,
pero juncta non ha par
ni precio su grant valía.

Queda claro, pues, que, como dijimos, ya la corte de Juan II⁶⁶ estuvo repleta de hombres cultos (además del marqués de Villena, Pérez de Guzmán, el marqués de Santillana o el primer conde de Haro, también con figuras de la talla del príncipe Carlos de Viana, Rodrigo Sánchez de Arévalo, Pedro de Acuña, Juan Rodríguez del Padrón,

⁶⁵ En su *Epístola exhortatoria a las letras* (1482) encontramos una clara referencia al ejercicio y estímulo que de las letras se verificaba desde la monarquía en este momento, lo cual era motivo de emulación para sus súbditos: “Lo que los reyes hacen, bueno o malo, todos lo ensayamos de hacer. Si es bueno, por aplacer a nos mesmos; y si malo, por aplacer a ellos. Jugaba el Rey, éramos todos tahúres; studia la reina, somos agora estudiantes” (Lucena 1892, 216). Asimismo, en su *Diálogo sobre la vida feliz* (1463) aborda también el tópico de las armas y las letras en un diálogo que protagonizan Alonso de Cartagena, el marqués de Santillana y Juan de Mena.

⁶⁶ Junto a ella, cabe destacar también la contemporánea de Alfonso V de Aragón (1396-1458; rey desde 1416), conocido como “el Magnánimo” o “el Sabio”, quien llevó a cabo una encomiable labor de mecenazgo cultural y literario. Además de rey de Aragón, lo fue de Valencia, de Mallorca, de Sicilia, de Cerdeña, conde de Barcelona y, entre 1442 y 1458, rey también de Nápoles. Es considerado un príncipe del Renacimiento, ya que, gracias a su interés cultural, fomentó la entrada del humanismo renacentista en la corte aragonesa. Fue protector de relevantes humanistas italianos, tales como Lorenzo Valla, Giovanni Pontano o Antonio Beccadelli; y, fruto de su mecenazgo, es también el *Cancionero de Estúñiga* que recogió un grupo de poetas de cancionero. Asimismo, fue un gran admirador de los clásicos, y su corte, por tanto, como la de Juan II, se erigió en un foco interesantísimo de cultura.

Hernando del Pulgar⁶⁷...) que llevaron a cabo una apertura cultural tanto con su obra como con el contacto que tuvieron algunos de ellos con Italia, tarea que continuaron otros nobles como Nuño de Guzmán, los Estúñiga, Diego de Valera, los Mendoza, los Manrique, Alfonso de Palencia..., que serán, la mayor parte de ellos, hombres de armas y hombres de letras. Nuño de Guzmán fue un caballero andaluz, excelente traductor, poseedor de importantes bibliotecas y amigo de los grandes humanistas del momento, como Santillana, Bruni o Manetti. De él dice Lawrance (1982, 59): “It is becoming clear that there were others certainly less distinguished as poets, but probably more important as intellectuals and purveyors of new ideas, and hence more important in the eventual history of the Renaissance in XV-century Spain”.

En territorio italiano, su amigo Gianozzo Manetti (1396-1459) fue uno de los humanistas italianos más representativos del momento. La obra que más nos interesa es su *Oratio*, de claras influencias ciceronianas, la cual fue traducida al toscano precisamente por Nuño de Guzmán (*Orazione*). Toca muy de cerca el tópico que estamos estudiando, puesto que es un discurso que se compuso para el *condottiero* Gismondo Pandolfo Malatesta (también hombre de armas y letras) teniendo como asunto central el ejército romano; fue leído en 1453 ante las tropas mercenarias florentinas en el cerco de la ciudad de Vada (entendemos que, lógicamente, a modo de arenga). Las dos primeras partes se dedican a elogiar la honorabilidad del oficio de las armas, cuya altura solo alcanza, para Manetti, la actividad política; en cambio, las letras, aunque estén a su disposición, son indiscutiblemente inferiores a la práctica guerrera, ya que el italiano afirma: “¿Quién dubda que la gramática, la loica, la rectórica, l’aritmética, la geometría (...), la filosofía (...) non çeda e faga honor a este vuestro exerçio militar, como el más honorable e sin comparación?” (Lawrance 1989, 200, 202 y 203). Para el humanista florentino, ese ensalzamiento de lo bélico está íntimamente relacionado con la defensa de la práctica de la *condotta*⁶⁸ (algo que, por el contrario, critica Bruni), hasta tal punto que considerará a Rómulo el primer *condottiero*.

⁶⁷ Es significativo señalar un par de obras de dos de los nobles citados: *Generaciones y semblanzas*, de Fernán Pérez de Guzmán, y los *Claros varones de Castilla*, de Hernando del Pulgar, puesto que, como estudia Beceiro Pita (1982), en ninguno de ellos se consideran las ciencias o el amor por las letras una cualidad que deban tener los nobles, algo que honra a los letrados que sí abogaron por una apertura hacia el saber ya no solo como placer personal sino también como parte fundamental en la formación de los hombres de su clase social.

⁶⁸ Tipo de contrato que regía la labor guerrera de cada *condottiero*, como veremos más adelante.

Por otro lado, el citado Carlos de Viana (1421-1461), hijo de Juan II, desempeñó un papel muy importante como protector y mecenas de la cultura y de las artes. Es reseñable la traducción que hizo del *De nobilitate* (esto es, *De toda condición de la nobleza*) del humanista italiano Buonaccorso da Montemagno (1313/16-ca.1390), tratado que, a su vez, se ha considerado traducción pseudo plutarquiana (Roca Barea 2010, 32) y que, al igual que tantos otros de la época, vincula la caballería medieval con la clásica letrada, lo cual avala también los nuevos intereses que mostraban estos precursores del humanismo “prerrenacentista”.

Es significativo, en este mismo sentido –y concluimos con ello esta breve reseña sobre los primeros humanistas italianos–, que, de los cuatro textos que se escribieron acerca de la milicia y fueron traducidos en Castilla a mediados del siglo XV, es decir, *De militia* de Bruni, *De nobilitate* de Buonaccorso da Montemagno, la *Oratio* de Gianozzo Manetti y la homónima de Stefano Porcari, todos excepto este último tratan en ellos el tema de las armas y las letras. Asimismo, otros tantos italianos dedicaron a este asunto un espacio en sus escritos: así, podríamos destacar *De insigniis et armis* de Bártulo de Sassoferrato (ca. 1313-1357), tratado en el que estudia la relación entre las armas, la política y la nobleza, y que fue el punto de partida de otros humanistas posteriores como Bruni, Rodríguez del Padrón o Valera (Rodríguez Velasco 1996c); al humanista y secretario papal Flavio Biondo (1392-1463) y su *De litteris et armis comparatio* (1460); la figura de Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464; posteriormente papa Pío II), quien escribe una carta a Segismundo de Austria al estilo de los consejos que encontramos en los *Proverbios* de Santillana al príncipe Enrique; Matteo Boiardo (1440-1493), el cual aborda el citado motivo en el canto XVIII del libro inicial de la primera parte de su *Orlando innamorato*, o Cristoforo Lafranchini, quien trata también el tema en su *Tractatulus seu Quæstio utrum preferendus sit miles an doctor* (1497).

Si volvemos a territorio castellano, hemos de detenernos en el citado Rodríguez del Padrón (1390-1450), puesto que, siguiendo los pasos de don Juan Manuel, también escribió un interesante tratado sobre la nobleza y la dignidad de las armas, titulado *Cadira de onor* (1439-1441). Asimismo, es digno de mención Rodrigo Sánchez de Arévalo (1404-1470), quien, por su parte, reflexionó en *Suma de la política* (1455) sobre la guerra, la cual, a su modo de ver, solo tiene tres justificaciones: procurar la paz, evitar ofensas y corregir los vicios, es decir, la búsqueda de una vida virtuosa y pacífica. La misma idea encontramos en el anónimo *Questión entre dos caballeros del reyno de Castilla*, donde se aboga por la supremacía de las virtudes civiles e intelectuales frente a

las militares (Weiss 1992). En esta misma línea se desarrolla *De perfeccione militaris triumphhi* (1457) de Alfonso de Palencia (1423-1492), en el que, además de reflejarse la idea de guerra justa de San Agustín, se reflexiona en torno al debate del tópico de las armas y las letras, inclinándose hacia la defensa de la sabiduría y la intelectualidad como uno de los elementos principales con que debía contar un caballero.

Además, queríamos detenernos en Diego de Valera (1412-1488), el cual buscó la fama caballerescas tanto con la pluma como con la espada por las cortes de Europa, convirtiéndose en un político en el sentido casi renacentista del término. Entre su obra, podríamos destacar *Espejo de verdadera nobleza*, *Tratado de las armas*, *Libro de la guerra*, su *Doctrinal de príncipes* o la *Crónica abreviada de España*, conocida también como la *Valeriana* (así bautizada por su autor). Esta última pieza (estudiada por Moya 2014b) fue capital en la segunda mitad del siglo XV, ya que fue muy leída y muy consultada por autores tanto contemporáneos como posteriores, los cuales emitieron juicios variados sobre ella. Es una crónica encargada por la reina Isabel la Católica que recoge toda la historia de Castilla y en la que se insertan pasajes que muestran que los príncipes leían historias y crónicas y, además, debatían sobre ellas; como se ha señalado al estudiar este tipo de textos, eran muy útiles para los gobernantes porque les indicaban los errores que sus antecesores habían cometido en el pasado, lo que les servía para intentar no repetirlos en su presente, así como podían valerles de modelo en los aciertos alcanzados. Indica Moya (2014b, 119) que, además, esta pieza no solo fue utilizada como fuente por diferentes autores, interesados por unos u otros capítulos, sino que también fue el origen de dos obras caballerescas posteriores: la *Corónica del Çid Ruy Díaz* y la *Crónica del conde Fernán González*.

Asimismo, fue muy interesante su faceta de traductor, puesto que, entre otras obras, vertió al castellano uno de los tratados más interesantes y difundidos sobre caballería durante los siglos XV y XVI, escrito en francés y en prosa: *Arbre des batailles* (1387), del escritor y jurisconsulto provenzal Honoré Bouvet (1350-1410). Esta pieza es considerada un compendio de fuentes diversas (filosóficas, legales, históricas y literarias) sobre el derecho de la guerra. La figura de Valera es, por tanto, muy reseñable, ya que, además de soldado, fue, como se ha visto, escritor, cronista, traductor..., un humanista en el que se dio a la perfección esa conjunción de las armas y las letras⁶⁹, maridaje que él mismo sintetizó en la siguiente frase: “sé esforçarme servir

⁶⁹ Véase Moya 2014a.

mi Príncipe, no solamente con las fuerzas corporales, mas aun con las mentales e intelletuales” (Valera 1959, 7), es decir, así como sirvió al rey como guerrero, decidió también dejar su legado a través de las letras, para que esas hazañas que narró en sus crónicas fueran realmente inmortales.

Por otro lado, es necesario también que dediquemos unas palabras a la figura de Antonio de Nebrija (1441-1522)⁷⁰, erudito fundamental del reinado de los Reyes Católicos y uno de los humanistas más reseñables del panorama español. En su caso, también fue determinante su contacto con Italia, el cual fue directo porque estudió en la Universidad de Bolonia durante unos diez años. Al volver como profesor a España, a la Universidad de Salamanca, introdujo las disciplinas humanísticas e intentó revolucionar los estudios de gramática, materia que, a su modo de ver, era la base de toda ciencia; entre otras cosas, quiso devolver al latín la preeminencia que por entonces había perdido y su mérito estuvo en recoger el legado clásico para revitalizar el estudio de las lenguas vivas, en este caso, el castellano, aun con la oposición generalizada que ante sus propuestas modernas y humanísticas mostraba la institución salmantina. Después de una primera publicación dedicada a la lengua de los romanos, *Introductiones latinae* (1481), al fin compuso su célebre *Gramática castellana* (1492), la cual supondrá un hito en la historia de nuestra lengua y a la que siguieron otros trabajos referentes a la ortografía, retórica o diccionarios.

Igualmente, es digno de mención Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), más comúnmente conocido como el Cardenal Cisneros, una de las personalidades clave del Cuatrocientos castellano. En su caso, estamos ante uno de los ejemplos más significativos de la fusión de las letras sacras con el ejercicio guerrero, ya que, además de contar con uno de los puestos eclesiásticos más importantes del momento⁷¹ y gozar de la confianza de la reina Isabel la Católica (de quien fue confesor y consejero), desempeñó un papel importante en la conquista de Granada y, una vez muerta la reina, como capitán general en la conquista de Orán. En esta segunda etapa sin Isabel de Castilla (desde 1504), no solo mantuvo su poder, sino que este creció al ser nombrado Presidente del Consejo de Regencia de Castilla (1506), una vez que Fernando el Católico asumió el gobierno del territorio con el beneplácito, finalmente, de la reina

⁷⁰ Para profundizar en la importancia de Nebrija en el contexto humanístico, véase di Camillo 1976 (267-296) y Perona 2010.

⁷¹ Fue arzobispo de Toledo (1495), y, con su nombramiento, Primado de España y Canciller Mayor de Castilla. A partir de 1507 fue, además, cardenal (proclamado por el papa Julio II) e inquisidor general de Castilla. Para profundizar en su figura, la cual estuvo muy vinculada también con la cultura, véanse Cepeda 1962 y García Oro 1993 y 2005.

Juana. La doble faceta del cardenal será evocada por poetas posteriores, como nos indica el ejemplo de Lope de Vega, quien en su poema *Pira Sacra en la muerte de don Gonzalo Fernández de Córdoba* (1635), se refiere a él de la siguiente manera, aludiendo a su dedicación a las letras divinas y a las armas: “Vistiose el cisne del famoso Henares⁷² / en los campos de Orán, en vez de estola, / para vencer murallas y aduares, / sobre la roja púrpura la gola” (vv. 113-116).

Y, por último, terminaremos haciendo referencia a algunos escritores, varios de los cuales han sido ya estudiados en estas líneas, que dedicaron su pluma a textos literarios propiamente dichos, ya fueran en prosa o, sobre todo, poéticos, labor que supieron aunar con su obligación guerrera. En primer lugar, querríamos citar a Ausiàs March (1397-1459)⁷³, caballero y poeta, cuya obra lírica está compuesta por ochenta y ocho poemas de tema variado (en el que el principal es el amor, pero donde encontramos también presencia de la muerte, de la filosofía, de la religión – especialmente en su *Cant espiritual*–, etc.), los cuales influyeron enormemente en la poesía renacentista. Del marqués de Santillana también nos faltó aludir a su producción literaria, cuya obra completa es bastante extensa (sobre todo para la época), la cual se ha clasificado, de acuerdo con su género, en literatura poética y en prosa. En cuanto a su poesía⁷⁴, cultivó diferentes tipos estróficos y temáticos, como cantares, decires, sus conocidas serranillas (en el que se describe el encuentro entre un caballero y una campesina), o, de manera absolutamente pionera en Castilla, el soneto, empleado en su *42 sonetos fechos al itálico modo*; además del tema amoroso, en sus versos encontramos poesía moral, política y religiosa (destaca en este sentido su *Bías contra Fortuna*). Por lo que respecta a sus fuentes principales, su obra está influida por el humanismo de Petrarca, Boccaccio y, sobre todo, de Dante, como podemos ver en la *Comedieta de Ponza*, pieza escrita en coplas reales, en la que canta su desastrosa derrota por la armada genovesa (en 1435) en un estilo alegórico-dantesco. Su obra en prosa también toca diferentes temas y, entre su producción, podríamos destacar el *Proemio e carta al condestable don Pedro de Portugal*, puesto que en su prólogo se nos muestra un Íñigo de Mendoza que medita intensamente acerca de su obra y de la de otros autores de su tiempo, forjando una figura que, como venimos diciendo, responde a la de un hombre

⁷² Por su apellido y por haber fundado la universidad de Alcalá. Con esa misma metáfora se refiere a él en los versos 635-639 de la *Isagoge a los Reales Estudios* (1629), también de Lope, y recogida, como la *Pira sacra*, en *La vega del Parnaso* (1637). Véanse, respectivamente, en Vega 2015a, III, 227-228 y 571.

⁷³ Consúltense Montoliú 1959 y Nogueras y Sánchez 2000.

⁷⁴ Véase Lapesa 1957 y Santillana 1999.

de armas que intentó maridar en un admirable equilibrio su amor por las letras en su sentido más amplio y lograr la anhelada fama gracias al exitoso ejercicio de ambas disciplinas.

Interesante es asimismo el escritor, también militar e historiador Gutierre Díaz de Games (1379-1453), al cual dedicaremos unas líneas principalmente por ser considerado el iniciador del género biográfico en España con su obra *El Victorial*⁷⁵. Esta se centra en la figura de Pero Niño (1378-1453), conde de Buelna, cuya vida está repleta de aventuras bélicas y viajeras apasionantes que fascinaron a Díaz de Games, el cual decidió ponerlas por escrito. Nos parece pertinente citarla, puesto que, además del valor que tiene en el plano histórico en general y de la historia de la lengua en particular, es uno de los testimonios más preciosos de la tensión que se dio entre la vida real y el ideal del caballero heroico y “victorial” en el otoño de la Edad Media. Por otro lado, recuperamos la figura de Gómez Manrique para encumbrar su faceta de poeta y dramaturgo. Su obra literaria, recopilada por él mismo en su *Cancionero* (Manrique 2003) y dirigida al conde de Benavente, constituye una de las colecciones mas extensas, variadas y perfectas de la poesía cancioneril del siglo XV. La producción poética se ha clasificado, al igual que la de otros poetas de la época, en torno a una variada temática: poesía de amor cortés, de debate, religiosa, de circunstancias y satírica, elegíaca, consolatoria, didáctico-moral y política. Asimismo, sus dos momos, compuestos para dos celebraciones importantes, se han considerado ejemplo de los pocos testimonios del primer teatro castellano. Así pues, además de una vida consagrada a lo soldadesco en los reinados de Juan II (con enfrentamientos reseñables en contra del condestable Álvaro de Luna), Enrique IV y los Reyes Católicos, su dedicación al mundo de las letras le convierten en otro de los célebres nobles del siglo XV que hicieron convivir en su persona la pluma y la espada, como él mismo ratificó en su prólogo del *Cancionero* (Gómez Manrique 2003, 100): “las sçiençias no fazen perder el filo a las espadas” (vv. 53-54).

Volviendo al panorama literario de Valencia, y dentro del llamado el “Siglo de Oro” valenciano, hemos de ocuparnos ahora de la figura de Joan Martorell (1413-1468), cuñado de Ausiàs March, también escritor y caballero. Su aportación literaria se debe, fundamentalmente, a su novela de ficción caballeresca *Tirant lo Blanch* (1460-64), en la que se narran las aventuras por diversas partes del mundo de Tirant, joven bretón que se

⁷⁵ Puede consultarse la reciente edición llevada a cabo por Rafael Beltrán: Díaz de Games 2014.

ha formado como caballero en Inglaterra y el cual irá saliendo victorioso de sus peripecias gracias a su inteligencia. En contraste con las tópicas e idealistas novelas de caballerías, esta de Martorell es más realista tanto en la presentación que hace del amor (más sensual y erótico) como en el desarrollo de una acción que transcurre en lugares reales, cuyos detalles cotidianos son plasmados con maestría. Asimismo, los personajes son muy humanos, complejos, y mostrarán sus debilidades y sus virtudes, sobre todo su protagonista, que es dibujado como un héroe de “carne y hueso”. Estas características han hecho de ella una de las piezas más aplaudidas no solo durante los siglos XV y XVI, sino también por toda la crítica posterior, quien la ha situado a la cabeza de la modernidad literaria; en este sentido, es célebre la opinión de Cervantes, quien dijo de ella que era el mejor libro del mundo, salvándolo de la célebre quema de libros en su *Quijote*.

En esta misma línea, es imprescindible referirnos a una de las obras maestras de la literatura medieval y, en concreto, uno de los más famosos libros de caballería: el *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo (ca. 1450-ca. 1505)⁷⁶. Sobre su autor se conocen pocos datos, pero se sabe que fue un hombre de linaje que se dedicó a la ejercitación de las armas y que fue armado caballero por los Reyes Católicos en 1482. En cuanto a su dedicación literaria, adaptó los tres primeros libros del primitivo *Amadís de Gaula*, un texto posiblemente escrito en portugués durante el reinado de Sancho IV, entre los siglos XIII y XIV, del que se conservan únicamente pequeños fragmentos, y añadió un cuarto libro que se corresponde con la única versión de la historia que conocemos como *Amadís de Gaula*, la cual inauguró el género caballeresco en España. La narración se inicia con el relato de los amores furtivos entre el rey Perión de Gaula y la princesa Elisena de Bretaña, los cuales han sido padres de un niño, Amadís, que será abandonado por su madre, quien lo coloca sobre un arca en un río. El pequeño será recogido del mar por el caballero Gandales y, bautizándolo con el nombre de Doncel del Mar, lo cría junto a su mujer como a un hijo más, al igual que a Gandalín, su propio hijo. Pasado el tiempo, se enamora de una bella dama de la corte de Escocia y, precisamente su padre, el rey Perión, lo armará caballero. A partir de entonces la novela se centrará en la narración de una serie de peripecias que protagoniza el joven caballero, acompañado siempre de su escudero Gandalín, aventuras repletas de elementos

⁷⁶ Véase Rodríguez de Montalvo 1991 para profundizar sobre el texto del *Amadís* propiamente dicho y Gil-Albarellos 1999 para ahondar, además, en el género caballeresco de España.

fantásticos y maravillosos, propios de las novelas del ciclo bretón, a las que imita⁷⁷. Además, Rodríguez de Montalvo escribió un quinto libro, con el título de *Las sergas de Esplandián* (1510), dedicado a las aventuras del hijo primogénito de Amadís.

Y, por último, obligada es la parada en la obra literaria de Jorge Manrique (1440-1479)⁷⁸, paradigma del hombre cortesano “prerrenacentista”. Su vida estuvo condicionada por las constantes luchas partidistas, intrigas palaciegas y las batallas entre las diferentes familias poderosas de los reinados de Juan II y Enrique IV de Castilla, al igual que la de otros muchos nobles de la época. Fue militar por necesidad, pues tenía que defender sus intereses y su señorío, algo que hizo con valor, heroísmo, entrega y ejemplo, hasta que, finalmente, le llegó la muerte en el asedio a la fortaleza manchega de Garci-Muñoz en 1479. Se cuenta que, el día de su fallecimiento se encontraron entre sus ropas dos estrofas de un poema moral que estaba escribiendo, detalle que, sin duda, ilustra a la perfección ese íntimo vínculo de las armas y las letras del que venimos hablando. En cuanto a su breve legado literario, se ha conservado en un cancionero formado por cincuenta poemas, algunos de dudosa autoría. Además de las celebérrimas *Coplas a la muerte de su padre*, elegía de carácter moral dedicada a Rodrigo Manrique, destacan sin ninguna duda los cuarenta y cinco poemas de tema amoroso, que siguen la tradición literaria del amor cortés, y tres poemas satíricos o burlescos, a los que se suman las dos coplas que, como se cree, se encontraron en sus ropas el día de su muerte⁷⁹.

Otra de las cuestiones que es necesario explicar, en relación al auge de las letras en la Castilla del siglo XV, es el papel que desempeñaron las bibliotecas de los nobles en este periodo, lo cual también se ha de contextualizar en un momento cultural de apogeo que viene marcado, entre otras cosas, por la fundación de universidades. Y estas, como vimos, además de ser fomentadas por la Iglesia, se desarrollaron igualmente gracias al impulso dado por monarcas y otras autoridades que las ampararon y se preocuparon por su buen funcionamiento. Según indica Del Val (2000, 247):

⁷⁷ Esta obra es muy importante para entender la comedia de Felipe Godínez que editaremos más adelante, *Cautelas son amistades*, como se explicará en su momento.

⁷⁸ Sobre la doble faceta, militar y poética, de Manrique, véase García Calleja 1992, 28-32 y Pedraza 2013, 524-527. Para profundizar sobre su producción literaria, puede consultarse, por ejemplo, Manrique 1990.

⁷⁹ Mostramos la producción literaria de estos nobles únicamente a modo de ejemplo, puesto que, como indica Deyermon (1980, 296), es “verdaderamente extraordinario” el número de poetas, que asciende a setecientos, cuya obra se ha documentado total o parcialmente en la Castilla tardomedieval entre los años que van de 1380 a 1500. Cifra muy superior a la de otros países y que indica el gran auge que las letras vivieron en el “prerrenacimiento” español.

Para esa nobleza bajomedieval, parece que el acceso al mundo del saber cobra cada vez mayor importancia, a la vez que adquiere un destacado valor simbólico. El contar con ciertos conocimientos, lo mismo que poseer libros y bibliotecas, son valores que engrandecen a quienes disponen de ellos.

Ahora los nobles ya no solo se interesan por el saber para ascender en la corte, sino que el conocimiento formará parte del ocio culto al que nos hemos referido, lo que en cierto modo estimuló la bibliofilia de la que hablaremos, al menos a partir de la época de Juan II y de manera esplendorosa en el reinado de los Reyes Católicos, quienes se mostraron preocupados por la enseñanza y especialmente por las universidades, como se pone de manifiesto en la protección que dieron a los centros existentes y en la creación que impulsaron de otros nuevos. Sin duda, la figura de Isabel de Castilla es, en este sentido, admirable, puesto que, de acuerdo con los postulados de Fray Martín⁸⁰ (Del Val Valdivieso 2008), se ocupó de la formación tanto intelectual como espiritual de los jóvenes (y, por supuesto, también de sus hijos), a quienes se instruía en el cultivo de las virtudes. En cuanto a la parte cultural, entendió que el saber era uno de los pilares del buen gobernante para legislar con justicia y en favor de la paz, pensando siempre en la prosperidad del reino, pero también buscó esa intelectualidad como gusto personal, como se deduce de su magnífica biblioteca, de la afición personal que tuvo hacia la música y de la colección artística con que contaba, a lo que hemos de sumar el mecenazgo que llevó a cabo con distintos escritores del momento o el apoyo que dio a la imprenta y al comercio de libros.

En cuanto a las bibliotecas más relevantes de este periodo⁸¹, Beceiro y Franco (1985) se han detenido en el estudio de algunas de las más importantes del siglo XV, cuyos catálogos nos permiten entender mejor la formación cultural, los gustos y la mentalidad de la nobleza trastamarista. Como es de imaginar, las bibliotecas del marqués de Santillana (Schiff 1970), del primer conde de Haro (Paz y Melia 1897), del tercer conde de Benavente (Beceiro Pita 1982) o del marqués de Priego (Quintanilla 1980), por citar algunos de los más insignes, eran mucho más ricas que las de otros aristócratas, pues contaban con un centenar o un par de centenares de volúmenes, cifra

⁸⁰ El teólogo Martín de Córdoba escribió *El jardín de las nobles doncellas*, probablemente entre 1468 y 1469, dirigido a la princesa Isabel con la intención de contribuir a su formación como futura y buena reina.

⁸¹ Para un estudio general de las bibliotecas medievales, véase Canellas 1978.

realmente importante para la época. Beceiro y Franco analizan otras más modestas, en concreto cinco, pertenecientes a nobles que también disfrutaban entonces de un gran prestigio social: Alfonso Tenorio, cabeza de la poderosa Casa de Cifuentes; Álvar Pérez de Guzmán, señor de Orgaz y Alguacil Mayor de Sevilla; los dos primeros condes de Oropesa, Fernando y Francisco Álvarez de Toledo; y Antonio de Rojas y Velasco, señor de Villerías (este último, ya perteneciente a la corte de Carlos V). Todas ellas coinciden en la posesión de libros de distinta temática, entre los que destacan los de asunto histórico (tanto contemporáneos como referentes a la Antigüedad clásica), caballeresco, filosófico, de literatura clásica, medieval y contemporánea, religiosos y propios del culto, políticos y morales (para el buen gobierno), jurídicos, sobre órdenes militares, y, a partir de mediados del siglo XV, también algunos textos humanísticos, fundamentalmente provenientes de Italia. Evidentemente, en cada una de las bibliotecas hay una inclinación hacia unos u otros asuntos, dependiendo de diferentes factores, pero lo que realmente nos interesa, en cualquier caso, es poder señalar con datos concretos el amor que la nobleza siente, a partir del siglo XV de una manera bastante generalizada, hacia el saber y los libros.

Esta bibliofilia por parte ya no solo de hombres de Iglesia, sino también de figuras laicas, las cuales conocen la lectura, la escritura e impulsan copias y traducciones, permite que, efectivamente, podamos hablar nuevamente de humanismo en Castilla. Beceiro Pita (1990, 828), precisamente al explicar esa unión entre las bibliotecas castellanas del XV y el humanismo, habla de una triple justificación que avalaría la relación que existe entre ellos:

Esta extensión de los interesados en manuscritos e incunables, el gusto por escritos del pre-humanismo y del clasicismo greco-latino y, a nivel historiográfico, la polémica sobre la presencia o no de un verdadero humanismo en el reino de Castilla, y que precisamente tiene uno de sus mayores argumentos en la cuantía de las colecciones particulares y en la actitud de sus dueños hacia ellas.

Ahora bien, además de la dedicación a las letras en su sentido más amplio, es necesario que contemplemos también la parte meramente jurídica, ya que, sobre todo a partir del reinado de los Reyes Católicos, el derecho ejerció un papel primordial ante el fenómeno bélico y el nacimiento del Estado moderno (asunto que han estudiado con

detenimiento Fernández y Martínez 2014, a los que seguimos en este punto). Ciertamente durante todo el siglo XV la guerra siguió teniendo en la Península Ibérica un protagonismo indudable, especialmente en forma de guerras civiles tanto en Navarra como en Castilla (ya desde finales del siglo XIII), a las que también hubo que sumar enfrentamientos entre reinos cristianos peninsulares (Castilla y Aragón), con Portugal o la Guerra de los Cien Años, iniciada a mediados del siglo XIV. Para contextualizar el momento histórico en el que queremos centrarnos, el reinado de los Reyes Católicos, es necesario citar el conflicto que se vivió tras la muerte de Enrique IV (1474) para decidir quién había de sucederlo en el trono: Isabel de Castilla, su hermana, o Juana la Beltraneja, su hija. Este conflicto desencadenó una guerra civil entre partidarios de una y otra que terminó, como es sabido, con el triunfo de la primera tras la última batalla en Toro (1476). Inmediatamente después, para nombrar reina de Castilla a Isabel oficialmente, los ya reyes convocaron las conocidas como Cortes de Madrigal, celebradas en el municipio abulense homónimo (Madrigal de las Altas Torres) y, de forma no casual, lugar donde había nacido la reina. Este encuentro institucional, que ya nos indica el interés que tuvieron desde sus inicios los Reyes Católicos por servirse de lo jurídico para justificar y corroborar sus decisiones, tuvo lugar con el fin de:

Hacer más operativa la maquinaria institucional, aumentar los resortes puestos a disposición del poder real y fijar con mayor precisión el ámbito de relaciones entre el poderío real absoluto que a aquellos pertenecía y los diversos sectores dotados de privilegios (Suárez 2004, 154-155).

En las Cortes se instituyó, por ejemplo, la Santa Hermandad, corporación que unificó las diferentes Hermandades constituidas en los reinos cristianos desde el siglo XI y que se ocupó, a partir de entonces, de las necesidades de la guerra, además de la persecución de criminales; así, podían controlar, aunque delegando su poder en la citada institución, los recursos militares. Asimismo, redujeron el número de procuradores y muchos de ellos fueron elegidos por los propios monarcas, quienes ampliaron su poder debido a la situación bélica en que se encontraba el reino.

Más importantes en cuanto a los avances jurídicos e institucionales fueron las Cortes de Toledo (1480), ya que su vínculo con la guerra se entiende desde un doble sentido: por un lado, fue consecuencia de la Guerra de Sucesión, pues había que reordenar el Estado tras los desastres de las guerras precedentes, y, por otro, fue la

antesala de la Guerra de Granada (1482), cuyas intenciones fueron además presentadas por los propios reyes en su discurso inaugural. Como señalan Fernández y Martínez (2014, 77), en el encuentro se tocaron tres ejes centrales que marcarán a partir de entonces el reinado de Isabel y Fernando: “sacralización del poder regio, legitimación de los derechos al trono de los Reyes y valoración de su función personal como legisladores, en la cual se fundamenta el buen gobierno”. Efectivamente, la cuestión de la justicia fue un elemento primordial en estas Cortes, puesto que se quería legitimar la monarquía tanto en el plano ideológico como en el teológico mostrando una imagen de reyes justos y buenos gobernantes. Asimismo, el ordenamiento de Toledo fijó la composición del Consejo Real, ya existente en reinados anteriores, el cual pasó a conformarse sobre todo por letrados, burócratas y juristas, alejándolo de las manos de los nobles; es decir, reconvirtieron ese órgano nobiliario en uno civil y judicial, cuya finalidad era servir al reino en tiempos de paz. Hubo otros cambios significativos en este sentido, como la reforma de los alcaldes de las Cortes, la de las audiencias o la de la Real Chancillería, que pasó a ser tribunal superior, pero no nos detendremos más en ello. En suma, se buscó una mejora de las instituciones jurídicas, las cuales estarían muy relacionadas con el fenómeno bélico, así como se fijaron unas leyes que desde ese momento regirían en Castilla.

En estos últimos años del siglo XV también se ha constatado el nacimiento de la diplomacia moderna, propiciada por la recuperación del poder de las monarquías y gobiernos centrales, así como relacionado con el surgimiento de una maquinaria diplomática profesional y permanente que estuvo al servicio de varios Estados europeos, en los que la creación de embajadores residentes en la Corte de otros territorios fue, ciertamente, esencial (pionera en este sentido fue la República de Venecia). En España, Fernando el Católico fue quien, magistralmente, creó una red diplomática internacional con la que fijaron las vías primordiales de la política exterior de la Monarquía. Este fenómeno se ha relacionado, acertadamente, con la creación del ejército moderno y con la capacidad de proyección de su poder militar en escenarios lejanos (Fernández y Martínez 2014, 326-329). Diplomacia y milicia, esto es, letras y armas, caminan de la mano en el sendero de la centralización política⁸².

⁸² Además, los Reyes Católicos firmaron varios tratados de paz y de acuerdo político, tanto con reinos peninsulares como con potencias extranjeras –con los reyes de Navarra en Valencia (1488), el de Medina del Campo (1489) con el monarca inglés Enrique VII con el fin de luchar juntos contra Francia, el de Tours-Barcelona (1493), acuerdo con el país galo para no intervenir en la primera guerra italiana, etc., hasta la gran coalición que se produjo a partir de 1511, con el nombre de la Liga Santa, entre Estados

2.5. A MODO DE CONCLUSIÓN

La época medieval es el período más extenso y variado de la Historia, puesto que, aunque se hayan especificado varias etapas, abarca, como es sabido, una totalidad de diez largos siglos en los que, evidentemente, es complicado señalar rasgos comunes y resumir los más reseñables. De cualquier modo, hemos tratado de exponer, aunque de forma somera, la convivencia que las armas y las letras tuvieron desde la caída del Imperio Romano hasta el llamado otoño de la Edad Media, en el que, indudablemente, la intensidad de su maridaje fue cambiando hasta que se encontró un equilibrio entre esos dos elementos que, en términos latinos, se funden en los del tópico *sapientia et fortitudo*. Creemos que ha quedado clara la importancia sustancial que tuvo la caballería en este momento histórico, sobre todo a partir de los siglos X-XI, ya que se convirtió en el fenómeno guerrero por antonomasia, el cual desde sus inicios estuvo relacionado tanto con la literatura como con la religión. Es sumamente importante entender que, llegados los últimos siglos del Medievo, la caballería continuó viva, ya que las traducciones, el contacto con Italia, la recuperación de los clásicos..., en fin, el humanismo, la mantuvo vigente a través de una nueva consideración caballeresca que pasaba por el *miles* romano ilustrado; como señaló Cátedra (1989), el caballero disfrutó en la Castilla de esos últimos años de una mini-edad heroica⁸³.

Por su parte, el mundo de las letras pasó de pertenecer prácticamente a la esfera eclesiástica, es decir, a la vida monacal, a experimentar una apertura muy significativa a partir, sobre todo, del renacimiento del siglo XII. En este cambio fue esencial la labor de una serie de monarcas que apostaron por la cultura y cuyo interés supuso el comienzo de una educación rigurosa y completa para la clase nobiliaria. A su vez, estos aristócratas, ya desde el siglo XIII y especialmente durante todo el XV, fueron mostrando un amor real por las letras y, en algunos casos, en concreto por la literatura. En relación a ese contacto que Castilla tuvo con Italia y el humanismo que, de algún modo, había sembrado su germen en tierras castellanas, se ha procurado trazar aquí un panorama de hombres de letras, italianos y fundamentalmente españoles, que cultivaron la escritura y, además, debatieron en sus obras en torno al tópico de las armas y de las letras. Asimismo, los tratados que hemos estudiado crearon un puente con el siglo XVI,

Pontificios, Venecia, España, Suiza, el Sacro Imperio Romano Germánico e Inglaterra contra Francia—, los cuales también muestran las consecuencias jurídico-políticas de la guerra, así como sus estrategias (Fernández y Martínez 2014, 330-339).

⁸³ Sobre la literatura caballeresca en estos últimos años del siglo XV y los inicios del XVI, véase Cátedra 1999. En cuanto a su presencia posterior, en concreto en el teatro barroco, consúltese Demattè 2004, 2007 y 2010, y Pedraza, González Cañal y Marcello 2006.

pues se teoriza en ellos sobre valores que serán propios del pensamiento renacentista, tales como la idea de *virtus*, el deseo de fama, la nobleza como reconocimiento al mérito personal, el ensalzamiento de una vida activa..., y, además, como se ha visto, se recuperó la idea ciceroniana de *otium*, así como se introdujeron los *studia humanitatis*, que supondrán un importante cambio educativo en la Península Ibérica. Ahora bien, la diferencia principal entre Italia y España reside en que, en el primer caso, los hombres de cultura son prácticamente todos ellos universitarios, es decir, profesores o altos funcionarios, mientras que, en el caso de Castilla, son los nobles y los caballeros los que se preocupan por recuperar a los clásicos y por el fomento del saber, aunando esa sugestiva dicotomía que tanto nos interesa, y no solo por la presencia que le otorgan en sus textos sino también porque se configura como su modo de vida. Ejemplo de ello es el interés que se tuvo, de manera especial en el reinado de los Reyes Católicos, por amparar e impulsar las universidades, pero también da cuenta de ello la existencia de ricas bibliotecas nobiliarias y, en aras de facilitar los acuerdos entre estados en escenarios bélicos, el nacimiento de la diplomacia.

La figura del caballero, ya a finales del siglo XV pero, sobre todo, como veremos, durante todo el Renacimiento, irá perdiendo el valor que permaneció vigente en el ideario medieval durante siglos. Uno de los factores principales, que estudiaremos con detenimiento, tiene que ver con la introducción de las armas de fuego, novedad de la que se harán eco precisamente los libros caballerescos: el guerrero épico se resiste a dejar paso al soldado renacentista, pero este y los cambios propios de la época moderna en la guerra harán desaparecer poco a poco la lucha del cuerpo a cuerpo en favor de batallas colectivas protagonizadas por guerreros anónimos (Bueno y Cortijo 2010). En cambio, lo que no solo no desaparecerá, sino que se convertirá en el ideal del cortesano renacentista es esa figura de caballero que conjuga a la perfección su faceta guerrera con la letrada, realidad que se pone de manifiesto en los monumentos funerarios castellanos desde finales del siglo XV (1470) y hasta bien entrado el siglo siguiente (1550), estatuas en las que se representa a un caballero difunto leyendo un libro. Y, efectivamente, lo que expresan estas sepulturas es el deseo que tenían los nobles, ahora muertos, de ser recordados a lo largo de los siglos, pero ya no únicamente por sus proezas bélicas o por su piedad religiosa, sino por el amor a los libros y al conocimiento, ideal plenamente renacentista. En este sentido es muy ilustrativa una anécdota narrada por Ortega y Gasset (1961a, 47), el cual, cuando se tropezó con la estatua de don Martín Vázquez de

Arce (1461-1486), el Doncel de Sigüenza (Guadalajara), paradigma de este tipo de monumentos funerarios⁸⁴ de los que estamos hablando, dijo lo siguiente:

Este mozo es guerrero de oficio: lleva cota de malla y piezas de arnés cubren su pecho y sus piernas. No obstante, el cuerpo revela un temperamento débil, nervioso. Las mejillas descarnadas y las pupilas intensamente recogidas declaran sus hábitos intelectuales. Este hombre parece más de pluma que de espada. Y, sin embargo, combatió en Loja, en Mora, en Montefrío bravamente. La historia nos garantiza su coraje varonil. La escultura ha conservado su sonrisa dialéctica. ¿Será posible? ¿Ha habido alguien que haya unido el coraje a la dialéctica?

Reseñable es, asimismo, uno de los más antiguos, el perteneciente a Íñigo López de Mendoza y Quiñones (1419-1479), primer conde de Tendilla e hijo del marqués de Santillana, que se encuentra en la iglesia de San Ginés de Guadalajara. En él, según indica Lleó (2000, 268), “don Íñigo aparece medio incorporado sobre almohadones, sosteniendo con las manos un libro en posición bastante incómoda, pues choca con la espada que cuelga de su cinto”. Interesante icono, pues, del asunto que nos va ocupando: el pétreo choque de un libro con una espada.

El camino español hacia el Renacimiento está, en suma, ya marcado.

⁸⁴ Sobre su tradición posterior, puede consultarse Checa 2013, 472-474.

3. HACIA EL SIGLO XVI EN ESPAÑA: RENACIMIENTO Y HUMANISMO

A lo largo de todo el siglo XVI se fueron consolidando algunas de las ideas que hemos ido mostrando al introducirnos en el siglo XV castellano, con unas claras influencias italianas que serán retomadas y desarrolladas posteriormente. Este momento histórico se considera, de manera inequívoca, el del Renacimiento, término que explicaremos a continuación para poder entender el que será el pensamiento imperante en todo este siglo y la importancia que tiene en él el citado humanismo. Según señala Garin (1990a, 11), “la idea de «renacer», de nacer a una nueva vida, acompañó como un programa y un mito varios aspectos del propio movimiento”, el cual, para muchos, como ya ha sido notado, tuvo su origen en el siglo anterior. Así, ese renacer no lo es únicamente del mundo de los clásicos, de los valores antiguos, griegos y romanos, a los que se retorna irrevocablemente, sino que, de nuevo en palabras de Garin (1990a, 12), “el despertar cultural, que caracteriza desde sus orígenes al Renacimiento es, por encima de todo, una renovada afirmación del hombre, de los valores humanos en diversos campos: de las artes a la vida civil”. De ahí que aquello que más preocupe al hombre renacentista sea, precisamente, el ser humano, su mundo, su lugar y actividad en el mundo.

Por otro lado, hemos de tener presente que “Renacimiento” es una denominación historiográfica que acuñó en su clásico y pionero estudio Jakob Burckhardt (1860), en pleno siglo XIX, mientras que *humanitas* sí es un término que encontramos en el latín clásico y medieval, al igual que *studia humanitatis*; es decir, “humanismo” es un concepto histórico que ya existía en el mundo grecorromano⁸⁵ y que para Cicerón significaba algo así como *civiltà* en italiano o ‘educación’ en español, en el sentido tanto de comportamiento adecuado en las relaciones sociales como de formación intelectual. Desde esta perspectiva clásica (encabezada principalmente por Cicerón y Quintiliano), la *humanitas* se corresponde con la figura del *orator*, ya que la palabra se entendía como la cualidad específica del hombre y, según estos escritores latinos, el perfeccionamiento del ser humano pasaba necesariamente por el cultivo de todas las materias que forman parte de la preparación del orador (el “intelectual” romano), que integra todos los saberes (Ynduráin 1994, 60).

⁸⁵ Aunque tampoco falta controversia en torno a este término, fundamentalmente sobre su origen y la discusión sobre quiénes formarían parte de la nómina de humanistas; la polémica viene sintetizada, *grosso modo*, en tres posiciones representadas por E. Garin, P.O. Kristeller y É. Gilson. Véase Ynduráin 1994, 57-60.

Sin querer entrar en el debate existente sobre el periodo que abarca el Renacimiento, nos centraremos en el siglo XVI español, momento de esplendor de los rasgos que trae consigo este movimiento cultural, y, por supuesto, partiremos del llamado Renacimiento italiano, el cual se originó en la Italia del siglo XIV de la mano de algunos humanistas que ya han sido citados, y en los cuales profundizaremos, y de otros que asimismo serán mencionados. En suma, como indica Rodríguez Santidrián (en Valla *et al.* 2007, 9-10), con quien estamos muy de acuerdo:

El Renacimiento –cualquiera que sean sus límites históricos, sus causas y su plural originalidad– representa un proceso de cambio en la actitud humana frente al mundo y a la vida. Representa, sobre todo, el alumbramiento de un hombre nuevo. Literatos, humanistas, filósofos, hombres de ciencia, políticos e historiadores están convencidos de que ha nacido una nueva época que supone una ruptura con el mundo medieval inmediato. Y el significado de este cambio lo ven en «el renacimiento» de un espíritu, de un hombre y de un estilo propio de la edad clásica greco-romana.

Asimismo, el Renacimiento buscará modelos de humanidad a partir de los cuales el hombre querrá conformar su propia vida. Se rescatarán, sobre todo, corrientes filosóficas clásicas tales como el epicureísmo y el estoicismo (y, más tarde, también el escepticismo) y, además, el cristianismo primitivo; en consecuencia, el paradigma moral del Renacimiento lo ejemplifican las figuras de Sócrates y Jesús. A su vez, se fueron creando prototipos dentro de la corriente renacentista, “hombres ideales” como el *Cortesano* de Castiglione, el *Príncipe* de Maquiavelo, el *soldado cristiano* de Erasmo, el *crítico y escéptico* de Montaigne, el *utopiano* de Moro..., así como, con el tiempo, se ha ido considerando a muchos de estos intelectuales renacentistas como ejemplo del perfecto humanista, entre quienes destacan León Battista Alberti (en quien, por ejemplo, se detiene largamente Burckhart) o Leonardo da Vinci (propuesto como modelo de educación y humanidad por Ortega y Gasset). El humanismo trabajará durante más de dos siglos por difundir y proyectar estas imágenes ideales del hombre (Rodríguez Santidrián en Valla *et al.* 2007).

Centrándonos en este concepto de humanismo renacentista, hemos de insistir en que fue un movimiento que buscó, mediante la instrucción en humanidades, en los *studia humanitatis* (gramática, historia, poesía, filosofía, retórica...), cultivar las

facultades del hombre tanto en el plano moral como en el intelectual. Los humanistas se preocuparon por integrar la literatura grecolatina como el principal medio de educación, pero no dirigieron su mirada hacia el pasado únicamente con un fin erudito o teórico, sino que se quiso también rescatar la *praxis* que podían proporcionarles los clásicos para poder enfrentarse al presente, adaptando ese bagaje cultural a sus exigencias particulares; en este sentido, destaca la admiración por el “ideal” de elegancia literaria, la cual fue imitada tanto en prosa como en verso con el objetivo de lograr la misma perfección que sus antecesores habían conseguido. Como afirma Rico (2002, 48), “el humanismo era, en suma, una cultura completa” y, como tal, condensaba un sistema de referencias, pero también un estilo de vida, un saber que acompañaba al hombre en cualquier circunstancia. Además, como también apunta el citado estudioso (2002,11), el humanismo engloba, a su vez, toda una tradición histórico-cultural perfectamente delimitada, “una línea de continuidad de hombres de letras que se transfieren ciertos saberes de unos a otros y se sienten herederos de un mismo legado y, por polémicamente que a menudo sea, también vinculados entre sí”⁸⁶.

En cuanto a su fecha de consolidación, que el humanismo comience a extenderse por Europa en torno a 1490 es síntoma de que dicha corriente va adquiriendo un importante peso tanto en el mundo universitario como en la vida civil. Su actividad va ampliándose e irá conquistando otros campos, sobre todo aquellos que eran competencia de clérigos o juristas; efectivamente, que representantes cívicos o políticos como secretarios, cancilleres, consejeros, etc., sean considerados humanistas significa que sustituyeron a juristas, clérigos y teólogos en esas funciones. Y, por consiguiente, esta realidad pone de manifiesto que la vida civil vuelve a ser algo dinámico y cambiante, como en la Roma republicana, y que la “opinión pública” va a condicionar el gobierno del panorama público (Ynduráin 1994, 75). Las letras y la política estarán, de nuevo, íntimamente vinculadas.

Por otro lado, como ya señalamos en el capítulo anterior, el humanismo viene acompañado de un amor por el mundo libresco, el cual se materializa, además de en el impulso de universidades, en la formación de nuevas ricas bibliotecas. Uno de los géneros más propios de este momento histórico-cultural –a imitación, una vez más, de los clásicos–, y que será cultivado con mayor éxito y, por ende, demandado por los hombres intelectuales del momento, es el de la biografía individual de personajes

⁸⁶ Movimiento que, para Rico (2002), fue un “sueño”, como explica en su citado y célebre estudio.

antiguos y modernos, tendencia histórico-literaria que llegó a España, como estudiaremos, en forma de dos modelos básicos: el elogio del sabio y el panegírico del mecenas (Gómez Moreno 1994, 232). En este sentido, hemos de referirnos igualmente a la opinión de Heller (1980), quien observa que el Renacimiento no es solo la era de las grandes biografías, sino que lo es sobre todo de las autobiografías. La estudiosa relaciona esta práctica con la creación de ese hombre nuevo del que venimos hablando, el hombre moderno, renacentista, un hombre que se está haciendo y que es consciente de su proceso de construcción.

Por último, querríamos aludir brevemente a algunas de las figuras que se consideran propias de este periodo, bien porque se crearon precisamente entonces o bien porque adquirieron una relevancia que no habían tenido hasta aquel momento; en cualquier caso, todas ellas tienen relación, más o menos directa, con el mundo (o mundos) de las armas y de las letras. Primeramente nos acercaremos a dos personajes propios del ámbito político que ostentaron un gran poder durante todo el Renacimiento, uno en el plano civil: el príncipe, y otro, además, en el eclesiástico: el pontífice (o cardenal), gobernantes cada uno de ellos en sus respectivas cortes.

En el caso del príncipe seguiremos el trabajo de Law (1990), el cual pone de manifiesto que el gobernante que encontramos en el Renacimiento no es ya un príncipe en el sentido feudal, sino que es un dirigente que quiere legislar con independencia y que confía más en sus recursos y cualidades. Asimismo, tradicionalmente se ha transmitido una imagen de gobernante violento, tirano y cruel, al cual no le temblaba el pulso para deshacerse de sus rivales o incluso de los súbditos que amenazaban su control. Esta perspectiva fue realmente cierta en muchos casos (y así lo evidencian varios tratados políticos de la época), pero también se compaginó con una idea de príncipe justo, el cual, al frente de una suntuosa corte, se erigía como el modelo de buen gusto y civilización renacentista. Es reseñable, por otro lado, el interés que estos gobernantes mostraron en otorgar un especial valor a la propaganda política y al ceremonial público y cortesano, así como por rodearse de hombres cualificados, los cuales ocupaban puestos relevantes en el ámbito de la diplomacia, de la administración militar u otros cargos públicos.

En cuanto a la figura del cardenal, representaba, como decíamos, el poder que tuvo la Iglesia, que fue, como es sabido, muy importante en todos los planos. Cada palacio cardenalicio contaba con un papel político en el panorama tanto romano como internacional, en el cual se reunían personajes de todo tipo, entre los que no faltaban los

artistas y hombres de letras. Su importancia en el Renacimiento ha sido estudiada, entre otros, por Firpo (1990), quien nos recuerda el interés que tuvo el clásico *De cardinalatu* de Paolo Cortesi (1510), escrito de corte humanista dedicado al papa Julio II, en el que se dibuja la imagen del perfecto “príncipe de la Iglesia”, del ideal pontífice.

Durante todo el periodo que consideramos renacentista en Italia (en el cual nos detendremos más adelante), Roma vivió un antes y un después que vino marcado por el saqueo de la ciudad por parte de las tropas alemanas en 1527⁸⁷. Como afirma el mismo Firpo (1990, 106-107):

Entre 1400 y 1500 la Iglesia se configura como un Estado de la rica, culta, espléndida Italia del Renacimiento, en la que Roma aparece como uno de sus centros más brillantes y una de las capitales políticas. Y los hombres llamados a gobernarla, los papas como Sixto IV, Alejandro VI, Julio II y los poderosos personajes a los que invistieron con la dignidad cardenalicia que se reunieron en consistorios y cónclaves, que dirigieron legaciones, que se repartieron obispados y abadías, responden a aquélla y no a otra lógica.

Ese esplendor que disfrutó Roma a lo largo del siglo XV se convirtió, tras el citado saqueo, en ruina, destrucción y pobreza, también en lo que a la presencia de intelectuales y artistas se refiere. En efecto, al igual que ocurría en los Estados seculares, las empresas militares relacionadas con la Iglesia desarrollaron asimismo sus estructuras financieras, burocráticas, diplomáticas y cancillerescas, y la Roma gobernada por la Iglesia se insertó en un contexto italiano y europeo de gran inestabilidad, de rivalidad entre diferentes potencias (Francia y España, Milán y Florencia, Nápoles y Florencia), y su territorio será campo de batalla en varias ocasiones, con algunas consecuencias tan graves como la ocurrida en 1527. Este suceso estuvo relacionado, además, con la denominada Reforma protestante, movimiento religioso cristiano que, iniciado por Martín Lutero (1483-1546) en Alemania, se había propagado por Europa desde inicios del siglo XVI; a grandes rasgos, denunciaba la corrupción eclesiástica y la falta de piedad religiosa y, en consecuencia, buscaba retornar a un cristianismo primitivo. En el ámbito de las letras, esta problemática religiosa trajo consigo confrontación intelectual y teológica, así como la promoción de

⁸⁷ Insistiremos en este acontecimiento histórico en páginas posteriores. Véase Chastel 1998.

altos cargos de la Iglesia dotados no solo de una gran preparación en teología, sino también humanistas, literatos y laicos de gran cultura y prestigio.

Tanto en las cortes seculares como en las eclesiales nos encontramos con una de las figuras sociales más importantes del periodo renacentista: el cortesano. Cuando estudiemos *Il cortegiano* (1528) de Castiglione profundizaremos en él y en sus características más reseñables, pero ahora querríamos adelantar unas pinceladas sobre la relación que tuvo el mundo de la corte con la realidad soldadesca y, fundamentalmente, con el cultivo de las letras. Las cortes, evidentemente, se situaban allá donde estuvieran los príncipes, y estos no solían permanecer en un mismo lugar durante mucho tiempo, sino que era habitual que se instalaran en diferentes ciudades, desplazándose de un palacio a otro. En cualquier caso, la corte no era únicamente la casa del gobernante, sino que era una institución con diferentes funciones, un medio de gobierno y uno de los centros de innovación cultural más importante ya desde la Edad Media, pero sobre todo en la Europa de principios de la Edad Moderna. Algunas cortes mostraron un especial interés por el fomento de las artes en general y de la literatura, de la poesía principalmente, en particular; así, tanto de la mano de pontífices (como Julio II o León X) como de la de importantes monarcas (tales como Carlos V, Francisco I o Enrique VIII), los primeros años del siglo XVI supusieron un momento culminante en cuanto a mecenazgo artístico, intelectual y literario, ya fuera mediante el apoyo y patrocinio de eruditos que compartían sus intereses ya fuera a través de la construcción de ricas y generosas bibliotecas.

Como apuntábamos, algunos de estos importantes literatos o artistas, la mayor parte de ellos nobles y cortesanos, fueron también soldados; ejemplos de esta conjunción son autores como el húngaro Balassi Bálint (1554-1594), el español Garcilaso de la Vega (en quien, evidentemente, nos detendremos más adelante), el florentino Giovanni de Bardi, conde de Vernio (1534-1612), el poeta inglés Henry Howard, conde de Surrey (1517-1547), etc. Todos estos intelectuales, hubieran dedicado o no su vida a las armas, ocupaban lugares importantes en la corte, como cronistas, historiadores, secretarios..., y, algunos de ellos, como los artistas, músicos o poetas⁸⁸, recibían el encargo, además de ensalzar a sus mecenas, de entretener las

⁸⁸ Otro de los grandes grupos de intelectuales del momento fue el de los filósofos, los cuales, según Garin (1990b, 166), se abren a la vida activa, están fuertemente interesados en el mundo moral y político, en el hombre y en la existencia del Renacimiento, sobre quien se consolida y comienza a gastarse tanta retórica". Además, es una figura que nace precisamente en este periodo, en la que "renace" el filósofo (y científico) antiguo, pero que ya no solo teorizará reflexionando sobre su propia existencia, sino que,

reuniones de los monarcas o pontífices con sus adláteres en ese ambiente palaciego (Burke 1990).

Y, por último, hablaremos de una de las figuras más significativas del Renacimiento —exclusivamente del italiano, pero parte esencial de este periodo—, la cual dedicó su vida a la milicia y estuvo muy vinculada tanto al poder político como al eclesial: el *condottiero* (Trease 1977, Mallett 1990). En pocas palabras, los condotieros eran capitanes mercenarios, aventureros, soldados de fortuna. Comenzaron allá por el siglo XIII siendo extranjeros que se enrolaban, bien a título individual o por pequeños grupos, a las órdenes del gobierno que comprara sus servicios, pero también se fueron uniendo a sus filas muchos italianos, algunos de los cuales se convirtieron en los grandes *condottieri* de todos los tiempos (como Pandolfo Malatesta, Bartolomeo Colleoni o Erasmo da Narni, comúnmente conocido como *Gattamelata*). Fue un fenómeno únicamente italiano porque solo en Italia se conjugó la combinación de factores políticos y económicos que, en palabras de Trease (1977, 13), “coincidiendo con un determinado grado de desarrollo de las técnicas militares y un cierto número de condiciones sociales externas, favorecerían la ascensión de los condotieros”. Esos factores tenían que ver con la falta de centralismo político, ya que el emperador del Sacro Imperio Germánico se manifestaba solo puntualmente en la península mediterránea y el papa vivía centrado en defender su territorio, esto es, Roma. Así, cada una de las ciudades-estado italianas se vio obligada a conformar su ejército para protegerse del enemigo y, evidentemente, el sistema de condotieros funcionó de manera realmente eficaz.

El *condottiero* pertenecía generalmente a un clan militar (noble de cuna en la mayoría de los casos) y, aunque tenía cierto control sobre su propia compañía de soldados, en última instancia su destino era decidido por los objetivos, recursos y necesidades del príncipe o Estado al que servía, entre quienes se encontraban el papa y los legados pontificios, los duques milaneses y los *dux* venecianos, el monarca de Nápoles o los banqueros florentinos. Su nombre deriva del tipo de contrato que establecían con el gobierno al que prestaban sus servicios, llamado *condotta*, el cual podía variar y contaba con diferentes cláusulas. Asimismo, no podemos hablar de unas características generales de este tipo de militar, puesto que, así como los hubo crueles y

además, actuará de acuerdo con ella. Y, en cierto modo, esta actuación viene vinculada a la magia, puesto que uno de los campos del saber que más preocupó al filósofo fue el de la astronomía, la física de la magia ceremonial y todo lo relativo a ella (Garin 1990b).

ambiciosos, también existieron otros honestos y buenos profesionales; muchos de ellos, además, fueron grandes amantes del arte y pródigos mecenas (recordemos que algunos fueron immortalizados por grandes artistas como Donatello –estatua ecuestre de Gattamelata en Padua– o Verrocchio –estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni en Venecia–) y, no casualmente, la virtud que gozaba de mejor reconocimiento entre ellos era la *prudentia*, política y militar (por delante incluso de la *fortitudo*). Digno de mención es, sin ninguna duda, el considerado último *condottiero*, Giovanni de Médici (1498-1526), también conocido como *Giovanni delle Bande Nere*⁸⁹, hijo de Giovanni de Médici (*il Popolano*) y Catalina Sforza. Diestro en las armas desde bien pequeño, se hizo condottiero prestando sus servicios al papa León X, primo de su padre, labor que continuó, a la muerte de aquel, como capitán del ejército pontificio bajo las órdenes de Clemente V, su primo, otorgándole la victoria (como aliado de Carlos V) en la batalla de Pavía (1525) contra los soldados franceses. Desgraciadamente, en una batalla posterior contra los lansquenets del Sacro Imperio Romano Germánico, capitaneados por el gran general Frundsberg, fue alcanzado en una pierna por un proyectil de falconete cerca de Governolo (Mantua), herida que le supuso la amputación de su pierna y que, días después, le provocó la muerte⁹⁰. Con él se puso fin a una legendaria realidad de valerosos guerreros, los cuales, al igual que los caballeros castellanos, tuvieron que rendirse ante la llegada de la artillería, ante la irrupción de una nueva manera de entender y hacer la guerra en la que las protagonistas comenzaron a ser esas crueles armas de destrucción masiva.

⁸⁹ Es decir, ‘Juan de las bandas negras’, apelativo que se debió a las bandas negras que añadió en su insignia tras la muerte de su protector y pariente León X en 1521.

⁹⁰ La fama de este personaje ha llegado a nosotros narrada por el gran humanista Pietro Aretino (1492-1556), su acompañante y amigo en el campo de batalla y el heraldo de sus hazañas. En nuestra actualidad, también ha recibido un bello homenaje gracias a la película *Il mestiere delle armi* (2001) del gran cineasta italiano, recientemente desaparecido, Ermanno Olmi (1932-2018). Puede consultarse un artículo nuestro (Rivera 2016b) sobre la presencia de las armas y las letras en dicha película, la crítica a la introducción de las armas de fuego en la guerra y su relación con el discurso de Cervantes en el *Quijote* en contra de ellas.

3.1. EL RENACIMIENTO ITALIANO: SUS PRINCIPALES ARTÍFICES

«A nadie conviene más la doctrina que
a un caballero que ande en cosas de guerra».
(*El cortesano*, Castiglione)

Los inicios del Renacimiento los encontramos en la Italia del siglo XIV, fundamentalmente en el ámbito literario, donde varios autores comienzan a mostrar una nueva concepción del mundo que se aleja del pensamiento medieval. Garin (1986, 16) sitúa a Cola de Rienzo (1313-1354) y a Petrarca (1304-1374) como los iniciadores de un movimiento de “insurrección nacional”, de lucha tanto cultural como política contra los “bárbaros”, la cual, al poco tiempo, tomó un significado universal como modelo de civilización europea. De estos dos escritores, y también del más arriba citado Coluccio Salutati, conservamos una serie de cartas, dirigidas a nobles, a monarcas e incluso correspondencia entre ellos, en las que se anuncian algunos de los rasgos primordiales de esa renovación que estaban buscando y que trajo consigo, *a posteriori*, el movimiento renacentista; fundamentalmente, en este primer momento, en relación con esa recuperación del modelo y del legado romanos –cuyos restos seguían visibles, aunque tristemente menguados por los “bárbaros”– en la admirada Roma (véase Garin 1986, 21-34). El gran foco renacentista surgió y estuvo concentrado en la región de la Toscana, principalmente en Florencia y en Siena, aunque tuvo poco después un impacto muy significativo en la ciudad romana, la cual se convirtió también en uno de los centros del nuevo movimiento ideológico-cultural.

Antes de centrarnos en la labor que llevaron a cabo algunos de los humanistas italianos más reseñables, querríamos referirnos a la relación de amor que Petrarca tuvo con los libros ante la amenaza que la guerra supuso para ellos, como ha estudiado Fiorilla (2003) a través de la lectura de sus *Epístolas Seniles*. En ellas narra el miedo que sentía cada vez que las compañías de condotieros o aventureros decidían realizar actos vandálicos en los que las bibliotecas, y en especial la suya, pudieran sufrir desperfectos. Pero no alude únicamente a situaciones acontecidas en territorio italiano, sino que también relata alguna de las experiencias que vivió, por ejemplo, en un viaje que hizo a París en 1360, donde se encontró un panorama desolador provocado por la guerra, puesto que coincidió con un momento muy activo de las compañías mercenarias tras haberse firmado la paz de Brétigny; en una de sus cartas, en este caso dirigida a su amigo Guido Sette, “describe nel dettaglio la devastazione e l’abbandono cui giacciono gli studi per cui si vedono ormai solo «cumuli di armi e non di libri»” (Fiorilla 2003, 9).

En concreto, se refiere a esa realidad utilizando el tópico del *ubi sunt* en los siguientes términos:

Ubi est enim illa Parisius [...] ubi scolasticorum agmina; ubi Studii fervor, ubi civium divitie, ubi cunctorum gaudia? Non disputantium ibi nunc auditur sed bellantium fragor; non librorum sed armorum cumuli cernuntur; non sillogismi, non sermones, sed excubie atque arietes muris impacti resonant (*Sen. X 2*)⁹¹.

Remarca, como se ve, la contraposición existente entre las armas y las letras, las unas hórridamente *bellantes* y las otras apasionadamente *disputantes*; asimismo, frente a los silogismos o los sermones propios de las letras, encontramos *excubie* y *arietes muris impacti* como signo de las invasivas e imperantes armas. Petrarca lamenta la suerte que el saber corre en tiempos de guerra, idea que será recurrente en varias de sus epístolas. En otra de ellas, destinada en este caso a Gaspare da Verona (*Epístolas Seniles XIII*, 16), le confiesa que ha seguido sus consejos y ha decidido llevarse consigo todos los libros de su villa para evitar que las llamas provocadas por las guerras puedan acabar con ellos, puesto que *studiosorum nomina Mars non curat* ('No le importa a Marte el nombre de los literatos'). Fiorilla (2003, 5), indica que, para Petrarca, perder sus libros no suponía únicamente un daño material, sino que iba mucho más allá porque el florentino creaba con ellos un diálogo insustituible:

Nel caso di Petrarca si aggiunga che il suo rapporto con il libro andava al di là della semplice lettura del testo: era un suo personale dialogo con l'autore letto, nel quale egli approvava, disapprovava, confrontava, sottolineava, depositando così sui margini del testo notazioni biografiche, erudite, esegetiche, riscontri con

⁹¹ Es decir: '¿Dónde está ahora aquella París? ¿Dónde sus legiones de estudiantes? ¿Dónde el hervor de su Universidad? ¿Dónde las riquezas de sus ciudadanos? ¿Dónde la alegría generalizada? Hoy allí no se oye fragor de debates, sino estruendo bélico; no se ven montones de libros, sino de armas; no resuenan silogismos y homilías, sino gritos de centinelas y arietes lanzados contra murallas' (traducción nuestra). Fiorilla (2003, 3) pone en relación este pensamiento petrarquista con algunas ideas que encontramos en el séptimo capítulo (denominado *Querimonia librorum contra bella*) del *Philobiblon* de Richard de Bury (1287-1345), amigo del florentino y poseedor de una riquísima biblioteca. En él Bury recorre, partiendo del incendio de la biblioteca de Alejandría, diferentes ejemplos *dei danni arrecati dalle guerre alla «stirpe dei libri»*. El capítulo comienza de esta manera: *Pacis auctor et amator altissime, dissipa gentes bellavolentes, que super omnes pestilentias libris nocent* (VII 1: 'Autor de la paz y altísimo Amador, extermina a los que anhelan la guerra, los cuales dañan los libros más que todas las catástrofes') y unas líneas más adelante, en este mismo sentido, leemos lo siguiente: *Certe non sufficimus singulos libros luctu lamentari condigno, qui in diversis mundi partibus bellorum discrimine perierunt* (VII 31: 'En verdad que no somos capaces de lamentar con llanto lo bastante digno cada uno de los libros que en diversas partes del mundo han desaparecido por el horror de la guerra').

altre letture, dubbi testuali, varianti, correzioni. Questo era anche un modo di creare una sorta di schedario di studioso ed una rete di riferimenti incrociati. La distruzione del volume, oltre a costituire una dolorosa perdita affettiva, poteva danneggiare il suo lavoro di letterato.

Pero, además, nuestro humanista trata en estas cartas otros asuntos que son de vital interés para el tópico que estamos estudiando, ya que, además de insistir en la utilidad que tiene la lectura en la formación de los condotieros, expone, en una carta dirigida a Luchino del Verme (*Epístolas Seniles* IV, 1), cuatro consideraciones principales que debería tener siempre presentes un capitán: la ciencia militar se aprende en los tratados que griegos y latinos escribieron sobre la guerra; su estudio es precisamente la vía que abrió la victoria a los romanos, y por su abandono Italia se encuentra prácticamente destruida; el arte militar se puede aprender tanto con la experiencia como con el estudio de su teoría, siendo el primer método más eficaz, pero el segundo más rápido, y –aconseja– el soldado debe servirse de ambos para convertirse en un sabio; por último, insiste en que el *condottiero* no debería dejar pasar un solo día de su vida sin leer, idea que justifica, además, a través del ejemplo de Julio César, el cual es recordado tanto por su excelencia en el ejercicio de la espada como en el de la pluma. Para el escritor florentino, la decadencia en la que está sumida Italia viene marcada fundamentalmente por el abandono de las letras.

No obstante, y antes de dejar a Petrarca, consideramos necesario explicar que, a pesar de esa situación caótica que muestra sobre París en la epístola antes referida, lo cierto es que Petrarca (y, por ende, el humanismo originario y originado en él) fue lo que fue gracias precisamente a haberse obligado a vivir en Francia, y especialmente en la Aviñón de la corte papal, por haber tenido que exiliarse de Florencia su familia a causa de los enfrentamientos entre las facciones de los llamados güelfos. Lo que encontró en Francia fue ni más ni menos que los frutos del aún reciente y bastante esplendoroso “renacimiento del siglo XII” al que nos referimos varias veces en las páginas dedicadas a la Edad Media. No era en Italia, sino sobre todo en el país galo (incluidas partes de las actuales Bélgica y Suiza), y sobre todo en sus numerosos monasterios, donde aguardaban muchas de las obras clásicas (salvaguardadas y puestas en nueva circulación durante los períodos “renacentistas” del Medievo francés) con las que Petrarca entró en contacto y cuya recuperación pondría las bases del humanismo posterior; un humanismo del que, en la visión orgullosamente nacionalista, pero

sustancialmente certera, de muchos intelectuales franceses del siglo XVI y posteriores, se “apropiaron” indebida y arteramente los italianos, cuando era un logro eminentemente francés, resultado de un arduo y sostenido esfuerzo que se inició ya en tiempos de su gran monarca Carlomagno. Para el eminente florentino (aunque nacido en Arezzo) sin Aviñón no habría existido “Laura” (ni, por tanto, “petrarquismo”); y de haber permanecido siempre en Italia, muy probablemente hoy no se lo consideraría el gran pionero de esa nueva era que culminaría en el luminoso humanismo renacentista de los siglos XV-XVI.

En fin, algunos de los humanistas italianos más importantes, además de los otros pioneros, como sobre todo Dante (1265-1321) y Boccaccio (1313-1375), fueron los “letrados” paduanos (considerados “prehumanistas” y que influyeron en Petrarca) Lovato Lovati (1241-1309), Albertino Mussato (1261-1329) y Geremia da Montagnone (nacido entre 1250 y 1260, y fallecido en torno a 1320)⁹². Posteriores a ellos fueron Buonaccorso da Montemagno (1313/16-ca.1390), Leonardo Bruni (1369-1444), Poggio Bracciolini (1380-1459), Flavio Biondo (1392-1463), Giannozzo Manetti (1396-1459), Leon Battista Alberti (1404-1472), Matteo Palmieri (1406-1475), Lorenzo Valla (1407-1457), Vespasiano da Bisticci (1421-1498), Marsilio Ficino (1433-1499), Leonardo da Vinci (1452-1519), Angelo Poliziano (1454-1494), Jacopo Sannazaro (1458-1530), Pietro Pomponazzi (1462-1525), Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), Niccolò Machiavelli (1469-1527), Agostino Nifo (1473-1545), Baldassare Castiglione (1478-1529), Francesco Guicciardini (1482-1540), Giordano Bruno (1548-1600)..., escritores que, desde el siglo XIV los primeros hasta el XVI los últimos, aportaron sus ideas sobre los temas que después se convertirían, como decíamos, en los esenciales del movimiento renacentista: la recuperación del mundo clásico, el elogio de la vida activa y civil, el culto a la belleza, la importancia de la vida política, las polémicas sobre la iglesia de Roma u otros aspectos y formas de vida (Garin 1986). Entre todos ellos, nos detendremos a continuación en algunos de los que se tienen por más emblemáticos⁹³.

⁹² A medida que fue desarrollándose la sociedad capitalista italiana en el siglo XIII, fueron cobrando importancia los oficios relacionados con las leyes, sobre todo los de notarios y jueces, los cuales se formaban no solo en jurisprudencia sino también en gramática y retórica latinas. Los dos grandes focos educativos se situaron en las universidades de Padua y Bolonia, y la primera, que adquirió especial renombre en los estudios de Derecho, acogió al primer grupo conocido de intelectuales entusiasmados por la lengua y la literatura de la Roma antigua. Entre ellos se encontraban los tres prehumanistas citados: Lovati y Montagnone eran jueces, mientras Mussato fue notario, pero los tres, hombres cultos y amantes del mundo clásico, cultivaron la poesía y otros escritos literarios. Su labor humanística fue absolutamente pionera y los convierte en un eslabón necesario para entender el humanismo italiano. Véase Nauert 1995.

⁹³ Para acercarse al panorama cultural que se desarrolló en la Italia renacentista, véase Capelli 2007.

En primer lugar, es obligada la referencia a Lorenzo Valla, ya que es considerado el principal humanista de la primera mitad del siglo XV. Representa un distanciamiento de la escolástica medieval y de la lógica aristotélica, la cual es considerada sofistería y dependiente del barbarismo lingüístico, como nos hace ver en su última obra dialéctica *Disputationes contra Aristotelicos* (1499). Por el contrario, se muestra más afín al estoicismo y epicureísmo, como pone de manifiesto en *De voluptate et summo Bono* (1431) y será un gran defensor de la nueva cultura y de la búsqueda de un racionalismo ético, de base ciceroniana. En cuanto al tópico de las armas y de las letras, en el prólogo a sus *Elegantiae lingae latinae* (1444), dice lo siguiente (Valla et al. 2007, 38-39):

Decidme, por tanto, ¿quién que no tenga un juicio sereno no preferirá aquéllos que cultivaron las letras a los que en guerras crueles fueron varones esclarecidos? A éstos los llamaríamos hombres regios, pero a aquéllos los calificaríamos de divinos. Pues, en efecto, como corresponde a hombres, no sólo engrandecieron la república y la majestad del pueblo romano, sino que, como es propio de dioses, llevaron la salvación al orbe de la tierra. (...) De tal manera descollaron que nadie se consideraba alguien en el arte de la guerra si no se sobresalía también en las letras.

Es decir, se sitúa sin reparos (como, por otra parte, era de esperar) del lado de las letras, de la importancia de dominar la lengua latina y de ser un hombre cultivado para ser exitoso en la guerra, y, más adelante, continúa esta defensa haciendo referencia al arte del bien hablar, en el cual –recuerda– despuntaron precisamente los más grandes filósofos, los mejores oradores, los más brillantes jurisconsultos o los más lúcidos escritores. Se lamenta, pues, de que Roma esté tomada por los bárbaros, por los galos, y exhorta a los *quirites* (‘ciudadanos’), a los literatos y cultivadores de la lengua en Roma, a que luchen por la recuperación de la cultura latina.

Por su parte, Marsilio Ficino, junto a Poliziano y Pico della Mirandola, representa el grupo más sobresaliente del mundo humanista florentino. Toda su vida transcurrió en la capital toscana y, por ello, fue testigo tanto de las intrigas y preocupaciones de la ciudad como de su esplendor. Su vida y su obra se vinculan a la familia de los Medici, desde Cosme el Viejo (iniciador de la gran biblioteca florentina e impulsor del amor por el mundo griego) a Pietro de Medici, importantes nobles todos

ellos con quienes Florencia se convertirá en el gran centro humanista del Renacimiento, desde donde se irradiará al resto de Europa. El mismo Ficino dirá que, en este momento, “Florencia vio florecer a la gramática, a la poesía, la retórica, la pintura, la escultura y la arquitectura, uniendo la sabiduría a la elocuencia y la prudencia al arte militar” (Valla *et al.* 2007, 79). Su gran mecenas y protector fue Lorenzo el Magnífico, quien fundó la “nueva Academia” que se dedicó al culto de la figura del, para ellos, auténtico Platón; así, Ficino fue uno de los grandes recuperadores del dogma platónico y ha pasado a la historia del pensamiento como “padre de la sabiduría”. Por el contrario, Pietro Pomponazzi representa el aristotelismo renacentista que surge en toda la Europa frente al platonismo cada vez más pujante. Fue Ficino autor, en fin, de un interesante y muy difundido tratado, el *De triplici vita*, que pasaría a las prensas en 1589 con el título *De vita libri tres* y en el que entre otras varias cosas aborda la idea, bastante extendida en la época, de que el ejercicio del estudio y de las letras, tanto por la inactividad que conlleva como por los descubrimientos sobre la realidad vital del ser humano a que conduce, era frecuentemente origen de enfermedades tanto físicas como psicológicas (la melancolía, por ejemplo, asunto muy de moda por entonces) e incluso “sociales”; el platónico florentino trata de dar solución al problema desde los tradicionales parámetros hipocráticos y galénicos que dominaban por entonces el saber médico, basado sobre todo en la teoría de los humores⁹⁴.

Contemporáneo de Ficino fue, como decíamos, Angelo Poliziano, cuya vida estuvo también marcada por el patronazgo de Lorenzo de Medici. En su persona confluyen el hombre de estado, consejero, educador, profesor, investigador y poeta que fue, así como la faceta de animador de la cultura popular e impulsor del humanismo, labor que llevó a cabo, por ejemplo, ocupándose de la formación de los hijos de su mecenas: Pietro y Giovanni; este último futuro papa León X. Defiende a ultranza, como verdadero “filólogo” que podemos considerar que fue, el mundo de las letras, en particular la filosofía y la gramática, fuentes principales de sabiduría para el hombre. En este mismo sentido, Giovanni Pico della Mirandola es considerado el *enfant terrible* que recorrió Italia y Europa en busca de la sabiduría para revivirla y expresarla en Florencia; así, acudió al saber griego, oriental, árabe y judío en un afán por buscar la unidad, la armonía y la paz a través del intelecto. Entiende el aprendizaje como una batalla de la cual se sale siempre victorioso, como podemos leer en el siguiente fragmento de su

⁹⁴ Todavía en el s. XVIII el padre Feijóo se planteará la realidad de esta creencia y tratará de refutarla en un capítulo de su *Teatro crítico universal*.

Oratio de hominis dignitate, una de sus obras más aplaudidas, escrita en 1486 (Valla et al. 2007, 139):

El que cae en esta pelea no recibe del vencedor daño, sino beneficio. Es claro que por su medio vuelve a casa más rico, más docto y más preparado para ulteriores combates. Esto me conforta a mí, soldado bisoño, y no me hace entablar un combate tan duro con los más diestros y aguerridos.

Señalábamos anteriormente que uno de los géneros más importantes y fructíferos del periodo renacentista fue la biografía, el cual, además, es capital para entender la literatura humanista de los siglos XIV y XV que se extiende desde el suelo italiano por toda Europa, puesto que tuvo una gran importancia como cauce de transmisión del humanismo y se constituyó como perfecto ejemplo del auge de las letras en el ambiente nobiliario de la época. Así, destacan las *Vite di uomini illustri del secolo XV*, del humanista y prestigioso librero Vespasiano da Bisticci, con las que llevó a cabo una labor importantísima fundamentada en la aportación de biografías de las grandes figuras de la historia, al modo romano; en consecuencia, el desfile de ilustres nombres que aporta en su obra se convirtió en “el ejemplo por excelencia que sirve para el conocimiento del ambiente cultural humanista italiano y de sus máximos representantes” (Borsari 2013, 13). Uno de los personajes biografiados por Bisticci es Leonardo Bruni, quien, en esta misma línea, escribió unos años más tarde sus propias biografías, dedicadas en este caso a varias figuras esenciales para pensamiento renacentista, esto es, la *Vida de Aristóteles* y las *Vidas de Dante y Petrarca*. El escritor florentino estaba muy influido por las *Vidas paralelas* de Plutarco, que él mismo tradujo al toscano, y, en el caso de la biografía de Dante, su inspiración nació además de la lectura de *De la vida et costumbres et estudios del clarísimo poeta Dante*, obra de Boccaccio. Ya en los inicios del siglo XVI, Francesco Guicciardini, destacado político y jurista, consolidará el humanismo en esta vertiente biográfica e histórica. Junto a Maquiavelo representa, en efecto, la orientación historicista y política del Renacimiento italiano, como se pone de manifiesto en algunas de sus obras principales: *Historias florentinas* (1508), *Del régimen de Florencia* (1512), escrita esta última en forma de diálogo, e *Historia de Italia* (1535); todas ellas se abordan desde una perspectiva de crítica política y nos muestran el marco en el cual se desarrolla el pensamiento renacentista.

3.1.1. MAQUIAVELO Y LA GUERRA

Otro de los grandes humanistas (en este caso, *sui generis*⁹⁵) del Renacimiento italiano y uno de los personajes más influyentes en el pensamiento europeo es Nicolás Maquiavelo, quien nació en Florencia en 1469 en el seno de una familia modesta; su padre, Bernardo Machiavelli, era doctor en jurisprudencia, pero, aunque hay quien afirma que trabajó como abogado, se cree que nunca ejerció y que, en realidad, se limitó a vivir de su patrimonio (Forte en Maquiavelo 2011, XIII). Era aficionado a los estudios humanísticos e incluso poseía una pequeña biblioteca, gusto que compartía con su mujer Bartolomea Nelli, la cual había escrito algún poema religioso, lo que indica que sabía leer y escribir, algo relativamente excepcional para las mujeres de la época. Maquiavelo recibió una formación humanística, fundamentada en el estudio del latín y del griego (aunque este último en menor medida), de los primeros humanistas y de la literatura italiana; entre sus autores más amados se encuentran, sin duda, Tito Livio y Lucrecio, así como, en cuanto a los modernos, Flavio Biondo, cuyas obras históricas le influyeron para la composición de su *Historia de Florencia*. En cualquier caso, su gran fuente de inspiración fue la cultura clásica, la cual, como indica Forte (en Maquiavelo 2011, XVIII-XIX):

Resuena en toda la obra de Maquiavelo y él mismo habla en *El príncipe* de una «continua lectura de las cosas antiguas». Los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* se presentan como un comentario de Livio, repleto también de referencias a otros autores romanos y griegos; *El arte de la guerra* está lleno de remisiones al *Epitoma rei militaris* de Flavio Vegecio y a otros muchos escritores clásicos; *Andria* es una traducción de la comedia homónima de Terencio (...) y *Clizia* es una reelaboración de la *Casina* de Plauto. En fin, la mayoría de sus obras ofrecen una continua contaminación y diálogo más o menos solapado, y a menudo crítico, con autores clásicos (entre los que destacan Jenofonte, Polibio, Tito Livio, Plutarco, Cicerón, Tácito y Tucídides), sin olvidar las trazas continuas de poesía latina e italiana (Virgilio, Tibulo, Ovidio, Dante, Petrarca, Pulci).

Según se estudiará más adelante, su admiración por el mundo clásico se basa sobre todo en criterios principalmente políticos. El primer puesto importante que Maquiavelo ocupó fue el de secretario de la Segunda Cancillería de la Señoría

⁹⁵ Como veremos, su humanismo será eminentemente político y desarrollará una serie de ideas absolutamente novedosas y originales para la época.

florentina, lo que, como señala Puell (en Maquiavelo 2009, 20), “en términos actuales podría ser el alto funcionario responsable del área relacionada con la defensa y la seguridad ciudadana”; de hecho, en muchos escritos italianos se refieren a él como “Secretario florentino” o “El Secretario” por antonomasia. La primera misión importante que hubo de cumplir tenía carácter bélico, ya que en el momento de su nombramiento el ejército veneciano entraba por el este en territorio florentino, mientras que, al oeste, las tropas del condotiero Paolo Vittelli asediaban Pisa por encargo de Florencia. Maquiavelo se entrevistó con Jacopo d’Appiano, señor de Piombino, para que sus tropas relevasen a las de Vitelli en Pisa y poder enviar así a estas contra las de los venecianos. Después de salir con éxito de esa situación, elaboró un extenso informe, por decisión propia, que tituló *Discorso fatto al Magistrato de’ Dieci sopra le cose di Pisa* en el que expuso los procedimientos que, a su modo de ver, eran necesarios para recuperar Pisa; los mismos conceptos que encontramos en él fueron desarrollados posteriormente en el libro séptimo de su tratado *Dell’arte de la guerra*: asedio a la ciudad durante dos meses con soldados voluntarios y mercenarios, permitir la salida de Pisa a todo aquel que quisiera (sobre todo a ancianos, mujeres y niños) y abrir tres brechas en la muralla con artillería para entrar en ella con todos los efectivos posibles. En 1500 el ejército suizo, el cual estaba al servicio de Francia –había participado bajo las órdenes de Luis XII en la toma de Milán, enmarcada en la “segunda guerra italiana”–, se unió al cerco de Pisa, pero, en un momento dado, las tropas suizas se amotinaron ante la muralla y se negaron a asaltar la ciudad hasta que se les pagasen sus servicios. Florencia decidió enviar una embajada a la corte francesa para exigir responsabilidades y, entre los hombres que acudieron con el fin de resolver el conflicto, se encontraba Maquiavelo; el gobierno francés les requirió fondos para pagar a los suizos y Florencia no tuvo otra opción que plegarse a sus exigencias. Todo esto le sirvió al secretario italiano para perfilar una de las ideas principales de su pensamiento: el estado debe disponer únicamente de ejércitos nacionales, que no sean mercenarios, para evitar dirigir tropas que estén más preocupadas por cobrar dinero que por cumplir las órdenes recibidas de sus superiores.

Así, Maquiavelo tuvo la oportunidad de conformar un ejército de infantería que se adecuara a los planteamientos que había esbozado teóricamente. Fue nombrado canciller de *Il Nove Ufficiali dell’Ordinanza e Milizia Fiorentina* (‘Los Nueve Magistrados de la Ordenanza y Milicia Florentina’), una nueva magistratura creada con el fin de promover y supervisar la reforma del sistema militar; Maquiavelo fue el

encargado, pues, de reclutar y preparar a la milicia de acuerdo, como decíamos, con sus ideas bélicas. El escritor florentino formó un ejército integrado únicamente por campesinos y artesanos, ciudadanos “de segunda”, oriundos de ciudades, aldeas y haciendas dependientes de Florencia, los cuales compaginaban sus ocupaciones con el servicio militar. El sistema que propone Maquiavelo no es original, sino que ya se utilizó en la Baja Edad Media italiana, aunque su implantación estuvo repleta de polémicas desde el siglo XIII, así como en otros estados italianos o ciudades extranjeras. En cualquier caso, el error de Maquiavelo estuvo en pensar que un ejército de campesinos poco instruidos podía hacer frente a otros de profesionales; ya no solo por los problemas organizativos de que adolecía un ejército de esas características, sino también debido a las carencias que mostraban desde el punto de vista táctico en un momento en el que se estaba creando una nueva manera de entender la guerra, en la que el adiestramiento de las tropas era fundamental, así como la aparición de las armas de fuego y la artillería en el campo de batalla. Esta situación desencadenó el desastre del 29 de agosto de 1512, enfrentamiento en el que, como señala Puell (en Maquiavelo 2009, 32), “la milicia florentina plantó cara al ejército profesional de Raimundo de Cardona al pie de las murallas de Prato, pero al ser atacada abandonó sus posiciones y huyó a la desbandada”. Posteriormente, Cardona entró con sus tropas en Florencia, ciudad que fue saqueada durante tres semanas. Después de esta humillación, Maquiavelo fue cesado de sus cargos por el Gran Consejo, el cual le ordenó también pagar una multa y lo desterró de la ciudad florentina durante un año. Tres meses después, sospechoso de haber participado en la conjura contra Giovanni de Medici, fue apresado y torturado; cuando se descubrió su inocencia, para compensarlo por el injusto trance por el que se le había hecho pasar, se le levantó la pena del exilio. Además, en esos meses murió el papa Julio II y fue nombrado pontífice el cardenal Giovanni de Medici como León X. Consciente de que no tendría ninguna posibilidad de volver a trabajar en el gobierno de la Señoría, se fue a vivir al campo y comenzó entonces para él la gran época de esplendor de producción literaria.

Dentro de su obra político-literaria nos centraremos en los tres libros más emblemáticos y representativos del pensamiento “maquiavélico”: *El príncipe* (1514/1518)⁹⁶, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (1512-1519) y *Del arte*

⁹⁶ Hay polémica en cuanto a su fecha de escritura, así como entre quienes piensan que lo escribió todo de una vez o que hubo dos momentos en su redacción, de ahí esta doble fecha que marcan los estudiosos. De cualquier forma, no se publicó hasta 1534, cuando el florentino ya había muerto.

de la guerra (1519-1520). Sobre *El príncipe* él mismo dio noticia en una carta de 1513 a Francesco Vettori⁹⁷ en la que afirmaba que este texto, al que se refería como *De Principatibus*, era un “opúsculo” fruto de un diálogo con “los antiguos”⁹⁸ y que su fin era sustancialmente el de determinar “qué es un principado, de cuántos tipos los hay, cómo se adquieren, cómo se mantienen, por qué se pierden” (Forte en Maquiavelo 2011, XLIII); principado en el sentido de ciudad-estado italiana, que era, ciertamente, la realidad que el florentino conocía y el sistema de gobierno que más le preocupaba. En esta obra pretendió diseñar un modelo de gobernante que resultara práctico y ejemplar para los Medici, la familia más poderosa del momento, así como para toda la clase política de su tiempo, con el fin de librar a Italia de los males que la oprimían. El texto se divide en veintiséis capítulos en los que toca diferentes temas relativos tanto al gobierno como a la conformación de ejércitos; así, describe los diferentes tipos de principado, aborda la figura de César Borgia en relación al “principado civil”, variedad a la que dedica un capítulo completo; se detiene en la explicación de las diversas clases de ejércitos; en la crítica de las armadas mercenarias; ofrece un diagnóstico sobre la situación italiana y la crisis que aqueja en general a sus ciudades, así como plantea una serie de soluciones para superarla; se detiene en los modos de conquista de un principado, para los cuales estos deben servirse de la virtud o de la fortuna⁹⁹, hablará por vez primera del concepto de “razón de Estado” (*arte dello Stato*)¹⁰⁰, etc.¹⁰¹, y, finalmente, dirige una exhortación a los Medici para que pongan fin a la depravación de

⁹⁷ Embajador florentino en Roma con quien mantuvo una extensa correspondencia con el objetivo, entre otras cosas, de no perder el contacto con los máximos dirigentes de la familia de los Medici.

⁹⁸ Para profundizar en este diálogo que mantiene con los clásicos, sobre todo con Tito Livio y Plutarco en torno a la concepción de “guerra justa”, véase Cabrini 2016.

⁹⁹ Términos esenciales y que suelen aparecer unidos en la obra del florentino. Por un lado, se plantea la posibilidad de que estos dos conceptos se entiendan de forma contrapuesta, es decir, que se elija la virtud para enfrentarse a los acontecimientos, en concreto a la conquista de territorios, o que sea la fortuna la que vaya determinando los hechos que acontecen; de acuerdo con ello, los principados se clasificarían en nuevos o en mixtos. En el caso de los primeros, los que se corresponderían con el caso italiano, la *virtù* implica prudencia, determinación e incluso audacia para la consecución de los fines marcados; se utiliza tanto de forma individual para referirse al gobernante como de manera genérica para mostrar la actitud que los pueblos o los Estados deben tener ante esa fortuna, ocasión o “los tiempos” que los hombres o sociedades no pueden prever.

¹⁰⁰ Lo cita aquí por vez primera, pero lo definirá, en realidad, en los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (libro III, cap. 41); en líneas generales, con él defiende que el camino que hay que seguir siempre es aquel que salve la patria y mantenga su libertad (lo que puede traer consigo, claro está, consecuencias negativas). Será utilizado después por Guicciardini y Giovanni della Casa, desarrollándose como doctrina posteriormente con Giovanni Botero y su obra *Della Ragion di Stato* (1589). Será un concepto fundamental para entender la política del siglo XVII en España, como se verá después. Véase Echandi 2008 y Mendoza 2009.

¹⁰¹ Para profundizar sobre este tratado y estudiar con detalle todos los temas que en él se abordan, pueden consultarse García López 2004 y Maquiavelo 2018. En cuanto a la presencia de las figuras de Aníbal y Escipión en este opúsculo, consúltese el trabajo de Marchand 2016.

los bárbaros y así lograr la liberación de Italia. Planea, pues, sobre el opúsculo la idea de crear un estado fuerte en el centro de Italia que la librara de ser el foco de las operaciones militares en la pugna por la hegemonía europea.

En 1514 Maquiavelo regresó a Florencia y entró en contacto con la Academia Platónica, tertulia erudita que se reunía en los *Orti Oricellari*, jardines del *Palazzo Rucellai*, lugar frecuentado por jóvenes empresarios, filósofos, comerciantes, juristas, historiadores, políticos, poetas..., a quienes Maquiavelo debería de parecer ya un anciano. Él llegó acompañado del aristocrático y enriquecido banquero Lorenzo de Filippo Strozzi, quien ejerció sobre él una importante labor de mecenazgo. Ese ambiente le impulsó a escribir otras obras, como la *Mandragola* (una comedia satírica sobre la sociedad florentina en cuyo prólogo insertó una autobiografía), pero pronto recuperó el proyecto en el que estaba trabajando y que terminó en torno a 1519 con el título *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Esta obra, como ya se ha indicado, la escribió a modo de comentario de los diez primeros libros del *Ab urbe condita* de Livio, uno de los escritores latinos más influyentes en su producción literaria; está dividida en tres libros que, teóricamente, se corresponden con un tema distinto: la fundación y política interna de Roma; la política exterior de los romanos y la ampliación de su Imperio; y la política interna y externa, pero centrada en los actos de personajes individuales. Incide, por tanto, en los temas expuestos en *El príncipe*, pero los desarrolla de una forma más extensa, y en este caso, además, partiendo tanto de ejemplos tomados de la literatura latina como de acontecimientos políticos y bélicos de su tiempo. Así como en su primera obra se defiende que la redención de Italia depende de la actuación de los gobernantes, en los *Discursos* se contempla la posibilidad de que ese fin venga dado por la potencia tanto individual como colectiva de la población, y, además, mediante el cultivo de valores ideales como la ley, la educación o la religión (Puell en Maquiavelo 2009, 36-37).

Uno de los asuntos que más relevancia tendrá en el pensamiento y la literatura posteriores es la reflexión que Maquiavelo ofrece a partir de la sentencia ciceroniana *nervi belli pecunia* (que encontramos en la quinta “Filípica” contra Marco Antonio en estos términos: *nervos belli pecuniam infinitam*), es decir, ‘el dinero es el nervio de la guerra’, de considerable vigencia en aquellos tiempos de ejércitos en constante creación y expansión. Como indica Puell (en Maquiavelo 2009, 57), era una tesis mantenida por los militares profesionales de su tiempo, como ejemplifica la popular afirmación del condotiero Gian Giacomo Trivulzio a Luis XII de Francia, a cuyo servicio estaba: *Per*

fare la guerra occorrono tre cose: danaro, danaro, danaro ('Para hacer la guerra se precisan tres cosas: dinero, dinero y dinero'). En cambio, Maquiavelo se muestra en sus *Discursos* contrario a esta idea: *I danari non sono il nervo della guerra, secondo che è la comune opinione*, es decir, 'El dinero no es el nervio de la guerra, como se opina normalmente' y que volverá a ratificar en *Dell'arte de la guerra*, obra en la que nos detendremos a continuación y donde figura una de sus más conocidas y controvertidas afirmaciones:

Gli uomini, il ferro, i danari e il pane sono il nervo della guerra; ma di questi quattro sono più necessari i primi due, perché gli uomini e il ferro trovano i danari e il pane, ma il pane e i danari non trovano gli uomini e il ferro¹⁰².

Este importante tratado lo escribió cumplidos ya los cincuenta años y en él reflexionó de manera definitiva sobre su concepción de la guerra y de los ejércitos para alertar a sus contemporáneos de la necesidad de reformar el sistema militar florentino y el del resto de ciudades-estado italianas, con el pensamiento siempre puesto en la reunificación y engrandecimiento de Italia para no caer en manos de grandes potencias europeas, como acabaría sucediendo. Se presenta bajo la forma de un diálogo ambientado en 1516, aunque se escribió en los años 1519-1520, protagonizado por Fabrizio Colonna (capitán italiano al servicio de España), quien charla con varios interlocutores de forma distendida, todos ellos pertenecientes al círculo de los *Orti Oricellari*: Cosimo Rucellai, Zanobi Buondelmonti, Luigi di Piero Alamani y Battista dalla Palla. Retoma temas que encontramos en sus obras anteriores, pero se centra en el desarrollo de esa idea que defendió siempre en torno a la superioridad del arte militar romano, basado en ejércitos de soldados no profesionales¹⁰³, la batalla en campo abierto

¹⁰² 'Hombres, armas, dinero y pan son el nervio de la guerra. Los dos primeros son más necesarios, pues hombres y armas procuran pan y dinero, pero el pan y el dinero no procuran ni hombres ni armas' (Puell en Maquiavelo 2009, 78-58).

¹⁰³ Influido enormemente por las lecturas de los tratados militares grecorromanos y renacentistas, entre quienes destacan los de Vegetio, Polibio y, en algunos casos, también Frontino. Para profundizar en esta relación de Maquiavelo con los clásicos, véase Zancarini (2016), el cual desarrolla la siguiente idea:

Dans l'*Arte della guerra* Machiavel écrit clairement à plusieurs reprises qu'il va citer ou du moins utiliser "gli scrittori antichi", "questi che ne scrivono", "questi che ne hanno scritto" ; il évoque en termes généraux les livres d'histoire dont il se sert (le "istorie antiche", "istorie nostre", "loro istorie"); il indique par ailleurs au moins à trois reprises des textes historiques précis: on ne s'étonne évidemment pas que Tite-Live soit cité, mais il était moins attendu que Flavius Josèphe le soit" (123).

y el sistema de infantería¹⁰⁴, frente a las novedades que se estaban introduciendo en el ámbito de la guerra, en el que la utilización de tropas mercenarias o el empleo de la artillería suponían puntos clave con que Maquiavelo no comulgaba. La obra está organizada en siete libros, cada uno de los cuales es dedicado a un asunto concreto: la milicia ciudadana, el armamento, la organización del ejército, el combate, sobre el desconocimiento del paradero del enemigo, la especialidad logística de la castrametación, y la defensa y ataque de las plazas fuertes. Como indica el citado Puell (2009, 59): “El *Dell’arte della guerra* tuvo inmediata repercusión sobre la tratadística militar del siglo XVI y muy pronto fue traducido al español (Alcalá de Henares, 1436), al francés (París, 1546), al inglés (Londres, 1560) e incluso al latín (Zetzner, 1588)”, convirtiéndose en uno de los textos capitales sobre el arte bélico y que, en el caso de la traducción española llevada a cabo por el capitán Diego de Salazar¹⁰⁵, llegó rodeado de polémica porque el traductor se atribuyó su paternidad bajo el título *Tratado De Re Militari*, lo que indica el gran éxito que dicha obra tuvo en toda Europa.

En suma, las ideas que promulgaba Maquiavelo sobre el sistema militar se podrían reducir a tres principales: prescindir de ejércitos profesionales, organizar las tropas de acuerdo con el sistema de infantería y únicamente con soldados nacionales, e idear nuevos procedimientos tácticos. Hemos de entender su pensamiento, como decíamos, enmarcado en la situación concreta que vivía la Península Itálica, fragmentada en pequeñas ciudades-estado y constituidas políticamente de forma distinta sin un poder central que las unificara, y, por otro lado, con la mirada puesta en los ejércitos profesionales, dedicados exclusivamente a la guerra, que aparecieron en la mayor parte de Europa occidental en aquellos años y que dependían directamente del gobierno, que los mantenía económicamente. Uno de los puntos principales de su teoría político-militar tiene que ver con el rechazo de la introducción de la artillería en la guerra¹⁰⁶, algo que comparte, en efecto, con los defensores del fenómeno caballeresco. Estudiaremos más adelante precisamente ese cambio que produjo para la guerra la irrupción de las armas de fuego y cómo se recibió en Europa esa nueva estrategia o táctica bélica.

¹⁰⁴ “La columna vertebral de la guerra”, dirá el florentino, “es la infantería”. Término este último absolutamente revolucionario para la época, utilizado con anterioridad en sus *Discursos*, en una sociedad en la que seguía vigente la caballería como el medio principal para afrontar un conflicto bélico.

¹⁰⁵ Véase Botella 2000 para acercarse a esta primera traducción de la obra de Maquiavelo, y Salazar 2000 si se quiere consultar una edición moderna del tratado.

¹⁰⁶ Sobre las ideas que desarrolla Maquiavelo en toda su obra literaria en relación a la artillería, véase Fournel y Zancarini 2014.

3.1.2. ARMAS Y LETRAS EN ITALIA: LOS INICIOS DE UN CÉLEBRE DEBATE

Al estudiar los primeros humanistas italianos reparábamos en la cerrada defensa que todos ellos hicieron de las letras, del saber, en muchos de los casos frente al mundo de la guerra. Lo cierto es que las referencias esporádicas al tópico fueron tomando fuerza y se irían haciendo cada vez más reiteradas en el país transalpino, donde varios autores dedicarían escritos al debate de la primacía de una u otra disciplina, ya fuera como ejercicio meramente académico o de acuerdo con sus ideas en torno a este motivo, el cual se vinculaba verdaderamente con la realidad social.

Comenzaremos refiriéndonos, como antecedente, a uno de los debates clave que se produjo en Italia, concretamente el entablado entre los filósofos Agostino Nifo (ca. 1469-1539/1546) y Luca Prassicio (14??-1533), quienes reanudaron una disputa iniciada en el siglo XV y que tenía su origen en los comentarios que Bernardo Illicino elaboró sobre los *Triunfos* de Petrarca. Este ha sido estudiado por Haywood (1986)¹⁰⁷, quien nos retrotrae a sus interesantes raíces con estas palabras (64-65):

As an independent genre, the querelle was then¹⁰⁸ still in its infancy. It was descended from the querelle of Knights and Doctors, a debate initiated by the Glossators of Bologna in the twelfth century about the relative claims to supremacy and precedence of a man of law and learning (*doctor*) and man of war (*miles*). The debate was then taken up by subsequent generations of Roman lawyers (often as a form of ‘school exercise’) and soon became rather trite. In the fifteenth century, however, when under the *aegis* of humanists learning was aggressively poised to take control of the world, the debate gained new vigour (...) and knights and doctors gradually gave way to arms and letters, as various attempts were made to infuse it with a more universal significance. The work which contributed most to giving the debate its new form and to creating a vogue for it was the very popular commentary to Petrarch’s *Trionfi* by the philosopher-physician Bernardo Illicino.

Este debate fue retomado por otros intelectuales de la época, algunos de los cuales se quedaron en meros lectores, pero otros también se implicaron activamente en él. Así, el filósofo Antonio de Ferrariis Galateo expuso el problema en una carta abierta titulada *De dignitate disciplinarum*, que se publicó entre 1490 y 1494, inaugurando con

¹⁰⁷ El cual realizó su tesis precisamente sobre este motivo: *The querelle of arms and letters during the Renaissance in Italy*. Remitimos a él: Haywood 1981.

¹⁰⁸ Esto es, a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI.

ella una nueva fase de la polémica en el reino de Nápoles, donde gozó de una gran vigencia a lo largo del siglo XVI. La carta de Galateo provocó una respuesta en Belisario Acquaviva, duque de Nardò, e igualmente en el también filósofo Agostino Nifo, quien se inmiscuyó en el conflicto tras una petición de Andrea Carafa, conde de Santa Severina; la intervención de Nifo suscitó, a su vez, una respuesta en Prassicio, quien dirigió su escrito a Andrea Matteo, duque de Atri y hermano de Acquaviva; toda esta correspondencia en latín se convirtió en una disputa real sobre el motivo en torno al cual se debatía. Entre ellos había soldados y mecenas de las letras (e incluso alguno era hombre de armas y de letras, como, por ejemplo, Acquaviva o Andrea Matteo), de ahí que afrontaran la contienda desde una doble perspectiva: como protectores del conocimiento, lo que los llevaba a ser conocedores de las últimas tendencias literarias, y como hombres de armas, condición por la cual eran ya objeto de discusión en el tradicional debate entre la supremacía de los letrados y los militares.

La aportación de Nifo se cifra en un *Commentariolus*, un ambiguo opúsculo que se desarrolla en torno a dos puntos principales: el elogio de las armas y la crítica de las letras por su inutilidad, algo que él sabía que no era verdad. La obra se divide en cinco partes: la primera se basa en las “opiniones del vulgo” sobre el asunto y se exponen cuatro razones a favor de cada disciplina; la segunda en las “opiniones de los sabios” y está formada por seis capítulos en los que individuos o grupos de individuos expresan sus ideas sobre el tópico, las cuales son posteriormente refutadas (entre ellas, encontramos la opinión de Petrarca, los “platonistas” y otras autoridades clásicas); la tercera ofrece una definición de las armas y otra de las letras, y, a continuación, sintetiza su opinión sobre la materia (*dilucidatio veritatis*), con la que en un principio se posiciona del lado guerrero, fuente, a su modo de ver, de virtudes, para después terminar confesando que los militares modernos son inútiles porque se comportan inmoralmente al despreciar el saber; la cuarta es una sección dedicada a *de convenientia armorum cum litteris* y comienza, precisamente, con una defensa de la doctrina como parte fundamental en la formación de un buen soldado, y posicionándose a favor de la disciplina militar como una de las ocho que el guerrero tiene que dominar (además, la filosofía moral y la historia, la teología, la retórica, leyes, física y matemáticas); y, la quinta y última, es una refutación de las “opiniones vulgares”. Nifo llega, pues, a la conclusión, de que tanto las armas como las letras son necesarias, a partir de lo cual se plantea cuál de las dos es superior. Las dudas ante el debate han sido interpretadas por Haywood (1986, 70-71) como una manera por parte de Nifo de “quedar bien”: “could

be opportunism, his desire to ingratiate himself, especially with persons of authority”; en cualquier caso, si Carafa acudió a él para que diera una solución al debate, su respuesta es vaga, muy poco precisa y, como anticipamos, ambigua: teóricamente los militares son superiores a los letrados, pero los *milites nostri aevi* no son soldados completos, por lo que los letrados de su tiempo pueden llegar a ser superiores a los hombres de armas.

La *Impugnatio* de Prassicio, por su parte, se inicia con una dedicatoria al duque de Atri, la cual es seguida por una serie de razonamientos de su autor con los que va desmontando todas las ideas expuestas por Nifo en sus *Commentariolus*. Dedicó una parte importante de su obra a hablar de la relación existente entre el alma y la inteligencia, e incluso de su vínculo con Dios, para rebatir algunos de los puntos que Nifo expone en su obra contra los letrados. Ahora bien, falsea el pensamiento del citado filósofo obviando el capítulo en el que este habla de la necesidad que las armas tienen de las letras, de la formación que el soldado requiere para ser un buen militar, y haciendo entender al lector que Nifo se postula abiertamente a favor de las armas, cuando hemos visto que no es exactamente así. En suma, todo parece indicar que este tipo de discusiones, que, ciertamente, tenían un anclaje real, se entendían, más bien, como “juegos” dialécticos y retóricos en los que unos y otros trataban de mostrarse elocuentes –de acuerdo, por otro lado, con su origen de “práctica universitaria”–, pero no queda clara la postura decisiva que defienden en torno al conflicto que lidian con sus plumas. En cambio, veremos a continuación otros ejemplos en los cuales sus autores se toman la disputa mucho más en serio, posicionándose de manera rotunda (y con una argumentación coherente) de uno de los lados de la contienda.

3.1.3. EL CORTEGIANO DE BALDASSARE CASTIGLIONE

Si pensamos en el Renacimiento italiano y, además, buscamos esa conjunción de armas y letras, el humanista que se nos vendrá a la mente de una manera más probable es Baldassare Castiglione (1478-1529), autor del celeberrimo y muy influyente *Il cortegiano* (*‘El cortesano’*), en el cual nos detendremos a continuación. Castiglione nació en Casatico, cerca de Mantua, en el seno de una familia noble que le procuró unos años de excelente educación en Milán, con maestros como Giorgio Merula y el exiliado bizantino Demetrio Calcondilas, lo que también le permitió entrar en contacto con la espléndida corte de Ludovico el Moro y Beatriz de Este. Poco después, se acentuó la crisis política y militar que llevaba años gestándose, sobre todo debido a los enfrentamientos de los estados italianos con Francia, y trajo consigo la desaparición de centros culturales importantes. El padre del poeta, caballero a las órdenes del marqués de Mantua, resultó herido en una batalla y, desgraciadamente, murió al poco tiempo, tragedia que se añadió a la ruina en la que se vio sumida la corte de Milán. Estas circunstancias lo obligaron a abandonar sus estudios para entrar al servicio de Francesco Gonzaga, marqués de Mantua, pero, aunque hubo de tomar la espada para cumplir con sus responsabilidades, no renunció nunca a la pluma, con la que, además, criticó en varias ocasiones la injusta guerra. En este sentido, es conocido el soneto que escribió desde Gaeta, titulado *Cesare mio, qui sono ove il mar bagna*, dirigido a Cesare Gonzaga, y en el que, como afirma Mario Pozzi (en Castiglione 2003, 10), “manifestó sus sentimientos ante una guerra absurda y cruel en la que las potencias extranjeras enfrentadas se dedicaban por igual a destruir una antigua civilización”.

Poco después Castiglione llegó a un acuerdo con Guidobaldo de Montefeltro, duque de Urbino, para entrar en su servicio, y en 1504 se estableció en dicha ciudad italiana, una corte ligada a la de Mantua y protegida por el papa Julio II. Al morir Montefeltro, pasó a trabajar bajo las órdenes del duque Francesco Maria della Rovere, con quien intervino en numerosas acciones militares y políticas, y quien le permitió, convertido ya en hombre de confianza, abandonar la carrera militar enviándolo como embajador residente a Roma. En la capital italiana entabló amistad con importantes intelectuales y artistas del momento, como Rafael o Pietro Bembo, así como cumplió con sus difíciles obligaciones, pues se estaba librando una dura batalla diplomática sobre el futuro del Ducado de Urbino y él debía defender su posición ante el papa. Finalmente, León X entregó el ducado a Lorenzo de Medici y Castiglione hubo de volver a Mantua. Allí contrajo matrimonio y vivió una serie de vicisitudes, hasta que se

decidió por el camino eclesiástico, “convencido de que la única salida de la crisis italiana era la sumisión de todos los estados italianos al papado y el pacto de este con el Imperio” (Pozzi en Castiglione 2003, 15). Clemente VII lo envió a España como nuncio apostólico con el fin de que tratase la paz universal entre los cristianos, como escribió el propio Castiglione a su madre en una carta; ya en España, llevó a cabo tareas diplomáticas, aunque de una forma bastante libre, porque, según expresa en algunas epístolas conservadas, estuvo prácticamente abandonado por la curia papal. En la corte española, en cambio, gozó de gran estima y, con el tiempo, Carlos V lo tuvo como uno de sus hombres de confianza. De hecho, cuando en febrero de 1529 enfermó y lo sorprendió la muerte en la ciudad de Toledo, el emperador lamentó su pérdida pronunciando la ya célebre frase: “Yo os digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo”. Y verdaderamente fue un gran caballero: soldado, diplomático, eclesiástico y literato; como escritor nos ha dejado, además de su obra maestra, algunos poemas en latín y un rico epistolario, el cual, aunque de escasa calidad literaria, pone de manifiesto los compromisos que tuvo como cortesano y hombre de negocios.

La obra que realmente refleja la personalidad de Castiglione es, efectivamente, *El cortesano* (1528), la cual, además, es la obra de toda una vida, puesto que comenzó a concebirla después de la muerte de Montefeltro (1508) y trabajó en ella durante casi veinte años. Es uno de los libros clave del Renacimiento, en el que se retrata, a través de un excelente diálogo distribuido en cuatro libros, la figura del caballero perfecto de su tiempo. Como indica Pozzi (en Castiglione 2003, 36), “el libro se abre con la dedicatoria a Alfonso Ariosto (§ 1), la descripción de Urbino, la alabanza de los señores de Montefeltro (§§ 2-3), la evocación de la corte y los principales personajes que allí se encuentran (§§ 4-5)”. Seguidamente, comienza la conversación que, en primer lugar, protagonizarán la duquesa Elisabetta Gonzaga, Emilia Pía, Federico Fregoso, Cesare Gonzaga y el conde Ludovico de Canossa; la Duquesa pide a Emilia dirigir el diálogo, y esta, entre varios juegos propuestos (§§ 7-11), elige –alentada por miser Federico Fregoso– el séptimo, que consistirá en conversar en torno al asunto de “formar un perfeto cortesano” (§ 12), figura que comienza a delinear Ludovico de Canossa¹⁰⁹. Para este conde, el buen cortesano ha de ser noble, de “buen linaje”, además de contar con “buen ingenio”, “buena disposición de cuerpo” y “cierta gracia en su gesto” (§ 14); en

¹⁰⁹ Como el resto de los personajes de la obra, se corresponde con un hombre real. En este caso, Ludovico de Canossa (1476-1532) fue un noble veronés, emparentado con Castiglione por la rama materna, que fue obispo de Tricarico y de Bayeux, además de un notable diplomático al servicio del papa León X.

cuanto a su principal y verdadera profesión, esta debe ser la de las armas, aunque no tiene que mostrarse presuntuoso ni jactarse de sus virtudes militares, sino que ha de regirse por el tradicional código caballeresco y cortés cultivando el valor, el honor y la lealtad sin ostentación. En palabras de este personaje: “Pienso que el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas, las cuales sobre todo se traten con viveza y gallardía; y el que las tratare sea tenido por esforzado y fiel a su señor” (Castiglione 2003, 128). Ahora bien, en las bellas palabras de Juan Boscán, su eminente traductor al castellano:

Con todo esto no queremos que se muestre tan fiero que continuamente traiga braveza en el rostro y en las palabras, haciéndose un león y diciendo que «sus arreos son las armas y su descanso el pelear» y amenazando al mundo con aquella ferocidad con que suelen amenazar los soldados. A estos tales con razón se puede decir lo que una gentil dama dixo una vez delante de otras muchas a un caballero que agora yo no quiero nombrar; el cual, siéndole por ella pedido que danzase, y no quiriendo él aquello ni oír música ni otra ninguna cosa de las que suelen usarse entre hombres de corte, diciendo que no se pagaba de aquellas burlerías, al cabo preguntado por esta señora de qué se pagaba, pues, respondió con un semblante muy fiero: «Yo, de pelear». Díxole ella entonces, con una buena risa: «Pues luego agora que no hay guerra ni hay para qué seáis, yo sería de parecer que os concertasen y os untasen bien y, puesto en vuestra funda, os guardasen con los otros arneses para cuando fuédeses menester». Y con esto dexóle en su necesidad, con mucha burla que hicieron todos dél (Castiglione 2003, 129-130).

Es decir, el cortesano debe dedicarse a las armas pero no despreciar la educación palaciega, en la que las letras, la música, la danza, el saber hablar..., ocupan un lugar principal dentro de ese *otium* que ha de procurar ejercitar. Unos capítulos más adelante, después de hacer referencia a la afectación de las mujeres (§ 40) y de tratar las cualidades morales del cortesano (§ 41), se abre, en relación directa con este preámbulo que hemos notado, un interesante debate entre la excelencia de las letras y su contraste con la dedicación de las armas. Esta tiene lugar en los capítulos 42 a 46 y la protagonizan, fundamentalmente, el ilustre cardenal Pietro Bembo¹¹⁰ y Canossa: el

¹¹⁰ Nacido en 1470 y muerto en 1547, fue un patricio veneciano y hombre de letras y de Iglesia, que residió en la corte de Urbino entre los años 1506 y 1512. Entre su obra destacan *Los Asolanos* (1505), dedicado al amor platónico, y *Prosas de la lengua vulgar*, que se consideran un manifiesto del clasicismo

primero, lógico defensor de las letras, y el segundo, partidario de la primacía de las armas, aunque acompañadas en su formación, como anunciaba en reflexiones anteriores, de una educación humanista. Es más, el conde critica abiertamente el pensamiento de los franceses en torno a este tema, los cuales creen que las letras no son competencia de los soldados (Castiglione 2003, 178):

Pero de más de la bondad, el sustancial y principal aderezo del alma pienso yo que sean las letras, no embargante que los franceses tengan solamente las armas en mucho, de tal manera que no sólo no estiman la doctrina, más aun se aborrecen con ella y desprecian a los hombres letrados como a gente baxa, y cuando quieren decir a alguno una recia lástima, llámanle «estudiante».

Y, a continuación, el conde Canossa comienza a recordar una serie de nombres de guerreros, de ilustres capitanes griegos y, sobre todo, romanos, que “ennoblecieron las armas con la dotrina”: Alejandro Magno, Alcibiades, César, Escipión Africano, Lúculo, Sila, Pompeyo, Bruto o Aníbal, el cual

aunque era de condición feroz, de nación bárbara, ajeno de toda humanidad, sin fe ni ley, despreciador de los hombres y de los dioses, no por eso dexó de tener letras y de alcanzar alguna noticia de los griegos; y (si yo no me engaño) acuérdomme de haber leído que compuso un libro en lengua griega (Castiglione 2003, 180).

Y, más adelante, hace referencia a otro de los grandes asuntos de los que hemos hablado ya: la fama, la gloria que estos guerreros alcanzaron gracias a las letras, así como el ánimo que sus historias infunden en los hombres que, cuando las leen, aspiran a parecerse a ellos (Castiglione 2003, 180-181):

Tras esto, que la verdadera gloria sea aquella que se encomienda a la memoria de las letras, todos lo saben, sino aquellos cuitados que las inoran. ¿Qué hombre hay en el mundo tan baxo y de tan vil espíritu que, leyendo los hechos de César, de Alexandre, de Scipión, de Aníbal y de otros muchos, no se encienda en un estraño deseo de parecelles y no tenga en poco esta nuestra breve vida de dos días por

de la lengua italiana fundado en la imitación de Boccaccio en la parte de la prosa y de Petrarca en cuanto al verso.

alcanzar la otra de fama perpetua, la cual, a pesar de la muerte, nos hace vivir mientras más va con más honra?

Así, se aconseja al cortesano instruirse en las “letras de humanidad”, en latín y en griego, en poesía, en oratoria, en historia, en el ejercicio de la escritura, sobre todo de la lengua vulgar –tanto en verso como en prosa–, y no solo para convertirse en un hombre formado *per se*, sino también para estar a la altura de los gustos de las mujeres. Ahora bien, Canossa puntualiza que “mostrando siempre tener en efeto por su principal profesión la de las armas, y sinificando que todas las otras buenas calidades son por ornamento de aquéllas”, puesto que no está de acuerdo con aquellos que “entre letrados quieren parecer guerreros y entre guerreros letrados” (Castiglione 2003, 184). El caballero o cortesano debe ser soldado y, además, formarse debidamente en el mundo de las letras, pero ha de tener claro cuál es su verdadero oficio y mostrarse orgulloso de él en cualquier contexto. Por su parte, Pietro Bembo, el cual ha estado en silencio hasta ahora, toma la palabra para replicar con una cerrada defensa de la preeminencia de las letras sobre las armas, pues como el gran literato que era no podía compartir la opinión que había expuesto Canossa (Castiglione 2003, 184):

Yo no sé, señor Conde, por qué queréis que este nuestro cortesano, tiniendo letras y tantas otras buenas calidades, tenga todas estas cosas por ornamento de las armas y no las armas con todo lo demás por onamento de las letras; las cuales, por sí solas, sin otra compañía, llevan tanta ventaja a las cosas de la guerra cuanta es la que el alma lleva al cuerpo. Porque el exercicio dellas así pertenece propriamente al alma, como el otro de las armas pertenece al cuerpo.

Evidentemente, el alma tiene mayor importancia que el cuerpo y, con ella, las letras, que son, por consiguiente, superiores a las armas. Ante las inflexibles respuestas del conde, continúa Bembo también defendiendo su postura y, para ello, alude al famoso episodio de Alejandro Magno al que hicimos referencia en su momento, en el que, ante la tumba de Aquiles, el gran guerrero se lamenta por no haber tenido un poeta que pusiera por escrito sus hazañas. Anécdota que, en este caso, se nos recuerda a través de unos versos de Petrarca, que forman parte del primer cuarteto del soneto CLXXXVII de su *Canzonere*:

Giunto Alexandro a la famosa tomba
del fero Achille, sospirando disse:
o fortunato, che sí chiara tromba
trovasti, et chi di te sí alto scrisse!¹¹¹

En opinión de Bembo, no puede existir mejor juez en este debate que uno de los mayores capitanes del mundo. En cambio, el conde continúa firme en su pensamiento y expone que si las letras no hubieran tenido como protagonista un sujeto tan honrado, nadie querría leerlas ni tendrían éxito. Insiste recordando, además, que Alejandro llora únicamente por no haber tenido un heraldo que, como hiciera Homero con Aquiles, escribiera su historia, pero que, en ningún momento, con ello manifiesta la preeminencia del mundo letrado sobre el soldadesco. Termina la discusión con la injerencia de Ludovico Pío, quien cree, con cierta ironía, que uno y otro han pedido ya suficientes cualidades al perfecto cortesano: “Antes sobra (...) porque pienso que no se podrá hallar vaso en que quepa todo lo que vos queréis echar en este cortesano” (Castiglione 2003, 186-187). El libro termina con una serie de disertaciones sobre la música, la pintura y la escultura (§§ 47-53), y se promete continuar el diálogo más adelante.

En cuanto al debate de las armas y las letras, por hacer una breve recapitulación, es interesante que la discusión se centre en la preeminencia de unas sobre las otras pero partiendo del mismo punto común: el cortesano necesita ambas disciplinas para formarse debidamente y, sea cual sea superior, se establece entre ellas una notable dependencia. Como indica Galván (2009, 60), “los hechos de armas nacen del afán de gloria, y no hay gloria como la de las letras que dan la inmortalidad”, pero, por otro lado, las armas ofrecen a los que escriben la materia con que ennoblecen sus escritos y les procuran el anhelado éxito, y, además, los hechos de armas, difundidos por las letras, provocan en el lector un ánimo de emulación. Ambas se alimentan mutuamente, en suma, en ese deseo de fama, pues como apunta de nuevo Galván (2009, 60), “las letras

¹¹¹ ‘Y llegado Alejandro a la gran tumba / del fiero Aquiles, suspirando dijo: / «Afortunado tú que clara trompa / hallaste, y quien de ti escribió tan alto»’ (Petrarca 1989, 604-605). Además de las fuentes clásicas que anotamos en su momento (Cicerón y Ovidio, fundamentalmente), el propio Bembo recuerda estos versos al comienzo del tercer libro de las *Prosas de la lengua vulgar*, donde sostiene que nadie puede alcanzar la fama eterna sin la ayuda de las letras: “Porque con razón Alejandro Magno, cuando llegó a la tumba de Aquiles, afortunado lo llamó por haber tenido a un elogiador tan alto y tan famoso para sus proezas; como si quisiera decir que él, aunque había hecho cosas mucho mayores, no sería tan alabado por los hombres del mañana, como lo era Aquiles, y eso por no tener a un Homero que escribiera sobre él, como habíale sucedido a aquel. Lo cual, pues así sucede ciertamente, hagamos también nosotros, los que nos hemos dado al estudio de las letras y en él nos deleitamos” (Bembo 2011, 395).

son la apariencia adecuada para despertar la estimación del poder militar de tal manera que éste se perpetúe”.

El segundo libro se construye fundamentalmente en torno a un discurso muy variado de Federico Fregoso¹¹² en el que intenta mostrar de qué modo ha de poner el cortesano en marcha todas esas cualidades que debe poseer, disertación que es interrumpida por las objeciones de Emilia Pío, César Gonzaga y Vincenzo Calmeta en diferentes momentos. Se habla de la discreción con que el cortesano debe formarse en la danza, en la música, en las prácticas corporales, en el canto..., se alaba el ejercicio de las armas y los espectáculos públicos, se explica cómo ha de ser una conversación entre iguales, se argumenta la manera como el cortesano debe vestirse, la elección de sus amigos (con un consecuente elogio de la amistad), se hace referencia a juegos como el ajedrez y las cartas, se insiste en la buena fama que ha de preceder al caballero, los peligros que corren aquellos que siempre quieren resultar agradables, se comparan los modales de los españoles con los de los franceses, se aconseja horacianamente “regirse siempre con templanza” y “buena medianía” (§§ 39-41) tanto en la conversación como en la vida en general, etc. En cambio, a partir del capítulo 42, el Prefecto propone que se trate de “motes y gracias” (*facezie* en italiano), y ello se convierte en el objeto de conversación entre el citado Fregoso y Bernardo Bibbiena¹¹³, con alguna intervención de Gaspar Pallavicino¹¹⁴. Dedicando tal espacio a este asunto se pone de manifiesto la importancia que tiene que el cortesano sea capaz de utilizar el ingenio, la agudeza, la gracia..., para ser un buen orador y un hombre de agradable conversación y trato.

El tercer libro se dedica a la mujer, a pesar de que Pallavicino y Nicolò Frigio opinan que sería más conveniente buscar otro tema. El discurso lo inicia Giuliano de Medici¹¹⁵ sosteniendo que lo mismo que se ha dicho anteriormente en relación al cortesano es válido para la dama de palacio, pero la mujer debe “siempre parecer mujer, sin ninguna semejanza de hombre” (§ 4), y, como tal, tiene que mostrar virtudes propias de su sexo. Es decir, ser buena, discreta, buena esposa, buena madre, ocuparse de la

¹¹² Hermano de Ottaviano Fregoso, otro de los nobles presentes en el diálogo, fue arzobispo de Salerno y, después, nombrado cardenal. Es uno de los personajes más representativos de la “cortesanía” y no casualmente quien propone el tema sobre el que versa la obra.

¹¹³ Personaje también histórico y relevante del Renacimiento italiano, fue eclesiástico, diplomático y dramaturgo. Su apellido era, en realidad, Dovizi o Divizi, pero se le conoció popularmente como Bernardo Bibbiena debido a su lugar de nacimiento, la citada localidad italiana de la región de Arezzo.

¹¹⁴ Noble nacido en 1486 y que murió en 1511, perteneciente a la familia de los marqueses de Cortemaggiore.

¹¹⁵ Uno de los más célebres nobles italianos del Renacimiento, nacido en 1453 y fallecido en 1478 (asesinado durante la célebre conjura de los Pazzi contra los Medici), era hijo de Pietro de Cosme (de Medici) y Lucrecia Tornabuoni, y hermano del gran Lorenzo el Magnífico.

casa, y, además, regirse de acuerdo con las normas de palacio entreteniendo con una inteligente conversación a los hombres de la corte y mostrando siempre su honestidad y virtud. Se le pide, pues, una formación cultural también en letras, en música, en danza, en pintura..., para que pueda estar a la altura de la educación del resto de cortesanos. Como indica Pozzi (en Castiglione 2003, 44):

Así, aunque la identidad entre hombre y mujer resulta parcial, la mujer ocupa un lugar mucho más alto que en el pasado. No es casual que esta discusión esté animada y presidida por dos damas, preocupadas por demostrar la dignidad de su sexo. La sociedad cortesana, a diferencia de los círculos humanistas, era muy sensible a los problemas de la mujer y en las cortes habían surgido ya varios escritos en su defensa.

La disputa enfrenta a Giuliano y a Pallavicino, quienes recurren a la vía retórica para hablar de la mujer, en vez de desarrollar sus ideas, como les afea Emilia Pío, “de manera que os entendamos” (§ 17). En ocasiones también interviene Cesare Gonzaga, quien muestra un pensamiento bastante más “moderno” que el de los otros dos interlocutores, puesto que, por ejemplo, afirma que él ha visto a mujeres realizar tareas propias de los hombres, tales como ejercitarse en las armas, montar a caballo, ir de caza..., actividades que el de Medici y Pallavicino consideran inapropiadas para una dama (aunque el primero puntualice diciendo que, a su modo de ver, sí son convenientes para formar a una reina, por lo que no es reticente a que la mujer, en ciertos contextos, acceda a una formación completa). En cambio, Pallavicino, el personaje más misógino de la pieza, llega a decir lo siguiente:

«Maravíllome» dixo entonces riendo Gaspar Palavicino «que pues dais a las mujeres las letras, la continencia, la grandeza del ánimo y la templanza, no queráis también que ellas gobiernen las ciudades y hagan las leyes y traigan los exércitos y que los hombres estén quedos hilando o en la cocina».

Esa sorpresa —en este caso, además irónica— ante la posibilidad de que las mujeres puedan llegar a realizar los mismos ejercicios que los hombres, tanto en el ámbito de las armas como en el de las letras, es, como se ha visto y como se seguirá mostrando, recurrente en la literatura de los Siglos de Oro. Aportan, a continuación,

historias ejemplares que tienen como protagonistas a mujeres, ya sean del ámbito de la santidad religiosa, virtuosas, de valor cívico, mujeres del mundo antiguo que sobresalieron por su dedicación a las letras, a las ciencias, a la vida pública e incluso a la guerra, así como citan algunas de las diosas más célebres, como Palas o Ceres. Se concluye el asunto con una intervención sobre el amor, entendido también como uno de los aspectos cortesanos más relevantes.

En el cuarto y último libro la situación cambia radicalmente, puesto que Ottaviano Fregoso toma la palabra y rompe con todo lo que se ha expuesto las noches anteriores. Primeramente, aclara que la cortesanía no es una cualidad autónoma, sino que depende en todo momento del príncipe (el hombre de poder), y que el objetivo del cortesano (el hombre de saber) ha de ser precisamente ganarse su gracia y benevolencia, lo que se consigue diciéndole siempre la verdad, aconsejándole el camino de la virtud y desviándolo de actitudes viciosas. Con ello, Castiglione quiere otorgar al cortesano, al intelectual, un papel políticamente activo y, como sucediera en los “espejos de príncipes” con la figura del ayo, su labor es la de infundir en el gobernante virtudes como la bondad, la continencia, la templanza, la justicia, la fortaleza (§§ 9-10). Se plantean, además, otras cuestiones tales como si es más conveniente una vida activa o contemplativa, sobre qué virtudes se necesitan en momentos de paz y de guerra, sobre la educación de príncipes, la organización del Estado..., y se insiste en que el gobernante debe actuar en favor del bien y de la felicidad común para ser un verdadero modelo ante sus súbditos. Todas estos principios son tomados del pensamiento clásico y humanista, pero responden también al ideal de buen gobierno que necesitaba Italia ante el difícil panorama político y militar de comienzos del siglo XVI. Discuten sobre estos temas también Cesare Gonzaga y Giuliano de Medici, y se cierra el debate con un distendido diálogo en el que hablan nuevamente sobre el amor. El libro finaliza con una descripción del alba que sorprende a los nobles escuchando en ese momento a Pietro Bembo hablar del amor divino y, por último, con una intervención de Emilia Pía contra Pallavicino y en defensa de las mujeres.

El interés de este libro para nosotros reside, fundamentalmente, en el fragmento que hemos estudiado sobre la discusión de la preeminencia de las armas y de las letras, pero hemos creído conveniente acercarnos asimismo, aunque de manera somera, al conjunto de la narración de Castiglione por ser uno de los libros capitales no solo del Renacimiento italiano, sino de todo el siglo XVI, y uno de los más influyentes en la literatura posterior. De hecho, es una obra que desde sus inicios estuvo muy vinculada a

España, pues, como se sabe y ya se ha apuntado, fue traducido por Juan Boscán en 1534¹¹⁶ a petición de su amigo Garcilaso de la Vega, quien también encarnó, sin ninguna duda, esa imagen del perfecto cortesano aunando su faceta de soldado con la de escritor, y también la de amante (más o menos “platónico”). Pero no solo influyó en España, sino que gozó de tal resonancia en todo el territorio europeo que puede decirse que no hay autor posterior que haya escrito sobre la corte y sus características sin tener en cuenta la obra maestra de Castiglione, sus temas, sus actitudes o sus motivos, los cuales, sin lugar a dudas, influyeron también en el gusto, en el comportamiento y en la cultura cortesana. Además de en tratados específicos de danza, música, juegos, honor, caballos, sobre la figura del gentilhomme, la del secretario, etc., es fuente directa de algunas piezas como el *Galateo* de Giovanni della Casa –y, en la Península Ibérica, del *Galateo español* de Gracián Dantisco, adaptación de la obra italiana–, y la *Civil conversazione* de Stefano Guazzo¹¹⁷, consideradas prácticamente complemento del *Cortesano*, u otras piezas que se han entendido como inversiones polémicas, como varias obras de Pietro Aretino y el *Aula de cortesanos* de Cristóbal de Castillejo. En el panorama español de los Siglos de Oro, se ha mostrado la influencia en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, en Fray Luis de León, Fernando de Herrera y otros poetas, así como en la *Galatea* cervantina, *El caballero perfecto* de Salas Barbadillo y en la obra de Baltasar Gracián (Pozzi en Castiglione 2003, 58-70).

En suma, es una obra cuya excelencia se encuentra en que no se presenta como un manual del perfecto cortesano, sino que se sugiere la búsqueda de respuestas en la libertad de interpretación de cada uno mediante una discusión entre iguales, sin que se atribuya a ninguno la posesión de la verdad. Los nobles debaten sobre su oficio, sobre la profesión del cortesano, de manera libre, y, en muchas ocasiones, sin llegar a un acuerdo en algunos de los temas propuestos, como la necesidad de que el cortesano sea noble de linaje, la lengua que debe utilizarse, la dignidad de las mujeres o, en relación a nuestro tema de estudio, sobre la preeminencia de las armas y de las letras en la educación y profesión del cortesano. De lo que no cabe duda es de que *Il cortegiano* se erige como uno de los textos capitales en lo que respecta al tópico que estamos analizando y que, sin dejar claro cuál de las dos disciplinas es más importante, presenta un maridaje en la necesidad de que ambas caminen de la mano en el sendero de la formación del hombre noble, del intelectual, del humanista, del cortesano.

¹¹⁶ Sobre la traducción de Boscán y la importancia de *El cortesano* en España, véase Pozzi 2015.

¹¹⁷ La relación de esta obra con la de Castiglione ha sido estudiada, entre otros, por Lievsay 1990.

3.1.4. EL GENTILUOMO DE GIROLAMO MUZIO

Según avanza el siglo XVI, el “cortesano” que Castiglione dibujó en su obra se amplía con otras visiones de la figura, la cual, sobre todo bajo el término de *gentiluomo*, será objeto de reflexión de diferentes autores italianos. En primer lugar, es interesante partir de la concepción que tiene Maquiavelo sobre este personaje, ya que, desde una perspectiva absolutamente negativa, lo identifica con la clase social que impide de una manera más evidente el desarrollo de una república. Le dedica sus reflexiones en el capítulo 55 del primer libro de los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (1512-1518), en un momento, por tanto, anterior a la publicación de *El cortesano* y en el que lo describe de la siguiente manera:

E per chiarire questo nome di gentiluomini quale e' sia, dico che gentiluomini sono chiamati quelli che oziosi vivono delle rendite delle loro possessioni abbondantemente, senza avere cura alcuna o di coltivazione o di altra necessaria fatica a vivere. Questi tali sono perniziosi in ogni repubblica ed in ogni provincia; ma più perniziosi sono quelli che, oltre alle predette fortune, comandano a castella, ed hanno sudditi che ubbidiscono a loro¹¹⁸.

Según indica Palumbo (2000), estos “gentilhombres” que retrata Maquiavelo como seres parasitarios, improductivos para la vida económica y perjudiciales para el equilibrio institucional de una ciudad libre, han de enmarcarse dentro de un contexto muy concreto que se corresponde con el que conoce y en el que vive el secretario florentino. En efecto, está hablando de esos nobles poseedores de tierras, privilegios e incluso castillos y súbditos, que forman parte de la antigua aristocracia medieval y que sobreviven cuando Maquiavelo escribe su obra en regiones como la del reino de Nápoles, el territorio de Roma, la zona de la Emilia-Romaña o la Lombardía. En cambio, entrados en la segunda mitad del Quinientos, aunque sigue pesando esa idea sobre su función social, empezamos a encontrar otros textos que hablan del *gentiluomo* como un hombre caballeroso inclinado hacia el saber. Es el caso de *Il gentiluomo* de Sebastiano Fausto da Longiano, publicado en 1542, de la obra homónima de Pompeo Rocchi, de 1569, y del texto más completo e interesante en relación con este personaje,

¹¹⁸ ‘Llamo nobles o caballeros en este caso a los ociosos que viven abundantemente de las rentas de sus numerosas posesiones, sin cuidarse para nada de cultivarlas ni tener ninguna otra ocupación o profesión de las necesarias para la vida. Los que en este caso se encuentran son perniciosos en cualquier república o Estado, y aún lo son mucho más los que no sólo tienen bienes, sino también castillos y súbditos que les obedezcan’ (traducción de Luis Navarro, en Maquiavelo 2011, 390).

que es *Il gentiluomo* de Girolamo Muzio (1496-1576), el cual vio la luz en Venecia en 1571.

Girolamo Muzio Giustinopolitano¹¹⁹ nació en Padua en 1496 y perteneció a una familia cortesana originaria de Capodistria (actualmente zona eslovena), donde vivió desde 1504. Se sabe que en 1513 estuvo en Dalmacia, donde conoció al poeta Antonio Mezzabarba, el cual lo introdujo en las reflexiones que sobre la lengua exponían por entonces Giovanni Aurelio Augurelli y Pietro Bembo; en aquellos años ya mostraba interés por la poesía, e irá forjando un pensamiento de defensa del italiano, de la lengua vernácula, frente al latín. Formó parte, posteriormente, del servicio de diferentes personalidades eclesiásticas, como el cardenal Domenico Grimani o el obispo de Trieste Pietro Bonomo, jefe del Consejo del emperador, con quien estuvo en Viena; se tiene noticia, en esta época en la que vivió en la corte imperial, de algunos de sus primeros textos. Unos años más tarde se marchó a Venecia, donde asistió, junto a Vincenzo Fedele, secretario de la República, a clases impartidas por el humanista Raffaele Regio (quien murió en 1520), que pudo compaginar con otras de Vittore Fausto. Tras vivir alguna aventura amorosa, se trasladó nuevamente a Capodistria, donde entró al servicio de Giovanni Bartolomeo Tizzoni, señor de Desana, con quien vivió una época complicada debido a los enfrentamientos con los franceses, cuyo hito principal lo marca la ya célebre batalla de Pavía (1525).

En 1528 pasó a trabajar bajo las órdenes del conde Claudio Rangone, mecenas de poetas de la talla de Torquato Tasso, Pietro Aretino, Matteo Bandello o Giulio Camillo. Con él, y junto a Camillo, se trasladó en 1530 a la corte francesa de Francisco I, época en la cual su producción literaria era todavía muy escasa. Un año después regresó a Italia y pasó un largo tiempo con Galeotto Pico della Mirandola, quien lo invitó a Milán, Roma y Bolonia para que le solucionara problemas diplomáticos; decidió, finalmente, abandonarlo y se fue a vivir en 1535 a Ferrara, donde gozó de la protección de Ercole II. Allí se casó y, fruto de su amor, resultaron varias obras de tema amoroso, así como otras morales sobre el matrimonio. En Ferrara conoció, por ejemplo, a Bartolomeo Cavalcanti y Gabriele Cesano, al mismo tiempo que creció su fama como experto de temas afines al duelo y al honor, asunto gracias al cual provocó un interés en Alfonso d'Avalos, marqués del Vasto, quien se lo llevó con él a Milán y después lo envió a Niza. A la muerte del marqués, pasó a servir a Ferrante Gonzaga, quien estaba

¹¹⁹ Gentilicio tomado de Iustinópolis, antiguo nombre de Capodistria.

inmerso en la guerra de Siena, lo que le supuso tener que realizar muchos viajes y cambios de residencia durante ese período. A partir de 1550 su producción literaria aumentó y tuvo bastante éxito gracias a la difusión que la imprenta dio a sus obras; de estos años datan, por ejemplo, *Il duello*, *Le risposte cavalleresche* o *Le Vergeriane*, así como otros escritos polémicos desde el punto de vista eclesiástico, que se acentuaron con sus críticas reflexiones sobre el Concilio de Trento y que le acarrearón problemas con la Inquisición. Finalmente, murió en Siena en 1576, unos años después de haber escrito una de sus obras más conocidas: *Il gentiluomo*; figura, que, por cierto, hubo de conocer a la perfección después de una vida dedicada al servicio de tantos y diversos nobles que lo obligaron a desplazarse de una corte a otra tanto dentro de Italia como fuera de ella¹²⁰.

Centrándonos en la citada obra¹²¹, hemos de remarcar, en primer lugar, que la caracterización que encontramos en este caso del “gentilhombre” difiere mucho de la que mostramos anteriormente a través de la opinión de Maquiavelo, a quien, además, Muzio critica tildándolo de *negligente, malizioso, empio e imprudente*; en cambio, alaba a uno de los personajes de *Il principe*, a Francesco Sforza, pues lo considera un gran capitán, digno de ser comparado a los valerosos guerreros clásicos (Palumbo 2000, 491). En cuanto al significado que, para él, tiene el término de *gentiluomo*, es amplio y general, ya que lo entiende como un sinónimo de “noble”. De ahí que su obra, la cual se desarrolla, como *El cortesano*, en forma de diálogo y en este caso en tres libros, trate precisamente de la *materia della nobiltà*, como podemos leer en su portada. En ella, además, se especifican todos los temas que encontraremos desarrollados a lo largo de la obra en relación con esa nobleza:

si mostra quante ne siano le maniere: qual sia la vera: onde ella habbia avuto origine: come si acquisti: come si conservi: et come si perda. Si parla della nobiltà degli uomini, et delle donne; delle persone private, e dei Signori. Et finalmente tra la nobiltà delle arme, et delle lettere si disputa qual sia la maggiore¹²².

¹²⁰ La información la hemos tomado del *Dizionario Biografico degli Italiani* (2012), página a la que remitimos para ampliar la biografía de este importante escritor y cortesano italiano del *Cinquecento*: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/girolamo-muzio/> [último acceso: 20/06/2018]. La reseña de Muzio, en concreto, ha sido preparada por Giuseppe Toffanin.

¹²¹ La cual carece de edición moderna, por lo que citamos a partir del ejemplar DUEL. C.1.I.13, conservado en la Biblioteca Nacional Central de Roma.

¹²² ‘Se muestran sus tipos, cuál es la verdadera, cuál es su origen, cómo se adquiere, cómo se conserva y cómo se pierde. Se habla de la nobleza de los hombres, y de las mujeres; de las personas privadas, y de

Según señala nuevamente Palumbo (2000, 491):

L'obiettivo che egli persegue è, in altri termini, isolare un nucleo decisivo che gli permetta di salvare le diversità dei ruoli, dei sessi, delle pratiche sociali, e, contemporaneamente, accordare le loro differenze sotto l'identità di uno stesso principio. È questa l'autentica meta a cui Muzio intende approdare: la comprensione di che cosa debba intendersi per «vera nobiltà». Fin dalle prime pagine del testo, nell'introduzione que anticipa il dialogo tra i due protagonisti, l'autore annuncia che non si tratta di un compito semplice.

Las explicaciones sobre estos asuntos que irán desarrollando los dos protagonistas “gentilhombres”, Eugenio y Nobile (repárese en sus nombres parlantes: ‘bien nacido’ y ‘noble’), se acompañan de frecuentes ejemplos y sentencias clásicas que irán haciendo suyas en su propio discurso. La acción discurre en Florencia, de donde procede Eugenio, quien mostrará a Nobile, que es forastero, *le cose più notabili della sua patria* (fol. 1). Como se ha dicho, el gran asunto de su conversación será la nobleza, la cual, a grandes rasgos, se vincula con la virtud y se presenta como un valor variable y mutable a través de la imagen de la *ruota*, de la fortuna, que dependerá de los méritos o deméritos de la persona que la posee, y que solo podrá salvar la constancia de la perfección individual. Aunque, en realidad, para Muzio, hay dos tipos de nobleza, esta a la que nos hemos referido, la que considera “natural”, pues descende de la *perfettione della natura, che è la virtù*, y la nobleza “civil”, que se corresponde con aquella que poseen *le famiglie chiamate nobili, per la quale altri consegue i maestrati, et gli honori, che ordinariamente da' Principi, et dalle città si distribuiscono* (fol. 112), es decir, aquella que se recibe al nacer en el seno de una familia aristocrática o de la realeza. Es muy interesante y relevante esta distinción que se establece, puesto que, como vemos, se considera que la verdadera nobleza es la que depende de la virtud individual, de cada persona, y esta se sitúa por encima de aquella que el hombre adquiere únicamente gracias a su linaje. Es más, Muzio se aventura a opinar, a través de las palabras de Nobile y con claras resonancias evangélicas, que la aristocracia sin virtud es *simile alle sepolture, che di fuori imbiancate et dorate, dentro sono piene di*

los Señores. Y, finalmente, entre la nobleza de las armas y de las letras, se debate sobre cuál es mejor' (traducción nuestra, al igual que el resto de fragmentos de la obra que mostraremos de ahora en adelante). No nos consta que exista traducción al castellano, la cual sería deseable, pues este importante texto merece difusión sin duda.

vermini e di puzzo (fol. 85), esto es, ‘semejante a las sepulturas, que por fuera están blanqueadas y doradas, pero por dentro están llenas de gusanos y hedor’. Como indica Palumbo (2000, 499):

Una volta fissata la classe dirigente attraverso il modello di un’aristocrazia che sia sintesi di nobiltà di sangue e di virtù, egli rivendica nei protagonisti della società civile il prestigio delle specifiche funzioni. La patina ideale che ricopre i loro profili rivela il senso più alto della loro opera, la massima nobiltà a cui ciascuno di essi, nel suo universo particolare, può pervenire. I mercanti sono attivi «per esercitio, et per altrui commodità et utilità» (p. 133); per opera dei soldati «le città, gli stati, et i regni si difendono, (...), si amplificano, et si conservano» (p. 208); gli avvocati, d’altra parte, sono «oracoli» nelle città; i letterati, a loro volta, salvano la memoria dei grandi esempi e, oltre ogni cosa, possono innalzarsi ai posti più vicini a Re e Imperatori.

En este sentido, en cuanto al tema que estamos estudiando, Muzio dedica varios momentos de la obra a tratar asuntos muy relacionados tanto con la realidad del soldado como con la del letrado (figuras que, realizando cada una su labor virtuosamente, pueden adquirir esa deseada nobleza)¹²³, además de posicionarse explícitamente en el debate, a través de sus personajes, sobre la preeminencia de las armas o de las letras. Así, cuando Eugenio pregunta a Nobile, ya en el libro tercero, *tra la nobiltà delle arme e delle lettere, quale debbia essere anteposta*, el forastero responde lo siguiente:

Elle sono amendue professioni nobilissime e eccellentissime: e per le quali principalmente le città, gli stati, e i regni si difendono, si governano, si amplificano e si conservano. Et si hanno bisogno l’una della’altra, che nè l’una senza l’altra governarsi può giustamente, nè l’altra senza l’una mantener securamente: nè in favor dell’una determinar si può, che i seguaci dell’altra offesi non si tengano¹²⁴ (fol. 208).

¹²³ Es decir, el soldado o el letrado no es virtuoso por naturaleza, sino que, al igual que el resto de figuras sociales, tendrá que demostrarlo. En este sentido, Muzio se refiere también a los malos letrados (fols. 178 y 206) y a los malos soldados (fol. 202).

¹²⁴ ‘Las dos son profesiones muy nobles y excelentísimas: por ellas principalmente las ciudades, los estados y los reinos se defienden, se gobiernan, se amplían y se conservan. Y se necesitan tanto la una a la otra, que ni se puede gobernar justamente la una sin la otra, ni mantener de manera segura la una sin la otra: ni se puede tomar partido por una de ellas sin que los que ejercen la otra se sientan ofendidos.’

Pero para Eugenio esta respuesta no es suficiente y le pide que realmente se decida por la preeminencia de una u otra disciplina, que opte por cuál de ellas depende de una manera más significativa de la otra. Después de una reflexión en torno a la hipótesis de que las armas pudieran ser eliminadas del mundo, lo que supondría un gobierno basado en la justicia y la paz¹²⁵, y tras comparar a los soldados con los letrados (fols. 221-223), para todo lo cual se sirve de diferentes opiniones de insignes clásicos grecorromanos, termina decantándose por la supremacía de las letras basándose en el beneficio universal que traen consigo por encima de las armas:

Universal beneficio non puo portare l'esercitio delle arme: che, se due eserciti combattono in campagna, sarà solamente della parte vincitrice; l'altra ne sentirà maleficio, del quale parteciperà anche chi havrà vinto, per le molte morti de' suoi. Et questo è ordinario di tutte le guerre: poi di quella vittoria il beneficio è del Signore, e di pochi altri: e il maleficio di molti. (...) Dalle lettere non si ha niuno di questi travagli, anzi da quelle si ha universal beneficio: che la Theologia da salute alle anime, la medicina a' corpi, e le leggi mantengono il viver civile, rendendo a ciascuno quello che è suo. Et a questo proposito ti voglio aggiungere una cosa. Et domando a te, che mi trovi un Prencipe, che per opera di soldati habbia mai fatto beneficio al mondo, quanto per opera di letterati fece Iustiniano Imperadore, con l'ordinar le leggi. Questo è ben veramente stato un beneficio universale, del quale tutto il mondo se ne può servire¹²⁶ (fols. 235-236).

Ante tal argumentación de Nobile, Eugenio no sabe qué decir, ya que no encuentra ningún ejemplo que pueda desmontar el razonamiento de aquel. Continúa diciéndole, además, el *gentiluomo* forastero, que no encontrará ningún gran capitán o soldado que no haya dedicado también su vida al ejercicio de las letras, al estudio de la

¹²⁵ Son muy interesantes, por ejemplo, las consideraciones que hace sobre las injusticias, depravaciones y actos crueles que trae consigo incluso la llamada “guerra justa” (fol. 210), así como las ideas que expone sobre la mala ejercitación del arte de la guerra (fol. 215).

¹²⁶ ‘Beneficio universal no puede traer el ejercicio de las armas: pues si dos ejércitos combaten en campaña, solo uno de ellos resultará vencedor; el otro sufrirá daño, por el cual también se verá afectado quien haya vencido, debido a la cantidad de muertos que habrá también de su bando. Y esto es habitual en todas las guerras: después de la victoria, el beneficio es del señor, y de pocos otros, mientras que el menoscabo es de muchos. (...) Por parte de las letras no encontramos ninguna de estas penalidades; es más, gracias a ellas se obtiene un beneficio universal: la teología aporta salud a las almas, la medicina a los cuerpos, y las leyes mantienen la vida civil, otorgando a cada uno lo que es suyo. Y, en este sentido, quiero añadir una cosa: te pido que busques un príncipe que haya beneficiado al mundo gracias a la labor de los soldados, tanto como gracias a la obra de los letrados hizo el emperador Justiniano con la codificación de las leyes. Esto es verdaderamente un beneficio universal, del que todo el mundo se puede aprovechar.’

historia, de todos esos libros en los que se conserva la memoria de tantos siglos; gracias a ellos, además, los guerreros pudieron y pueden adquirir la aplaudida “prudencia” con la que saber actuar con éxito en las empresas bélicas. Así, cita explícitamente a los Alejandro, a los Aníbal, a los Escipiones y a los Césares (fols. 237-238). Eugenio trata en varias ocasiones de hacerle vacilar en sus ideas, refiriéndose, por ejemplo, a la tradicional concepción que sostiene que el caballero está mejor considerado que el doctor (fol. 241), citando a su contemporáneo Maquiavelo, el cual sitúa a los jefes de los ejércitos por encima de los literatos (fols. 242-243), o exponiendo la idea de que en las ciudades se honra más a aquel que ha soportado en su vida mayores fatigas y peligros –dando por hecho, en este caso, que este sujeto se corresponde con el soldado– (fol. 248); pero no lo consigue en ningún momento, porque Nobile sigue defendiéndose con unas argumentaciones muy bien construidas, y fundamentadas, en muchas ocasiones, en el pensamiento clásico.

Por ejemplo, siguiendo las ideas de Platón en la *República*, continúa explicando Nobile que los letrados, los filósofos en concreto, son los mejores para gobernar (fol. 251); en otro momento, defiende su posición recordando a Eugenio que los príncipes, cuando están en la corte, ya sea en tiempos de paz o de guerra, eligen rodearse de hombres de letras (fols. 260-261); o, más adelante, aprovecha para indicar que la escritura es un ejercicio propio de la persona noble, de los señores e incluso del príncipe, siempre y cuando, eso sí, los temas sobre los que escriban sean honrosos y guarden el decoro; entre estos asuntos se encuentran también *le cose della guerra* (fol. 261). Con todo ello, en suma, va llegando a la conclusión de la preeminencia de las letras (fol. 264).

Finalmente, las últimas palabras que dedica al debate son muy claras: *Che maggior beneficio è quello, il quale si ha dalle lettere che dalle arme, et più universale anchora percioche et al tempo della pace et della guerra necessaria è l'opera de' letterati* (fols. 267-268). Es decir, sentencia su opinión basándose en que las letras son tan necesarias en época de paz como en momentos de guerra: de ahí su primacía sobre las armas. Es más, continúa diciendo que el honor de los soldados se hace efectivo y permanece gracias a las plumas de los escritores, además de que son ellas las que regulan el funcionamiento de las armas. En suma, a su modo de ver, las letras son más nobles que las armas y cita a Platón para corroborar su creencia de que estas últimas deberían reverenciar a aquellas (fol. 268). Eugenio parece darse por vencido, ya que le responde con un *Io tanto de' tuoi ragionamenti mi sento sodisfatto, che a me in nesun*

modo non può increscere di sentirti ragionare (fol. 268). En resumen, tal y como afirma Palumbo (2000, 493):

Nel terzo libro anche questa virtù, nel confronto tra la dignità del letterato e la dignità del soldato, diventerà appannaggio del primo, giacché «la prudenza ordinariamente prende forma dalla cognition delle molte cose, le quali non può saper dalla esperienza l'huomo nella tanta brevità di vita, ma le può bene imparare da' libri, che hanno conservata la memoria di molti secoli» (p. 237). La ragione della supremazia dell'uomo di lettere si appoggerà sulla capacità che egli possiede di tenere fusi i due saperi, quello della scienza terrena e quello delle verità celesti : «se adunque [...] in un certo modo le lettere con le arme hanno pur un medesimo fine intorno alla cura delle cose terrene, elle hanno poi anche soprani oggetti dalle arme del tutto lontani, et separati» (p. 271).

Efectivamente, como añade Palumbo al final de su reflexión, ese debate entre las armas y las letras se concentra posteriormente en una ampliación del bien que aportan las segundas, la sabiduría, gracias a su relación con Dios; esta permite que trasciendan y que no se queden únicamente en un beneficio terrenal, sino que adquieran un sentido divino, el cual, ciertamente, las armas no pueden llegar a poseer.

Es, por tanto, *Il gentiluomo* una de las obras más importantes para el estudio del tópico de las armas y las letras, si no la más relevante de todas ellas. Pocas piezas literarias de esa época dedican, que sepamos, ochenta páginas a tratar, de uno u otro modo, la relación que existe entre ellas, y a argumentar la preeminencia de una de las disciplinas sobre la otra con tal minucia, como ocurre en este caso, en el que se dedica más de la mitad de todo el libro tercero a esta discusión. Como se ha visto, Nobile se pronuncia del lado de la supremacía de las letras desde prácticamente el primer momento, aunque otorga también a las armas la importancia que tienen para el gobierno de los reinos, ciudades y repúblicas, sobre todo, claro está, en época de guerras; por su parte, Eugenio no parece decantarse por ninguna de las dos, al menos no de una manera clara, ya que su labor es, más bien, la de interrogar al forastero sobre el tema planteado e intentar hacerlo dudar de las ideas que va desarrollando, pero no suelen adquirir sus razonamientos una importancia tal como la de aquellos que va exponiendo detalladamente Nobile. No podríamos aventurarnos a afirmar cuál sería la opinión de Muzio al respecto, pero es indudable que es él quien tiene el interés de conceder un

espacio muy amplio al tradicional debate y que, en la disputa, se preocupa mucho más por la argumentación que se hace de la defensa de las letras.

Estas, en suma, son superiores a las armas porque el beneficio que procuran a la sociedad es universal; su sabiduría es necesaria tanto para el gobierno en tiempos de paz como en los de guerra; los buenos gobernantes deben dominarlas para legislar a favor de la justicia y del bien común; los capitanes también deben acercarse a ellas, como los antiguos, para poder salir victoriosos de sus empresas; las letras son las encargadas de eternizar la fama de los guerreros, así como de transmitir la memoria histórica (en su sentido más amplio) de los pueblos; tienen de igual manera una capacidad de procurar virtud y, por ende, nobleza a quienes las ejercitan..., y, como hemos visto en último lugar, conectan con esas letras divinas que acercan al ser humano a Dios.

Finalmente, son bastante evidentes las diferencias que encontramos entre este cortesano y aquel que perfilaba Castiglione, el cual estaba más orientado hacia el oficio de las armas y, para algunos interlocutores, hacia la búsqueda del equilibrio entre ambas, pero en ningún caso de forma tan contundente en la defensa del ejercicio de las letras (recordemos que esta posición es solo mantenida por Pietro Bembo, literato). Este cambio nos indica, claro está, un cambio de época, una mentalidad que se empezará a percibir en los últimos años del siglo XVI y que se hará efectiva en el siglo XVII, donde la dedicación a las letras, y especialmente también a la literatura, será una tarea exclusiva que irá desligándose del ejercicio de las armas; además, estos escritores ya no solo pertenecerán al estamento de la nobleza, sino también, en algunos casos, a otros inferiores. Sobre este paso de una mentalidad a otra reflexiona también Palumbo (2000, 490) con las siguientes palabras dedicadas a la figura del *gentiluomo*:

Pertanto il gentiluomo del Muzio nettamente si distingue dal cortegiano del Castiglione, come nettamente si distinguono da quelle del primo Cinquecento le corti principesche italiane che pur splendidamente rifiorirono intorno alla metà del secolo. Nella letteratura, come nella società, un'estrema sottigliezza discorsiva e decorativa si applica ormai a un sistema dogmatico rigido, a una distribuzione intenzionalmente definitiva delle mansioni e delle classi, a una eroica e tragica, ma all'estremo opposto anche comica (come le maschere della commedia dell'arte e i progressi della letteratura dialettale insegnano), cristallizzazione dell'uomo.

3.1.5. OTROS EJEMPLOS DE LA DISPUTA EN ITALIA: BOCCHI Y MORA

La discusión sobre la preeminencia de las armas y las letras no se puso fin con la obra de Muzio, sino que otros humanistas italianos tomaron también su pluma para posicionarse del lado de una u otra disciplina. Este es el caso de Francesco Bocchi (1548-1618) y su obra *Discorso sopra la lite delle Armi et delle Lettere; et a cui si dee il primo luogo di nobiltà attribuire* (Florencia, 1580). Bocchi nació en Florencia en el seno de una familia de cierto prestigio, pero sin grandes recursos. Su padre muere cuando él tiene solo once años y se encargará de su educación su tío Donato Bocchi, vicario general del obispo de Fiesole. Se formó en literatura y en retórica, y en 1572 pudo viajar a Roma, donde se vinculó al ambiente de la Curia. Volvió a Florencia, lugar en el que, a finales del Quinientos, se vivía una decadencia de los oficios civiles, de los cuales se habían apoderado los cortesanos, dejando en una precaria situación a los rétores y letrados, como era el caso de Bocchi. Se dedicó a la educación de jóvenes nobles y, al mismo tiempo, comenzó a publicar sus primeros escritos, entre los que encontramos textos encomiásticos, ejercitaciones retóricas o breves tratados. Fue elogiado en vida por sus contemporáneos, pero no disfrutó de apoyos reales, con la excepción del mecenazgo que le procuraron Lorenzo Salviati y algunos miembros de su familia. En su obra percibimos un tono melancólico ante el periodo de decadencia que le ha tocado vivir (por lo que, de algún modo, se culpa) y, al mismo tiempo, una clara evocación de la gloria militar en el pasado romano e italiano, que le sirve, asimismo, para reflexionar sobre la situación de la Italia del presente¹²⁷.

Quizá su obra más conocida sea *Le bellezze della città di Fiorenza...* (1591), pero nosotros nos detendremos, claro está, en su citado *Discorso sopra la lite delle Armi et delle Lettere*¹²⁸ por dedicar en sus páginas, como nos indica el título, al debate que estamos estudiando. El discurso, un opúsculo de treinta y dos folios, se inicia con un breve prólogo a modo de epístola, dirigida a Niccolò Nasi, en la cual se anuncia el tema sobre el que versará la declamación que sigue y la postura que el florentino tomará en la disputa: la defensa de la supremacía de las armas. Al poco tiempo de comenzar el

¹²⁷ Remitimos nuevamente al citado diccionario biográfico italiano para ampliar los datos sobre este escritor: http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-bocchi_%28Dizionario-Biografico%29/ [último acceso: 20/06/2018]. La entrada es, en este caso, de Silvana Menchi.

¹²⁸ No hemos encontrado tampoco edición moderna de este texto, por lo que la transcripción de los fragmentos que iremos comentando —y su traducción al castellano— es nuestra, a partir del impreso 72.Z. 60. (3), conservado en la Biblioteca Nacional de Austria. Sí hay una transcripción del texto en la web “Biblioteca italiana”, pero es únicamente *online* y no presenta paginación ni número de folios: <http://www2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001277/bibit001277.xml&chunk.id=d6199e132&toc.depth=1&toc.id=&brand=newlook>

discurso propiamente dicho, Bocchi expone el problema al que se enfrenta, el cual goza ya de una larga tradición literaria: *Queste sono le armi e le lettere, le quali, per le molte ragioni che tutte e due in se contengono, stanno quasi sempre in litigio e le prime lodi si assegnano*¹²⁹ (fol. 6). Ahora bien, continúa diciendo que la nobleza se manifiesta más en una que en la otra, lo cual será argumentado seguidamente.

Como anunciábamos, su postura se va a decantar del lado de las armas y, para ello, en primer lugar define lo que significa para él el “literato” o “letrado”, el cual, lejos de ser sinónimo de “filósofo”, como algunos creen, se correspondería con aquel que dedica su vida a la lectura, al estudio de todo tipo de libros (de arte, ciencia, historia...) y que, además, se ejercita en la escritura (fols. 7-8). A partir de esta aclaración, afirma lo siguiente:

Il guerriero, dall’adoperare gli stromenti che sono nella guerra bisogneuoli, è nominato. E, con questi, ualerosamente guerreggiando, intende sempre con istudio alla vittoria e alla salute di coloro, cui egli ha preso à difendere. Il fine suo dunque è la vittoria, e quello del letterato intendere le cose che ne’ libri se contengono¹³⁰ (fols. 8-9).

Es decir, así como las armas procuran un fin beneficioso para la colectividad, las letras solo son provechosas para aquel que las cultiva. Ahora bien, no arremete contra ellas (al fin y al cabo, él mismo se está sirviendo de ellas en ese momento), y, de hecho, en las líneas siguientes recordará los honores que suelen atribuírseles, entre los que destaca ser fuente de virtudes. En cambio, esta nobleza que puede adquirir el letrado puede ser también alcanzada por el guerrero y, en tal caso, la superioridad de este último es indudable:

Per lo che non si deono le lettere più delle armi vantare in questo, i dico nel fine, e nella operazione; poscia che non si conosce nell una arte, ne nell’altra differenza, ma se più adentro si considera, noi possiamo pur trouare, che in usando il guerriero la prudenza, ne potendo senza l’uso di quella adoperare, che

¹²⁹ Es decir: ‘Estas dos son las armas y las letras, las cuales, por muchas razones que en sí mismas contienen, están casi siempre en litigio y se arroga cada una las principales alabanzas’.

¹³⁰ ‘El guerrero viene así nombrado por emplear los instrumentos necesarios para la guerra; y, con ellos, guerreando valerosamente, persigue siempre con afán la victoria y el bienestar de aquellos cuya defensa ha decidido asumir. Su fin es, por tanto, la victoria, mientras que la del letrado es entender las cosas que se contienen en los libros’.

non solo egli è nobile, come il letterato, ma lo supera in grandezza oltre à cio; però che non è l'opera sua dalla più singulare virtù giamai disgiunta. Et in tanto è vero questo, che nella operazione militare si guadagna l'habito della virtù, et à viua forza conuiene al guerriero produrre opere virtuose¹³¹ (fol. 13).

Y propone como modelo de ello a Marco Antonio, quien, gracias a la disciplina militar, logró domar su natural inclinado a las *delicie e morbidezze* y mostrarse como el capitán valeroso y aguerrido que retratan las obras de los historiadores. A continuación saca a relucir el anecdótico negativo tradicional sobre Aristóteles, que narraba turbias historias de indigna sumisión a mujeres, para mostrar cómo el más ilustre de los filósofos y que tanto y tan bien sabía amonestar a los demás fallaba él mismo en el terreno moral. Es decir, que alguien aquejado de inclinación a la molición logrará elevarse a terrenos de virtud solamente por medio de la disciplina militar, pues la quietud de las letras no hará sino agudizar tal defecto.

Seguidamente afirma Bocchi, consciente de que la virtud es sin duda algo muy importante, pero no menos lo es la valía intelectual: *Ma se l'intendere è il bene dell intelletto, che dalle lettere procede, non per cio avviene che il guerriero ne sia priuo*¹³² (fol. 14). Es decir que, aunque esto sea así, para el florentino el buen militar tiene que poseer las cualidades de los legisladores inteligentes, y, con el fin de ilustrarlo con un ejemplo, evocará a Alejandro Magno, grandísimo guerrero del que emanaron directamente, según Bocchi, que dice apoyarse en Plutarco, muchas sabias leyes, mientras que de los letrados no procede ninguna, pues ellos se limitan a aprenderlas. Reflexionará largo y tendido sobre ello, para retomar nuevamente el tema de la virtud, con lo que concluirá que, así como el letrado únicamente lee “hechos virtuosos”, el guerrero no solo sabe de virtud, sino que también lo pone en práctica en la guerra (fols. 18-19).

Después de unas líneas en las que aborda los argumentos que suelen esgrimir quienes critican las guerras, recuerda las opiniones de diversos autores romanos, así como a algunos de los grandes militares antiguos, lo que le da pie a la siguiente

¹³¹ ‘Por lo que no deben jactarse las letras ante las armas en esto, es decir, en el fin y en la operación: porque no se conoce diferencia en un arte ni en la otra, pero, si se considera más detenidamente, podemos encontrar que, utilizando el guerrero la prudencia, sin el uso de la cual no puede desempeñarse, no solo es noble como el letrado, sino que incluso lo supera en grandeza; además, no está su labor jamás exenta de la más singular virtud. Y es esto tan verdadero, que en el ejercicio militar se gana el hábito de la virtud, y por fuerza conviene al soldado ejecutar empresas virtuosas’.

¹³² ‘Mas si el entendimiento, el cual procede de las letras, es el bien del intelecto, ello no significa que el guerrero esté privado de él’.

pregunta –retórica y, a su vez, dirigida al lector–: *Et che lodi harebbe il maggiore Scipione Africano guadagnato, se tutto alle lettere si fosse dato e non alle armi hauesse volto il suo ingegno?* Es decir, ‘¿qué alabanzas habría ganado el gran Escipión Africano si se hubiera dedicado exclusivamente a las letras y no hubiera hecho valer su ingenio en las armas?’, interrogante que extenderá seguidamente a algunos de los más importantes generales y emperadores romanos posteriores al gran Escipión, como Fabio Máximo, César o Pompeyo.... Con ello se postula, una vez más, a favor de las armas, de la gloria que gracias a ellas alcanzaron los grandes capitanes y que, con sus victorias, honraron también a todo el pueblo. Este argumento le servirá para enlazar con su idea final, la cual se viene anunciando a lo largo de todo el discurso: Bocchi defiende la primacía de las armas sobre las letras porque únicamente mediante la guerra se puede conseguir y mantener la paz, y, con ella, conservar las leyes y las artes; en términos que (salvo el adjetivo *horreuole*, por supuesto) nos suenan casi “mussolinianos” *avant la lettre* proclama:

Le armi, con virtù esercitate, e con valore, possono, come cosa migliore e più sovrana, procacciarci la felicità in questa vita, e renderci tutto quello honore, parimente, che questo luogo e questa horreuole nazione, per le prodezze degli antichi nostri, ha posseduto¹³³ (fol. 32).

Bocchi, inmerso en esa tristeza que recordábamos al hablar de su biografía, originada en la situación decadente que vive tanto Florencia como Italia, evoca ese pasado de gloria romana, de la cual se siente heredero, y defiende, así, que las armas son superiores a unas letras que no han conseguido esa paz y esa tranquilidad que su patria necesita. Paradójicamente, un letrado, en este caso, defiende la primacía de las armas, y además lo hace sin apenas dar cuartel (valga la imagen) a las letras, en un discurso demoledor que las minusvalora casi con saña y en términos no leídos hasta esos momentos; eso sí, con el objetivo final de que se instaure, al fin, la anhelada paz¹³⁴ y pueda prosperar la maltrecha vida de los pobres italianos.

¹³³ ‘Las armas, ejercitadas con virtud y con valor, pueden, como la cosa mejor y más soberana, procurarnos la felicidad en esta vida, y devolvernos, igualmente, todo el honor que esta tierra y esta horrible nación, gracias a las proezas de nuestros antepasados, ha poseído’.

¹³⁴ Según afirma Colahan (2015, 171), este discurso provocó muchas réplicas en los literatos italianos, algo bastante comprensible dado ese tono excesivamente polémico y casi agresivo. Pueden verse algunos de esos títulos, réplica o no de la obra de Bocchi, en Fortini 1804, puesto que nosotros nos estamos deteniendo únicamente en algunos de los más significativos.

El otro escritor al que queríamos referirnos es Domenico Mora (1536-16??), soldado que se presenta en su obra como un *gentilhuomo grigione*¹³⁵ *et cavaliere accademico stordito*. Nació en Bolonia y, aunque no se tienen datos sobre su formación, consta que antes de cumplir los treinta años entró a estudiar en la Accademia degli Storditi, dedicada a la ciencia caballeresca. Allí estudió el arte militar y en 1567 se publicó su primer tratado, a modo de diálogo, titulado *Tre quesiti in dialogo sopra il fare batterie, fortificare una città, et ordinar battaglie quadrate*, y que brindó a Cosimo de Medici, duque de Florencia, a cuyo servicio trabajó unos años. Comenzó a escribir después una obra sobre las antiguas máquinas bélicas, pero finalmente no vio la luz y, en cambio, publicó *Il soldato* (1570), una obra dedicada al duque de Parma, Octavio Farnesio, en la cual nos detendremos a continuación porque también da cabida en sus páginas al debate que venimos estudiando. En esos años entró en el ejercicio activo de la guerra, acudiendo a Zante (Grecia) en 1570 como capitán de la infantería de las fuerzas armadas de Venecia. Se imprimió un par de años después una obra en la que critica la decisión de combatir contra los turcos en el Mediterráneo, pues encontraba solo conveniente enfrentarse a ellos en tierra; además, apunta la necesidad de una reforma de las órdenes militares de los estados cristianos. No en vano dedicó la obra, titulada *Parere sopra l'ordine di guerreggiare la potenza del Turco* a Giacomo Boncompagni, hijo de Gregorio XIII y prefecto del Castel Sant'Angelo, en Roma.

Combatió entre 1574 y 1575 contra los hugonotes, del lado del ejército pontificio, y fue nombrado después gobernador militar de la zona francesa de Althen-des-Paluds, participando en operaciones posteriores de reconquista de territorios del sur de Francia. Esto lo volcó, asimismo, en una obra publicada en 1576. Volvió finalmente a Italia, donde intentó valerse de sus contactos para que le ofrecieran un puesto en la corte, pero, agotada esta vía, retornó al mundo de las armas¹³⁶, enrolándose, en este caso, en el ejército polaco (del rey Esteban Bathory, en conflicto con Moscovia), con el cual participó en diferentes batallas. Tras la muerte de Bathory (1586), se pierden los detalles sobre la vida de Mora, pero lo cierto es que unos años después salió a la luz una de sus obras más conocidas, y en la cual nos detendremos también después: *Il cavaliere* (1589), dedicada precisamente a Jan Zamoyski, el poderoso canciller que trabajó junto a

¹³⁵ Debido a los orígenes nobles de su familia, que procedía del Cantón de los Grisones (Suiza).

¹³⁶ Circunstancias como esta pueden resultar, claro está, determinantes para entender la postura que un tratadista adopte en el debate entre las armas y las letras: tal vez si Mora hubiera tenido éxito en sus pretensiones a cortesano, no se hubiera mostrado en sus obras posteriores tan partidario de las armas, o quizá ni siquiera las había escrito.

Bathory, así como durante la primera parte del reinado de Segismundo III, rey de Polonia desde 1587. Años después trabajó en otra obra que vendría a completar la trilogía que habría formado junto a *Il soldato* e *Il cavaliere*, pero, finalmente, permaneció inédita y solo se conserva un fragmento en el manuscrito “Italien 1637” de la Biblioteca Nacional de Francia, titulado *Strategiemi, et inventioni di guerra atti alla conservatione, augumento et espugnatione d’uno Imperio*. En los años sucesivos continuó escribiendo, rescatando en sus últimas obras, como ya se observa en *Il cavaliere*, algunas ideas de Maquiavelo¹³⁷, y moriría poco después de 1600, ya jubilado, en fecha y lugar que ha sido imposible establecer con certeza¹³⁸.

Il soldato (1570)¹³⁹ se centra, como su propio nombre indica, en el oficio del soldado (*vero soldato e nobil cavalliere*), el cual es abordado en toda su amplitud a lo largo de cuatro libros que se extienden a un total de 254 folios: el primero expone las condiciones necesarias que convierten a una guerra en “justa”, así como analiza el mando militar y la organización de los ejércitos; el segundo se centra en el estudio del despliegue táctico de las tropas; el tercero se dedica a las fortificaciones; y el cuarto, por su parte, al asedio. En el primer libro, al discutir sobre las cualidades que ha de mostrar el soldado, Mora retoma la contraposición de las armas y las letras (asunto que venía ya anunciado en los contenidos de este primer libro); en concreto, recuerda que el Imperio Romano había sido *acquistato non da Bartoli, non da Baldi, né da simili huomini, ma da Cesari, da Pompei, dagli Ottaviani, i quali per mezzo dell’arme furono imperatori di tutto il mondo, e facitori delle leggi*¹⁴⁰ (fol. 10). Así pues, en un fragmento muy cercano al anterior, deja claro, como era de esperar en una obra con ese título y en alguien que llevó tal vida de sucesivas campañas bélicas, que la nobleza de las armas es superior a la de las letras: *Come l’arme sono la conseruation di tutti gli stati, di tutte le leggi e di tutte le nationi, cosi anchora deono esser tenute più nobili delle lettere, le quali tendono*

¹³⁷ Asunto que ha sido estudiado por Betti 1991.

¹³⁸ Remitimos a la excelente entrada que, una vez más, recoge el *Dizionario Biografico degli Italiani* sobre esta apasionante figura, en la cual nos hemos basado para abordar estas líneas: [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-mora_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-mora_(Dizionario-Biografico)/) [último acceso: 22/06/2018]. En este caso, la reseña biográfica es de Giampiero Brunelli.

¹³⁹ Citamos a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional Central de Roma: 6. 38.K.23. Una vez más, la transcripción y traducción son nuestras.

¹⁴⁰ El Imperio Romano había sido ‘conquistado no por Bártulos o Baldos, ni por hombres semejantes, sino por Césares, Pompeyos, Octavianos, y aquellos que, por medio de las armas, fueron emperadores de todo el mundo, y hacedores de las leyes’. Bártulo se corresponde con el ya citado Bartolo di Sassoferrato (1313-1357), famoso juriconsulto italiano, del s. XIV, cuya obra jurídica dejó huella en la fraseología del Siglo de Oro; Baldo degli Ubaldi (1327-1400), por su parte, fue alumno del anterior, también jurista y profesor de derecho en varias universidades italianas. Formará, junto a Bártulo, una “tópica” pareja en los textos literarios posteriores como los jurisperitos por antonomasia.

*solamente all'ornamento de' particolari*¹⁴¹. De nuevo, como veíamos en Bocchi, se defiende la superioridad de las armas porque el bien al que pueden llevar a un pueblo es colectivo, mientras que el beneficio que se adquiere a través de las letras es absolutamente personal y superfluo.

En esta misma línea, se traen a colación unos versos de *quel famoso poeta*, que rezan: *Fra l'arti, che si fan degne d'honore, / a cui l'ingegno human s'è industriato, / militia è il frutto, e la scienza il fiore*¹⁴² (fol. 13). Tal famoso poeta es Antonio Cornazzano (1430-1484), como señala otra de las obras dialogadas que, ya en el siglo XVII, dedica algunas líneas a reflexionar sobre el tópico de las armas y las letras, e incluye, precisamente, estos mismos versos (fol. 206) para justificar su posicionamiento a favor de las primeras: *De la vita civile, overo del senno libri dieci. Del capitano Fabritio Campani d'Osimo* (Venecia, 1607). Mora explicará, más adelante, los versos que ha elegido para defender su postura: *il ualore de soldati, come quello che dalla natura è infuso ne' corpi loro, sia giudicato anchora più degno che la scientia de dottori, acquistata col mezzo dell'arte e con gli studi*¹⁴³. Es decir, el valor del soldado – como el fruto – es natural, mientras que la ciencia –cual flor– se adquiere con el tiempo por medio del estudio, no de manera innata. Concluirá, finalmente, *et per tanto il ualeroso soldato è più nobile di qualunque altro ch'esserciti qualsiuoglia honorata professione, che con l'arte s'impari*¹⁴⁴.

Pero Mora no se conforma con este argumento, sino que, poco después, recordará la famosa sentencia de Cicerón *cedant arma togae, concedat laurea linguae* para explicar al lector que dicho proverbio se ha entendido mal a lo largo de los siglos porque, en realidad, en ella su autor *considera i pericoli a quali si pone il soldato per acquistare honore*¹⁴⁵ (fol. 14) y no tanto los beneficios de la vía pacífica para que cesen las guerras. Es decir, según el astuto Mora, quien se vale de argumentos poco claros y bastante rebuscados para justificar su opinión, el orador romano, al enunciar su sentencia, no estaría situando las letras –el derecho, la diplomacia– por encima de las armas en esa búsqueda de la paz que siempre se le ha presupuesto, sino que estaría

¹⁴¹ 'Así como con las armas se conservan todos los estados, las leyes y las naciones, deben ser consideradas más nobles que las letras, las cuales tienden solo al embellecimiento de los particulares'.

¹⁴² 'Entre las artes que son dignas de honor, a las que se ha consagrado el ingenio humano, la milicia es el fruto y la ciencia es la flor'.

¹⁴³ 'El valor de los soldados, como algo que la naturaleza infunde en sus cuerpos, ha de ser considerado más digno que la ciencia de los doctores, alcanzada por medio del arte y del estudio'.

¹⁴⁴ 'Y, por tanto, el valeroso soldado es más noble que cualquier otro que ejercite su honrada profesión, cualquiera que esta sea, la cual con arte se aprende'.

¹⁴⁵ 'Toma en consideración los peligros a los que se expone el soldado para alcanzar la gloria'.

pensando, más bien, en la necesidad de poner fin a los peligros que los soldados corren en batalla; y solo esto, el bien del sufrido guerrero, es lo que le habría llevado a reclamar que las armas dieran paso a las togas.

Continúa afirmando que, efectivamente, los soldados se enfrentan en campaña a una gran cantidad de inclemencias y desastres que, en muchas ocasiones, les acarrea, además, la muerte. Esta valía, por otro lado, es la que los ha hecho merecedores de los templos y trofeos que, a lo largo del tiempo, se han consagrado a su nombre –algo que, por el contrario, no sucede con los letrados–. Se entiende, pues, que la grandeza y la conservación de los estados depende de ellos y no de los *litterati*, de ahí que se hayan ganado las honras y la fama que permanece no solo en la memoria de las gentes, sino, como decíamos, en tantos monumentos dedicados a ellos (fol. 15). Estamos, en suma, ante un ejemplo más que se posiciona del lado de la superioridad de las armas, al defender que con ellas se obtienen beneficios más importantes para el bien común; y, quienes las ejercitan, no solo instruidos sino infundidos de un valor de carácter natural, son dignos de mayor nobleza que los letrados, los cuales no sufren la dura vida del soldado y, en consecuencia, tampoco obtendrán el premio de la fama eterna.

Il cavaliere (1589)¹⁴⁶, por su parte, nace con el objetivo explícito de ser una respuesta a *Il gentiluomo* de Muzio, como se indica en el mismo título de la obra: *In risposta del Gentilhuomo del signor Mutio Iustinopolitano, nella precedenza del armi, et delle lettere*. Nos interesa especialmente la defensa que Mora hará de la honorabilidad de la actividad militar y de la supremacía del oficio de las armas frente al de las letras, pero en ella, además, se esboza una verdadera teoría política en la que expone que el poder de los estados ha de fundarse sustancialmente en el factor militar. La peculiar forma de gobierno de Polonia-Lituania, que había conocido muy de cerca, era, a su modo de ver, el modelo a seguir: una nobleza guerrera capaz de movilizar grandes ejércitos. En palabras de Gehl (2001, 58), “*Il cavaliere* (...) is the most ambitious of

¹⁴⁶ Al igual que las obras anteriores, carece, según nuestras comprobaciones, de edición moderna. Transcribimos a partir de un ejemplar conservado en la British Library, reproducido en GoogleBooks: <https://books.google.es/books?id=9LIVNDcouFIC&pg=PA87&dq=il+cavaliere+in+risposta+domenico+mora&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjXxNWbkZ3dAhVsCcAKHVlzBooQ6AEINDAC#v=onepage&q=il%20cavaliere%20in%20risposta%20domenico%20mora&f=false>. La traducción será, una vez más, nuestra. En este caso, no sabemos qué difusión pudo tener la obra, puesto que se publicó en Vilna (Lituania) y nos ha resultado complicado encontrar ejemplares de ella. En todo caso, no debemos olvidar que Mora la escribió en italiano, por lo que quizá se preocupó personalmente de que se difundiera por su patria, máxime teniendo en cuenta que era una obra en respuesta a la de Muzio; de otro modo, sería difícil que tal respuesta tuviera alguna eficacia.

Mora's books. It returns to a theme he seems to have been interested in all along, the rivalry between writers and soldiers; it is also the least well known of his major works".

La obra está formada por tres libros, que suman un total de 259 folios, a lo largo de los cuales el escritor boloñés reflexiona acerca del motivo principal de su discurso en muchas ocasiones, siendo muy reiteradas en el último de ellos. Como decíamos, la causa que le llevó a Mora a escribir este tratado se debe a algunas afirmaciones, insultantes a su modo de ver, que insertó Muzio en su *Gentiluomo*; en concreto aquellas en las que, para referirse a la labor vigilante de los soldados, los compara, literalmente, con perros. La referencia a Muzio será directa y, además, se servirá de las mismas citas que este toma de las diferentes autoridades que utilizó para elaborar su diálogo. Evidentemente, esto dificulta su lectura, ya que no estamos ante un texto que nace de la pluma fluida de su escritor, sino que el narrador va respondiendo aquellos puntos que trata Muzio en su pieza, con el fin de demostrar que "learning and literature are the pursuits of idle men, and that soldiering and statecraft are best left to men of action with practical knowledge of war-marking and peacekeeping" (Gehl 2001, 62). Al igual que Muzio –y como ya dijimos–, Mora no argumentará únicamente su postura ante la discusión sobredicha, sino que también dará su opinión sobre cuestiones de vital importancia en este tipo de tratados: el concepto de nobleza, de virtud, la guerra justa, los conflictos de religión, etc.

Sin querer ser exhaustivos, traeremos a colación algunos de los fragmentos más interesantes mediante los cuales Mora defiende su posicionamiento de defensa de la superioridad de las armas sobre las letras. En el primer libro, habla de los "malos literatos" (fol. 16), pero también de los soldados que han adquirido conocimientos sin la necesidad de consultar con los letrados (fol. 39); se refiere, asimismo, a capitanes ilustres que fueron superiores a importantes doctores (fol. 46), recuerda que Diocleciano fue emperador gracias a las armas (fol. 83) o explica que la grandeza de estas ha sido aprobada por todos los imperios –excepto el italiano–, puesto que gracias a ellas han podido *diffenderli, dominarli e esaltare in quelli l'honor di Dio, la giustizia, li buoni costumi, la pace, e tutte l'altre cose che risguardano il giusto e comodo vivere*¹⁴⁷ (fol. 30). En el libro segundo, el menos relevante para el asunto que estamos estudiando, sentencia Mora que la verdadera nobleza está en las armas (fol. 107), habla de aquellos letrados que dicen mentiras y falsifican los escritos (fol. 116), pero también

¹⁴⁷ 'Defenderlos, dominarlos y ensalzar en ellos el honor de Dios, la justicia, las buenas costumbres, la paz, y todas las cosas que tienen que ver con el gusto y el bien vivir'.

encontramos referencias a los caballeros literatos (fol. 124), de lo que se deduce que, ante las características negativas de los letrados, los soldados son superiores, porque, además, estos pueden también ejercitar la pluma (pero no al revés), como tantos otros lo han hecho a lo largo de la Historia.

Finalmente, en el libro tercero desarrolla su postura refiriéndose a los beneficios que aportan las armas frente a la inutilidad de las letras, tratando distintos puntos como los siguientes: por culpa de las letras y la falta de relevancia que se le ha dado a la caballería, Italia ha perdido su Imperio (fol. 167); las duras condiciones que un soldado vive en campaña (los asaltos, los combates, el sufrimiento de cada jornada...) son realmente las que conforman *il mestiere della cavalleria*, y las virtudes que fomentan con su labor, entre las que se encuentran la justicia, el cumplimiento de las leyes, la ayuda a los más débiles..., son precisamente las que los convierten en superiores a los letrados (fols. 180-181); las armas no necesitan de las letras, y, de hecho, tres cuartas partes del mundo viven sin ellas (fol. 193); por otro lado, ante la primera reflexión de Muzio (por boca de Nobile), en la que afirmaba que las armas eran necesarias también en tiempos de guerra porque servían para la defensa de las ciudades y la conservación de las leyes, pero, finalmente, se decantaba por las letras por ser estas más beneficiosas desde un punto de vista universal, Mora afirma, en cambio, que las más necesarias son las armas, y explica por qué:

E, senza dubbio, quando in potter nostro fosse il leuare del mondo o lettere o l'armi, non è nisuno di bel ingegno che non giudicasse esse più necessario il conseruare l'armi (poi che senza quelle meno da gli animali bruti ci potressimo difendere), per il che seressimo bersaglio e preda di chi ci uolesse dominare; e se le lettere restasero, solamente non si udirebbe che dispute, contentioni e discordie¹⁴⁸ (fol. 195).

De nuevo, pues, una consideración muy negativa de las letras, las cuales se presentan como motivo de conflicto, y una defensa a ultranza de las armas, puesto que entiende Mora que el hombre siempre estará en guerra y, por ello, es indiscutible la necesidad absoluta de las armas. Y, efectivamente, sobre esto escribe más adelante,

¹⁴⁸ ‘Y, sin duda, si estuviera en nuestro poder eliminar del mundo las armas o las letras, no habría ninguno de buen ingenio que no juzgara más necesario conservar las armas (porque sin ellas ni siquiera podríamos defendernos de los brutos animales), sin las cuales seríamos presa y botín de aquellos que quisieran dominarnos; y si faltaran las letras, únicamente dejaríamos de escuchar disputas, discusiones y discordias’.

haciendo explícita esta actitud tan platónica al “dialogar” nuevamente con Muzio –quien sí creía en la buena naturaleza del hombre y, por ende, en un posible “desarme” general–: *si che leuare la malitia a gl’huomini, che ne armi, ne leggi vi faranno bisogno, ma poi che l’humane forze per se non lo possono fare, bisogna armate per diffendere li stati nostri e le nostre persone*¹⁴⁹ (fol. 243).

Además, utiliza otros argumentos, entre los que encontramos afirmaciones tales como *nostra felicità nasce da coloro che giustamente adoperano l’armi*¹⁵⁰ (fol. 201); las letras son únicamente palabras, mientras que a través de las armas se producen actos (fol. 222); las leyes antiguas fueron ideadas por caballeros (fol. 231) y, además, estos son más antiguos que los letrados (fol. 232); el beneficio universal es propio del ejercicio de las armas, no de las letras como defiende Muzio, porque gracias a las primeras se puede lograr la paz, y no hay mayor bien universal que ese (fols. 238-239); contradiciendo también al escritor de Padua, sostiene que las armas no están reguladas por las letras, sino que estas últimas dependen de las primeras: *venendo la pace dalla guerra e le lettere dalle pace, e dalle armi il comando delle lettere e li letterati*¹⁵¹. Al fin, como hiciera Muzio, termina su discurso con una referencia a Dios, señalando que su primera acción, después de la creación de los ángeles,

che fu tutto in un attimo, fu la guerra contro li suoi rebelli e li cacio del cielo; la prima acione che fece in terra doppo la nostra redentione per mezzo della sua morte, fu la guerra contro li rettentori del anime sue purgate, e cossi vedette che tutte le prime acioni fatte da Dio fono di guerra e che con la guerra libero il populo della captiuita¹⁵² (fol 259).

Defiende, pues, Mora la primacía de las armas, en respuesta a Muzio pero también en coherencia con el resto de sus escritos, pues en *Il soldato*, publicado un año antes que *Il gentiluomo*, ya apostaba por estas ideas y la defensa del oficio del soldado. En *Il cavaliere*, como se ha mostrado, sus argumentos principales se sostienen sobre tres

¹⁴⁹ ‘Si desapareciera la maldad de los hombres, no serían necesarias ni armas ni leyes, pero ya que las fuerzas humanas por sí solas no pueden conseguirlo, son necesarios ejércitos para defender nuestros estados y nuestras personas’.

¹⁵⁰ ‘Nuestra felicidad [la felicidad humana] nace de aquellos que emplean las armas justamente’.

¹⁵¹ ‘Viniendo la paz de la guerra y las letras de la paz, y de las armas el mandato de las letras y los literatos’.

¹⁵² ‘que sucedió todo en un solo instante, fue la guerra contra los rebeldes contra él, a los que echó del Cielo. La primera acción que hizo en la tierra después de nuestra redención por su muerte, fue la guerra contra los que retenían las almas por él purificadas, y así veis cómo las primeras acciones realizadas por Dios fueron de guerra y que con la guerra liberó al pueblo de la cautividad’.

grandes premisas: las armas se crearon al principio de todo, el hombre siempre estará en conflicto con sus semejantes y, por ello, las armas son necesarias y superiores a las letras, y, una vez que se utilizan justamente, sirven para alcanzar la paz, el mayor beneficio universal. En suma, de acuerdo con las palabras de Gehl (2001, 58-59):

Il Cavaliere is one of the most extensive expositions of the dignity of soldiers to survive from the long, largely Italian sixteenth-century debate over the precedence of letters or arms, in which the intellectuals, accomplished penmen, clearly had the upper hand over the less literary swordsmen.

A modo de recapitulación final querríamos reafirmar que tanto los primeros humanistas italianos como Maquiavelo, Castiglione, Muzio y los menos conocidos Bocchi y Mora forman parte de un capítulo no solo sustancial del panorama renacentista de Italia, sino también de toda la corriente humanística que se desarrolló en tierras hispanas. Si Maquiavelo –uno de los primeros pensadores que se preocupó por la guerra sin haberla practicado– sentó las bases de la política militar, Castiglione supo dibujar la perfecta figura de la corte renacentista, abriendo con ella un debate en torno a la nobleza de las armas y las letras. Esta contienda, no obstante, tenía su origen en el ambiente universitario de la Universidad de Bolonia del siglo XII, donde académicos, caballeros y letrados, debatían en torno a la supremacía de una u otra materia como actividad escolar. El enfrentamiento dialéctico fue retomado por algunos humanistas, como vimos, a partir de un debate que se conformó a raíz de los comentarios de Bernardo Illicino a los *Triunfos* de Petrarca, dando lugar a un intercambio de escritos entre diferentes hombres de armas y de letras de finales del XV y principios del XVI, entre quienes destacaron los de Agostino Nifo y Luca Prassicio, aunque no llegaron ninguno de ellos a una resolución significativa ni contundente. En esta discusión se centraron después otros textos que, con unos y otros argumentos, abogaron por la superioridad de una de las disciplinas.

Así, el *Gentiluomo* de Muzio, aunque consciente de la importancia de la pluma y de la espada para el bien de la República, se decanta por la primacía de las letras, alegando que su beneficio es realmente universal y válido para todos. Con ellas se fijan leyes, se defiende la justicia y el bien común, se eternizan las hazañas de los héroes, y se

gobiernan los reinos en tiempos tanto de paz como de guerra. En cambio, los posteriores Bocchi y Mora, probablemente condicionados por su experiencia vital, el uno letrado y el otro capitán de ejércitos, e incapaces ambos de conseguir un puesto digno en la corte, se postulan indudablemente del bando de las armas. Privilegian, así, la labor del soldado, oficio sacrificado y honorable. Bocchi, por su parte, pone la mirada en los clásicos, en el mundo romano, en el potente imperio cuya grandeza y heroicidad se han desvanecido en la Italia de su tiempo. Mora, en cambio, defiende las armas desde el campo de batalla, desde el conocimiento de la práctica bélica y del sacrificio de la vida soldadesca. Todos ellos coinciden, eso sí, en la búsqueda final de la paz: Muzio confiando en las letras, mientras Bocchi y Mora lo hacen en las armas, origen, a su modo de ver, del Derecho y del bien universal. Estos últimos se niegan a aceptar, pues, el cambio que ya ha empezado a producirse en la sociedad, y en virtud del cual la milicia irá perdiendo su importancia y tendrá que rendirse ante la primacía de la cultura y del saber.

3.2. LA REVOLUCIÓN MILITAR DE LA EDAD MODERNA: LAS ARMAS DE FUEGO

El paso de la Edad Media a la Edad Moderna viene marcado, como ya se ha anunciado, por dos aspectos principales: la aparición de las armas de fuego y la infantería, esa nueva fuerza bélica que defendía Maquiavelo y que se convertirá en la columna vertebral de los ejércitos; ambos elementos suponen la “revolución militar” que tantos estudiosos han señalado en la transición de una época a otra¹⁵³. Efectivamente, la introducción, sobre todo, de la artillería obligó a que se desarrollara un nuevo sistema defensivo que alargaría tanto el coste de las guerras como su duración; asimismo, a partir de entonces se necesitarían unos tropas más numerosas, adiestradas y profesionales, a la que habría que sumar un aparato administrativo que se ocupara de su gestión.

Desde el punto de vista historiográfico, el de “revolución militar” fue un término acuñado en 1955 por Michael Roberts para designar ese cambio radical que se produjo en relación con la estrategia, organización y armamento en los ejércitos europeos, y sus consecuencias en los ámbitos político, económico y social. Roberts identificó cuatro características esenciales en el arte de la guerra de ese período¹⁵⁴ que lo diferenciaban de la etapa histórica anterior: la revolución táctica, es decir, el fin de la caballería y sus lanzas tras la introducción de proyectiles arrojados masivamente; el aumento muy significativo de los ejércitos en Europa; el uso de estrategias más complicadas y ambiciosas; y, por último, como consecuencia de las tres anteriores, la repercusión que esta nueva forma de hacer la guerra tuvo en la sociedad: mayores costes, mayores problemas administrativos y mayores daños tanto para los soldados como para la población civil (Roberts 1967¹⁵⁵). Años más tarde, Clifford Rogers (1995) profundizó en la complejidad del asunto y amplió el concepto de “revolución militar” que Roberts había desarrollado. Para Rogers, se debe hablar de una sucesión de episodios que se relacionan entre sí y que marcaron todos ellos ese camino hacia la nueva estructura militar que venimos explicando; así, considera que la revolución se inicia en el siglo XIV con la creación de la infantería, a la cual seguiría la irrupción de la artillería en el siglo XV, la de las fortificaciones en el XVI, el dominio de las armas de fuego desde

¹⁵³ Véase, también en este caso, el citado trabajo de Cardini (2013, 89-149).

¹⁵⁴ Consúltase Oman 1991.

¹⁵⁵ Allí recogió el investigador, *a posteriori* y con algunos cambios, la conferencia titulada “The Military Revolution, 1560–1660” que pronunció en la Queen’s University of Belfast y donde esbozó por primera vez su teoría sobre esta revolución militar. Puede consultarse también el interesante artículo de Parker (1976), en el cual se cuestionan algunas de las ideas expuestas por Roberts, así como su monográfico de 2002, en el que estudia, de igual manera, los cambios experimentados en el mundo militar a causa de esta “revolución”.

1580 a 1630 y el incremento de ejércitos desde el siglo XVII hasta entrado el siglo posterior. Evidentemente, son muchos los factores que fueron conformando ese nuevo sistema militar, pero nos interesa especialmente detenernos en la introducción de las armas de fuego, no solamente por las consecuencias bélicas que tuvieron en los diferentes planos de la sociedad, sino también por el reflejo que encontramos en la literatura a partir de su empleo cada vez más frecuente.

Tal y como señalan García Hernán y Catalá (2011)¹⁵⁶, la aparición de la pólvora en la Europa occidental en el siglo XIV trajo consigo un importante desarrollo en el mundo de las armas, que, con el tiempo, como ya se ha apuntado, supuso un vuelco en los sistemas estratégicos y organizativos de los ejércitos. Precisamente, la primera vez que se hizo uso de ella fue en un acontecimiento que ha sido citado unas líneas arriba en relación a la labor realizada por Maquiavelo como secretario de la Segunda Cancillería de la Señoría florentina: durante el sitio de Pisa en 1403, con el fin de hacer caer un muro de las fortificaciones. Sin entrar en la nómina de diferentes armas de fuego que se utilizaron en esos años, remitimos únicamente al siguiente pasaje de García Hernán y Catalá (2011, 90), en el que exponen de manera sucinta cuál fue uno de los primeros cañones que se utilizaron con pólvora, así como otros que lo siguieron:

Con la aparición de la pólvora, entrará en escena la bombardita. Era un instrumento de hierro muy robusto, con un largo conducto, y en la parte trasera un cañón dos veces más largo que el conducto al que estaba unido, pero más estrecho, en el que se introducía la pólvora negra fabricada mediante salitre, azufre y carbón de saúco, por una abertura del dicho cañón, hacia la boca. Después se introducía el proyectil, que era una piedra redonda que salía despedida con una gran violencia en el disparo. Otros instrumentos de la artillería de la época eran el cañón, el mortero, la trabuqueta, la bombardita, el falconete, la cerbatana, el ribadoquín y esmeril, el mosquete y el mosquetón.

Fue, pues, en el escenario bélico italiano donde, como era de esperar, empezaron a introducirse los cambios más importantes en el arte de la guerra y, según apunta Medina (2013, 316), fueron los ejércitos hispánicos “los que más rápidamente

¹⁵⁶ Véase también Checa 2013, el cual estudia la revolución que supuso la introducción de la pólvora, y todos los cambios de que venimos hablando, desde la época de los Reyes Católicos hasta Carlos II; el citado investigador pone especial atención en las figuras de los monarcas ante la llegada de la modernidad. Asimismo, para profundizar sobre la introducción de las armas de fuego en este periodo histórico puede consultarse Parker 2010a, 107-109 y Hale 1990, 55-84.

adoptaron nuevas tácticas y armamentos”. Así, el citado estudioso indica que entre 1494 y 1525 se libraron más batallas a campo abierto que en cualquier conflicto anterior, en las que precisamente el uso del fuego resultó decisivo, ya que no era solo un elemento estratégico, sino que conseguía derribar la seguridad de las defensas tradicionales. Uno de los grandes capitanes que aumentó el empleo de la artillería en sus enfrentamientos fue Gonzalo Fernández de Córdoba, el cual, ayudándose de ella, consiguió en 1496 la capitulación de Atella –acontecimiento gracias al cual se le conoce comúnmente como “Gran Capitán”–, así como logró, en 1497, conquistar el puerto de Ostia, operación militar en la que el uso de este tipo de armas fue determinante para la victoria. Dice Medina (2013, 316) posteriormente:

Sería Rávena, el 11 de abril de 1512, la primera batalla en la que la artillería de campaña intervendría como tal. En el encuentro, uno de los más cruentos de las guerras italianas, los cañones de ambos contendientes, desplegados en línea, entablaron al inicio un violento duelo.

Antes de centrarnos en la destrucción que provocó, como se apunta en la cita anterior, el uso de este nuevo armamento, querríamos continuar haciendo una breve referencia a esos primeros años en que, en suelo español, se vivió este cambio militar. De una forma bastante clara ya durante la segunda mitad del siglo XV, y especialmente en el último cuarto, las armas de fuego portátiles comenzaron a terminar con el tipo de guerra medieval que durante tantos siglos había permanecido vigente. Ciertamente los conflictos armados tuvieron un carácter medieval en muchos sentidos hasta principios del siglo XVI, pero notamos el cambio en España ya a finales del siglo XV, como decimos. Es una opinión bastante generalizada –pero seguimos en concreto a Soler (2013)– la de que, desde este punto de vista armamentístico, fue la toma de Granada la primera guerra moderna en territorio hispano; en ella hubo efectivamente una presencia de artillería y de armas de fuego que se tradujo en una superioridad ofensiva inédita. En palabras del citado Soler (2013, 291)

Su mayor logro fue acelerar el control del territorio como no se había visto hasta entonces, gracias a la capacidad de su artillería para demoler defensas y doblegar voluntades, allanando así la rendición de las plazas atacadas. Paralelamente, los ejércitos europeos comenzaron a adoptar la pica en formaciones cerradas,

combinadas con armas de fuego portátiles. Las décadas finales del siglo XV sentaron la base del predominio del uso conjunto y complementario de las picas y de las armas de fuego portátiles, binomio que, junto con la artillería, será protagonista de la guerra moderna.

Una de las estrategias novedosas que va a llevar a cabo el ejército español es la introducción de los tercios, ya utilizada por Fernando el Católico precisamente en la guerra de Granada, pero perfeccionada poco después en las guerras de Italia (con un reseñable protagonismo del Gran Capitán) y, finalmente, oficializada con Carlos V, en los años treinta del siglo XVI. Volveremos a ello más adelante.

Es significativo también señalar que, ante la indudable difusión de las armas de fuego portátiles, la artillería se convirtió en una ciencia en la que sus hallazgos y progresos teóricos fueron continuos¹⁵⁷. La tratadística (y, en especial, la militar)¹⁵⁸ adquirió un importante protagonismo, como ponen de manifiesto figuras de la talla de Galileo, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci o Francisco de Giorgio, los cuales realizaron relevantes trabajos en este campo que la imprenta se encargaría de divulgar. Se trataban cuestiones tácticas, temas relativos a la fundición de materiales y fabricación de las pólvoras, pero también se estudió “el problema de la puntería de las piezas y de la precisión que daría origen a la balística, área físico-matemática especialmente artillera” (Medina 2013, 335).

¹⁵⁷ Véase Campillo 1986, 109-186 y Lewis 2012, quien se detiene en estudiar todo el “arte de la guerra” que se generó en este contexto de novedades bélicas en la Italia del Renacimiento.

¹⁵⁸ En España uno de los tratados más importantes al respecto fue el escrito por Luis Collado de Lebrija (15??-1602), titulado *Plática manual de artillería* (1586 –en italiano–; 1592 –en español–). Collado fue uno de los tratadistas militares españoles más destacados de los Siglos de Oro, y en su obra, dividida en cinco partes, aborda diferentes asuntos relacionados con las armas de fuego, poniendo especial interés en la descripción de lo que él considera el perfecto artillero, en quien se da una simbiosis completa entre el hombre de armas y el de letras; véanse Sepúlveda 2000 y Londero 2005 y 2009. Asimismo, son dignos de mención Bernardo de Vargas Machuca (1557-1622), militar que publicó en 1599 *Milicia y descripción de las Indias*, cuya primera parte se dedica al arte militar (adaptado, en este caso, a la realidad americana, puesto que vivió en Indias más de dos décadas); y Cristóbal Lechuga (ca. 1557-1622), capitán de los tercios españoles e ingeniero militar, que escribió un par de tratados dedicados a la realidad bélica, de los cuales, el segundo se dedica en gran medida a la artillería: *Discurso que trata del cargo de Maestre de Campo General y de todo lo que de derecho le toca en el Ejército, sobre las atribuciones y cometidos del general en jefe* y *Discurso que trata de la artillería y de todo lo necesario a ella, con un tratado de fortificación y otros advertimientos* (este último puede consultarse en su edición moderna: Lechuga 1991). Véase Puddu 2000 para profundizar en la figura de Vargas Machuca, y Giannini 2000 en el caso de Lechuga. Además, puede consultarse, entre otros, el tratado de Sancho de Londoño (ca. 1515-1569), *Discurso sobre la forma de reducir la Disciplina Militar a mejor y antiguo estado* (en Londoño 1993); *Teórica y práctica de guerra*, de Bernardino de Mendoza (1540-1604), en Mendoza 1998; y el *Discurso y regla militar* (1595) de Martín de Eguiluz, publicado en Eguiluz 2000. Finalmente, acerca de la tratadística militar en los siglos XVI y XVII, véase Espino 2001.

Por otro lado, la condena del carácter infernal de las armas de fuego es un lugar común durante el Renacimiento y el Barroco (Maravall 1976, 136; Chase 2003, 59; Rico en Cervantes 1998, 448, n. 22 y Castells 2008, 50), pues para la mentalidad contemporánea estas serían las primeras “armas de destrucción masiva”. Como venimos señalando, con ellas llega el final de la guerra medieval basada en la caballería pesada y en la heroicidad individual, para dar paso a una estrategia de conjunto formada por el movimiento sincronizado de batallones de infantería pesada (García López 2015, 61). Sobre ello se pronuncia también Maquiavelo en *Dell'arte de la guerra*, aunque no se atreve a mostrarse firme para no “hacerse impopular”; es de la opinión de que ese tipo de armas son más destructivas que resolutivas y defiende todavía el sistema medieval de lucha cuerpo a cuerpo, pero dejándose vencer por la necesidad de modernidad y actualización en el sistema militar, sugiere que se utilicen puntualmente y en un lugar concreto del batallón para no molestar con sus humaredas:

Però io non la trarrei, o (perché questo non sarebbe approvato, rispetto alla riputazione che ha l'artiglieria) io la metterei in su' corni dell'esercito, acciò che, traendola con il fumo ella non accecase la fronte di quello¹⁵⁹.

En este sentido, es interesante la crítica que encontramos en algunos textos literarios, entre los que destaca su presencia en los libros de caballería ya desde el *Amadís*, como ha estudiado del Río (2010b)¹⁶⁰. Este se detiene en *Don Florindo*, un libro que se escribió para homenajear a Carlos V en torno a la fecha de su coronación imperial (1530), y, en el que, según el citado investigador (2010b, 58), nada tiene de extraño que “la revista de los pertrechos de guerra incluya un detallado repaso a los arsenales del Reame”. En él la denuncia de la artillería aparece solapada, pero sí se hace referencia a otros aspectos propios de la guerra moderna y que están terminando con el fenómeno caballeresco; por ejemplo, a los gastos que suponía para el monarca la guerra, remitiéndonos, pues, a la máxima clásica *pecunia nervus belli* que citamos a propósito de Maquiavelo; pero también se muestra preocupación por los suministros de las tropas, se describen los almacenes de intendencia en la visita a los arsenales, se insiste en la

¹⁵⁹ ‘Yo recomendaría que os abstuvieseis de utilizar artillería en las batallas. Sin embargo, para no hacerme demasiado impopular, dado el prestigio que ha ido cobrando, os sugiero emplazarla en el flanco donde menos puedan molestar sus humaredas a la primera línea’ (Puell en Maquiavelo 2009, 51).

¹⁶⁰ Véase, asimismo, su trabajo en torno a las figuras de capitanes y soldados en los libros de caballería en este mismo marco de la revolución militar (del Río 2010a).

importancia de abastecer a los ejércitos para poder mantener o resistir los asedios, etc. Es decir, los libros de caballerías se muestran permeables a la realidad bélica y críticos sobre todo cuando “a la guerra dejan de aplicarse criterios morales porque se ha convertido en una ciencia y las cifras y cálculos han desplazado a los valores caballerescos” (del Río 2010b, 72).

Clarísima es, en este caso, la célebre denuncia de las armas de fuego que encontramos en el *Orlando furioso* (1532)¹⁶¹ de Ludovico Ariosto (1474-1533). Estamos refiriéndonos al pasaje que enfrenta a Orlando con el rey de Frisia, Cimosco, en el que el paladín ha desafiado al monarca a una lucha con lanza y espada; parece que el rey ha accedido al reto, pero, en realidad, ha urdido una trampa a Orlando y le dispara por la espalda con un arcabuz, aunque, por suerte, yerra el tiro, si bien mata a su caballo¹⁶². Orlando consigue sobreponerse y termina venciendo a Cimosco, para a continuación declamar una tirada de versos en contra de ese artilugio infernal que ha estado a punto de matarlo (Ariosto 2010, 183; IX, 90-91):

Una vez superadas las mareas
y llegado a alta mar, cuando no había
el más mínimo indicio de la orilla
ni a una parte ni a otra, tomó entonces
el artefacto y dijo: –Por que nunca
pierda por ti su arrojo un caballero,
por que el cobarde nunca se envanezca
de ser bravo y valiente, aquí te quedas.
¡Oh, tú, maldito, abominable invento
que en el tartáreo fondo fabricara
la mano del maligno Belcebú
con la intención de destruir el mundo,

¹⁶¹ Obra en la cual encontramos también algún pasaje sobre el tópico de las armas y letras, al igual que en el inconcluso y ya citado *Orlando innamorato* (1476-92) de Matteo M. Boiardo (1441-1494) y en la *Jerusalén liberada* (1581) de Bernardo Tasso (1493-1569).

¹⁶² En unas octavas anteriores de este mismo libro, Octavia, condesa de Olimpia y prisionera del rey Cimosco, le ha anticipado a Orlando, al describir al citado monarca, cómo son las armas que este utiliza contra sus enemigos, las cuales son explicadas con detalle y, en efecto, se corresponden con las novedosas armas de fuego (Ariosto 2010, 170; IX, 28-29): “Además de ser fuerte y vigoroso / como pocos guerreros de estos tiempos, / es tan astuto en la maldad, que nada / pueden la valentía o el ingenio; / sus armas, nunca vistas en lo antiguo, / son para los demás desconocidas: / un hierro hueco y largo en cuya caña / introduce unos polvos y una bala. / Por la parte de atrás del tubo tiene / una mecha encendida con que toca / un pequeño resquicio (como el médico / toca la vena que ha de ser cosida) / y sale con estrépito la bala, / que al mismo tiempo truena y centellea: / como el rayo fulgúreo, de igual modo / lo abrasa, rompe, rasga y triza todo”.

a tu natal infierno te devuelvo!—.

Y en el fondo del mar lo echó con furia.

El viento hinchó las velas y la nave

siguió su ruta hacia la isla infame.

Como vemos, no solo denuncia su invención, sino que hará desaparecer el arcabuz, la pólvora y los proyectiles de la faz de la tierra volcándolos en el mar para evitar que ese medio tan vil de ataque termine con la caballería, con el arrojo de un caballero y con su coraje. Pero, lamentablemente, no desaparecerá para siempre, sino que, pasado un tiempo, el diablo conseguirá rescatar tan temidas armas del mar, haciéndolas reaparecer, en los albores de la Edad Moderna, ya de forma irrevocable. Asistimos en ese momento a una relación a la que da voz el narrador del poema, en la que se hace un repaso por la creación de la artillería, por los diversos tipos de armas que la forman, así como se insiste en que, con su utilización en los enfrentamientos bélicos, se ha puesto fin a la verdadera valía del soldado y, con él, a la gloria militar y al honor. Asimismo, lamenta el daño que han provocado, que están provocando y que provocarán las armas de fuego a lo largo de los siglos (Ariosto 2010, 212-213; XI, 22-27):

Mas de poco sirvió, pues el impío
contradictor de la naturaleza,
el inventor de aquella arma que imita
a los rayos que el cielo nos descarga,
con perjuicio no menor que el de Eva
al ofrecernos la falaz manzana,
hizo que en tiempo de nuestros abuelos
un mago diese con tan vil invento.

La máquina infernal, hundida a cientos
de brazas en el mar por muchos años,
fue sacada de allí con brujerías
y descubierta por los alemanes;
tras muchas y diversas probaturas
y, para nuestro mal, con el auxilio
del demonio aguzando sus ingenios,
encontraron sus usos y manejos.
Italia y Francia y todos los países

aprendieron después tan cruel arte.

Los unos han fundido el bronce dándole
forma de cavidad; otros horadan
el hierro hasta formar vasos pequeños
o grandes, o pesados o ligeros:
bombarda y escopeta son sus nombres,
ya de simple cañón o cañón doble,
o sacre o falconete o culebrina
(según prefiera el creador llamarlo):
destroza el hierro, despedaza el mármol
y allá por donde pasa abre camino.

Ay, soldado infeliz, tira a la fragua
tu espada y tus antiguas armas; toma
arcabuz o escopeta a tus espaldas,
porque sin ellos no obtendrás soldada.

Oh, maligna invención¹⁶³, ¿cómo has logrado
penetrar en humanos corazones?
Por ti yace la gloria militar
en ruinas y el oficio de las armas
por ti está sin honor; por ti no queda
virtud ni arrojo y el malvado es bueno;
por ti la gallardía y el coraje
ya no pueden lucir en el combate.

Por ti murieron, morirán y mueren
muchos señores, muchos caballeros
antes del fin de esta maldita guerra
que a Italia y aun al mundo arrasa en llanto.
Por eso he dicho, y mi decir no yerra,
que el que inventó estas armas detestables
fue el más cruel de todos los malignos
e impíos hombres que en el mundo han sido.

¹⁶³ El tópico de los *horrida bella* resuena en esta exclamación, ya que, al igual que ocurrió en la época clásica, en la que los poetas arremeten contra una guerra que ha puesto fin a la Edad de Oro, sublimada, en la que solo existía la paz, la denuncia de las armas artilleras se contextualiza, asimismo, dentro de un marco histórico-literario en el que la caballería era la forma más habitual de enfrentamiento bélico y, como sabemos, era un fenómeno que estaba idealizado porque en la lucha cuerpo a cuerpo el caballero podía mostrar su valentía, su virtud y su honor, además de alcanzar la anhelada gloria eterna.

En España también se recogerá el motivo y serán varios los estudiosos, escritores y humanistas que se sumarán a esta denuncia. Entre ellos, destaca la figura de Juan Luis Vives, erasmista y pacifista que, ciertamente, se posiciona en contra de las armas de fuego, las cuales, desgraciadamente para él, han sido inventadas por los cristianos. Es interesante la reflexión que hace –en su *De concordia et discordia in humano genere*– a propósito de las sangrientas consecuencias que su introducción en las guerras italianas ha traído consigo; estas han superado la desolación y la destrucción que produjeron en el mismo territorio las guerras del mundo clásico, como afirma en las siguientes palabras (Vives 1940, libro III, 209):

Mucho sufrió Italia en las guerras antiguas, mucha sangre se derramó: quedó exhausta y casi borrada. Pero nuestra época ha creído ser vergonzoso el que la antigüedad la superara en hacer daño, ¿puede imaginarse algo más triste y trastornado que la Italia actual, tantas villas, tantas ciudades por el suelo, saqueados sus bienes, violadas sus matronas, conculcadas sus leyes, desterradas las ciencias y las humanidades perseguidas, encarnecidos, atormentados sus ancianos y sus mujeres y sus niños; tantos muertos sin consideración al linaje, al sexo, a la edad? Para la lucha de unos contra otros los antiguos inventaron la espada, la lanza, el arco, etc., los cristianos más inteligentes, para inventar daños, les hemos ganado fabricando armas de fuego y esta invención no es de los gentiles, es de los cristianos.

Del mismo modo, encontramos también la presencia de esta vil invención en algunos versos de Garcilaso de la Vega¹⁶⁴ (así como en algunos otros de Fernández de Andrada y, ya en el XVII, del gran Quevedo), quien, como veremos más adelante, denunciará la crueldad de la guerra en varios momentos de su producción poética. En este sentido, son muy pertinentes las siguientes palabras de Calvo (1992, 104):

A lo largo de su vida militar, Garcilaso habrá de familiarizarse, a su pesar, con el carnicero estruendo de la artillería y el mortal azar de las balas de arcabuz, aunque no alcanzará a conocer el mortífero invento holandés de las bombas de metralla. En el siglo XVI, cañones y morteros, que ya empezaban a alcanzar gran estimación en las estrategias militares, arrojaban todavía con incierta puntería

¹⁶⁴ Pueden consultarse los comentarios de Fernando de Herrera a los versos en que se denuncia esta práctica, así como las fuentes de las que bebió Garcilaso, según el poeta sevillano, para formularlo en su obra. Véase Herrera 2001, 380-398.

pelotas de piedra y otros proyectiles sólidos. En muchas ocasiones, como en aquella de Fuenterrabía, serán estos artificiosos instrumentos de Vulcano y no el coraje de los soldados los que decidirán la suerte de la guerra.

Esta misma denuncia se pone de manifiesto en la *Araucana* de Alonso de Ercilla, obra que también estudiaremos posteriormente. En este caso, la presencia de las armas de fuego en la guerra viene marcada por la llegada de los ejércitos españoles a Chile, los cuales llevan consigo la novedosa artillería. Su utilización indica la brecha que existe entre la forma de entender el enfrentamiento bélico que tienen los araucanos, los cuales se defienden cual caballeros, frente a los españoles, que se sirven del utillaje artillero. En efecto, según indica Faúndez (2004, 9): “La muerte de los soldados araucanos va a ejemplificar este conflicto moderno, ya que ahora una desmandada bala arrebató rápidamente una valerosa y soldadesca vida”. Uno de los fragmentos que muestra la introducción de estas armas dice así (Ercilla 1993, 555; II, canto XIX, 36):

Mucho no le duró, que a poca pieza
le arrebató una bala desmandada
de los dispuestos hombros la cabeza,
rematando su próspera jornada.
Tras ésta disparó luego otra pieza
hacia la misma parte encaminada,
llevando a Guampicol que le seguía,
y a surco, Longomilla y Lebopía.

Pero si tenemos que referirnos a un discurso célebre sobre este motivo, sin ninguna duda el más insigne de la literatura española es el que desarrolla Miguel de Cervantes en el capítulo XXXVIII del *Quijote*, influido muy probablemente por el de Ariosto y el fragmento de Maquiavelo. En él se hace una de las críticas más feroces a la aparición de la artillería en la guerra, como vemos en el siguiente fragmento (Cervantes 1998, 448):

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso

caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos.

Don Quijote, caballero andante, ve cómo esos nuevos instrumentos de destrucción pueden terminar (o, más bien, han terminado ya) con su idealizada caballería¹⁶⁵. Estas nuevas armas traen consigo que un soldado ya no pueda defenderse de tú a tú y en igualdad de condiciones, sino que un proyectil de un cañón lanzado por “un cobarde brazo” puede terminar con la vida de un “valeroso caballero” –además, fruto de la mera casualidad– sin darle la posibilidad de defenderse, de mostrar su valor, la honra individual. Si nos damos cuenta, en este caso Cervantes incurre en un anacronismo (seguramente buscado), ya que Don Quijote está planteando un problema propio de la Edad Moderna, más concerniente a un joven Cervantes y a la milicia de su época en Lepanto, que a Don Quijote y al mundo de la caballería: un caballero andante no tenía por qué preocuparse de las tácticas o estratagemas del enemigo; sin embargo, a Cervantes, que había luchado en Lepanto (y había vuelto manco de allí, no lo olvidemos), sí le tocaba muy de cerca, y se hace oír, como otras tantas veces, por boca de Don Quijote. Como señala Espinar (2006, 188):

A Don Quijote no le gustan nada los tiempos que le ha tocado vivir y mucho menos los cambios políticos que conllevan. A él le resulta mucho más atractivo el modelo medieval, la caballería como lucha por la justicia, el pulso de igual a igual entre iguales, el respeto al superior y la estima de los méritos de quien se lo haya merecido.

Ahora bien, esta condena no es únicamente propia u original de los Siglos de Oro, sino que es deudora de una diatriba contra las armas arrojadas que nos retrotrae hasta la Antigüedad clásica¹⁶⁶, donde se veía como algo afrentoso matar a un enemigo sin que este tuviera la oportunidad de defenderse; era considerado un acto propio de

¹⁶⁵ Sobre la relación de Don Quijote con la caballería, véanse Lucía Megías 1990, López Navia 1998, Fernández Nieto 2000, Cátedra 2005, Castellot 2016.

¹⁶⁶ Y que también se recuperará en época medieval, en que hubo un debate sobre el uso de las ballestas y los arcos, denostados desde las filas caballerescas por un sentimiento mezclado de desprecio y de miedo real a ellas. Véase Hatto 1940.

alguien cobarde y afeminado. En la época no contaban con artillería pesada, como es evidente, pero sí con otras potentes armas que impedían la posibilidad de una lucha cuerpo a cuerpo: las flechas. Así, son varias las fuentes grecolatinas que nos dejan constancia de ello, como por ejemplo Heródoto (s. V a.C.), en el libro noveno de su *Historia* (cap. 72):

Calícrates, el guerrero más apuesto de los griegos de su época –no solo de los lacedemonios propiamente dichos, sino de todo el mundo griego–, presente entre los efectivos helenos, murió sin tomar parte en la batalla [de Platea, en 479 a.C.]. Este personaje, cuando Pausanias estaba realizando los sacrificios, se encontraba situado en su puesto y resultó herido de un flechazo en el costado. Y, mientras sus camaradas se hallaban en plena batalla, él, que había sido evacuado de la formación, le dijo, agonizando, a Arimnesto de Platea que no le importaba morir por la Hélade, sino hacerlo sin haberse empleado a fondo ni haber conseguido realizar, cuando tanto ansiaba llevarla a cabo, una proeza digna de su persona (Heródoto 1989, 373-374).

O Plutarco de Queronea (ss. I-II), en las *Máximas de espartanos*, pertenecientes a sus *Moralia* (234E): “Otro, al ser herido por un arco y escapársele la vida, decía que no le preocupaba estar a punto de morir, sino el morir a manos de un arquero afeminado y antes de haber hecho nada” (Plutarco 1987, 224). Precisamente en el siglo XVI, Erasmo de Rotterdam transmite en latín esa noticia de Plutarco en sus *Apotegmas*¹⁶⁷, un texto que bien podría haber tenido en mente Cervantes al escribir las palabras antes reproducidas. Además el holandés la comenta, resumiendo, como vemos a continuación, la idea mostrada por los autores anteriores:

Suele ser consuelo para los vencidos el sucumbir por el golpe de un valiente varón. Los lacedemonios, al ser su costumbre pelear a espada en combate cuerpo a cuerpo, consideraban que no había valentía en el hecho de matar a alguien de lejos lanzándole una flecha, pues eso puede hacerlo una mujer. Abandonan esta vida con mayor entereza quienes dejan tras sí memoria de haber actuado correctamente¹⁶⁸.

¹⁶⁷ *Alius sagitta percusus cum animam ageret, dicebat: «Non me mouet quod morior, sed partim quod ab imbelli sagittario ac mulierculae simili, partim quod nullo facinore aedito morior»* (Erasmo de Rotterdam 2010, 159).

¹⁶⁸ La traducción es nuestra.

A pesar de toda esta literatura en contra de las armas de fuego, estas irrumpieron en la escena bélica y, poco a poco, se convirtieron en indispensables, puesto que la actividad guerrera fue constante en toda Europa no solo en la transición de la época medieval a la renacentista, sino también durante los siglos posteriores. Evidentemente, los expertos en milicia fueron conscientes de que para lograr la victoria necesitaban, además de combatientes experimentados, efectivos bien dotados y puestos al día en el uso de estos nuevos y potentes artilugios. En consecuencia, estos pasaron de utilizarse puntualmente en asedios y defensas de fortalezas a erigirse, a partir del primer cuarto del siglo XVI, en la mejor opción estratégica para derrotar al enemigo.

3.3. EL SIGLO XVI EN ESPAÑA: EQUILIBRIO ENTRE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

El Renacimiento se desarrolla plenamente y se consolida en España durante el siglo XVI, gracias a los precursores del humanismo en Castilla y a los primeros contactos que, como vimos, empiezan a producirse desde el siglo anterior con Italia, así como a las novedades que van llegando también a lo largo del Quinientos. Entre esos cambios que trae consigo el nuevo siglo, destaca, como se ha explicado en apartados anteriores, la nueva forma de entender la guerra, la cual, como no podría ser de otra manera, se afianza también en España. El enfrentamiento bélico sigue siendo uno de los protagonistas de la realidad española y será constante en el final del reinado de los Reyes Católicos (1474-1516)¹⁶⁹, en el de Carlos I (1516-1555) y en el de su hijo Felipe II (1556-1598), los grandes monarcas de este periodo.

Para entender el devenir de la actividad bélica en nuestra Península, es importante acercarnos a la figura del guerrero, del caballero renacentista que se fue configurando en aquel momento; este fue estudiado magistralmente por Puddu (1984) en su célebre trabajo dedicado, precisamente, al “soldado gentilhomme”, figura que aúna los dos elementos principales de la dicotomía que estamos estudiando: las armas y las letras, y en el que se describe al soldado del Renacimiento de la siguiente manera (Puddu 1984, 10):

Concebido a partir del caballeresco, el código «del soldado honrado de infantería» disipaba los rasgos más conspicuamente plebeyos del oficio de armas y despojaba a la militarización popular de gran parte de sus contenidos subversivos. Iba configurándose una imagen del soldado a medio camino entre la hagiografía y la realidad, entre el *epos* caballeresco y la exaltación de las gestas de los infantes empleados en la conquista y en la defensa del imperio. Extendiendo las virtudes de gentilhomme también a los *populares* castellanos, dotados por naturaleza de fidelidad y honor, se justificaba su admisión en la sociedad militar al lado de los herederos de los antiguos *bellatores* y se contribuía al desarrollo de un orgulloso espíritu nacional, precoz y notablemente interclasista; representando a la milicia como la más elevada y gratificante de todas las vocaciones humanas se favorecía la labor de los reclutadores y se trazaban las líneas de una cultura común a cuantos ceñían la espada y la

¹⁶⁹ La reina Isabel la Católica muere en 1504, pasando el trono a su hija Juana I (más conocida como Juana “la Loca”); debido a los problemas mentales de la reina, su padre Fernando el Católico será regente de la corona de Castilla desde 1507 hasta 1516, año de su muerte.

desenvainaban por Dios, por el Rey o por su honor, fuesen plebeyos, hidalgos o Grandes.

De acuerdo con la estructura de esa monografía, propondremos un breve viaje histórico desde los últimos años del reinado de los Reyes Católicos, pasando por la época de esplendor del Imperio de Carlos V y deteniéndonos finalmente en el gobierno de Felipe II, con el que pondremos fin al periodo renacentista en España. En relación con los primeros y su importancia en la transición hacia la Edad Moderna, es fundamental, como ya se ha apuntado en algún momento, hablar principalmente de la guerra de Granada (1482-1491) y de la figura del también citado Gonzalo Fernández de Córdoba, el “Gran Capitán”. En este primer Renacimiento, la caballería va a continuar siendo el modo aristocrático más común de hacer la guerra, fenómeno en el que seguían teniendo una importante presencia las órdenes militares, mientras que las tropas reales estarán ya formadas por soldados de infantería y caballería ligera, que, como se ha dicho, comenzarán precisamente en la guerra de Granada a organizarse en tercios¹⁷⁰.

Aunque el término como tal no lo encontramos reflejado hasta la época de Carlos V, ya en esta guerra y en las posteriores capitaneadas por Gonzalo Fernández de Córdoba en Italia se organizó el ejército de esta manera. Este tipo de regimiento de la infantería española se inspiró en la legión romana y en el “modelo suizo” (el cual estaba basado en el predominio de la infantería armada de largas picas) y, en un principio, era una unidad de carácter administrativo más que de combate, la cual siempre estaba en pie de guerra. A lo largo de su existencia su organización fue variando, pero, en la franja temporal que nos interesa, los tercios estaban conformados por unas diez o doce compañías, repartidas entre piqueros y arcabuceros, de los cuales los primeros formaban un 80% del ejército¹⁷¹. Su eficacia, pues, se basó precisamente en esta unión de diferentes armas: la pica –arma blanca– junto al potencial de fuego del arcabuz. Las bases administrativas de los tercios fueron asentadas a través de tres ordenanzas desde el final de la guerra de Granada (1492) hasta las campañas del Gran Capitán en el reino de Nápoles (1495); posteriormente se ampliaron con otras, entre las que destaca la de Génova de 1536, promulgada por Carlos I y en la que encontramos el término “tercio”

¹⁷⁰ Véase Quatrefages 1979, 1996 y Albi de la Cuesta 2017 para profundizar sobre la realidad bélica de los tercios.

¹⁷¹ En un principio, la infantería estaba dividida en tres partes (posiblemente de ahí el nombre de “tercios”, aunque hay varias teorías sobre su origen): lanceros o piqueros, escudados, y ballesteros y espingaderos.

por primera vez. Lo que nos interesa, en cualquier caso, es que este tipo de estrategia bélica fue eminentemente hispana, tuvo una muy larga vida (se siguió utilizando hasta el siglo XVIII) y procuró a España un gran número de victorias tanto en la Península como, sobre todo, en territorio internacional. Y, además, es imprescindible remarcar, como indica Borreguero (2013, 120), que:

Fue, precisamente, en la guerra de Granada donde se produjo la transición de las antiguas fuerzas medievales al ejército moderno de la Monarquía española, donde ya se podían percibir las características de las fuerzas militares modernas: una autoridad única, la del rey, el incremento de los efectivos de infantería, el empleo masivo de la artillería, el desarrollo de servicios auxiliares, hospitales, gastadores, etc.

El Gran Capitán de este periodo, de ahí su apelativo, fue, como ya se ha dicho, Gonzalo Fernández de Córdoba (1453-1515), soldado clave en la guerra de Granada y en las batallas posteriores que se lidiaron en suelo italiano y griego: 1ª Guerra de Italia (Atella 1496 y Ostia 1497), 3ª Guerra turco-veneciana (Cefalonia 1500) y 2ª Guerra de Italia (Ceriñola 1503 y Garellano 1503). Fue el primero en combinar la caballería, la infantería y la artillería, y revolucionó la técnica militar mediante la citada organización de la infantería en esos primeros tercios. Es conocida también la anécdota de las “cuentas del Gran Capitán” que protagonizó con Fernando el Católico, al pedirle estas cuentas de los gastos militares del reino; sobre ella veremos más adelante la comedia homónima atribuida a Lope de Vega. También fue caballero y maestre de la orden de Santiago, además de duque de varios territorios italianos (uno de ellos, el de Sessa, que heredaría su descendiente, el célebre mecenas del propio Lope). En palabras de Ruiz-Domènec (2008, 16):

Fue el primero, y el más grande, en comprender que la guerra también en el mundo moderno sería una forma de vida. La Edad Media había acabado, pero no así esa historia singular que significó entender que la guerra formaba parte de las pasiones más entrañables, más propias de los hombres.

A la luz de la nueva realidad político-militar, Fernández de Córdoba se configura como el paradigma del caballero renacentista, figura que codifica Juan López de

Palacios Rubios (1450-1524), letrado de Carlos V, en su *Tractado del esfuerço bellicoso heroico* (1524). Esta obra se dedica a un joven caballero en formación que desea comprender en qué consiste el verdadero *esfuerso*; se sitúa, para ello, al lado del príncipe y de su ambiente, pues será el único escenario gratificante de sus proezas. El tratado describe a un caballero que se aleja de aquel medieval, osado y poco razonable, en favor de un modelo de guerrero que, en palabras de Puddu (1984, 53), “modera y enriquece mediante la razón su propia aptitud natural, y el *esfuerso* representa la vía intermedia, el justo equilibrio, entre temeridad y temor, desafortunadas manifestaciones de un excesivo y culpable amor individualista por la propia vida o la propia gloria”. En este sentido, el citado estudioso nombra las figuras del Gran Capitán y de Francisco de Ávalos (1489-1525), marqués de Pescara¹⁷², como ejemplos de esta nueva mentalidad de hombre de armas; principalmente comparten, además de una excelencia como capitanes, la virtud que se convierte, con una evidente influencia clásica, en la más importante de los militares renacentistas: la prudencia. Esta era en un principio exclusiva de los letrados, de los consejeros civiles del príncipe, pero como ya vimos al estudiar algunos tratados del XV, se extiende también a los capitanes de los ejércitos, que deberán contar ahora con un código de virtud que se asemeja mucho al de los jefes militares grecorromanos. Así, Fernández de Córdoba fue un hábil y valeroso capitán, pero también supo dominar la palabra, tanto en los consejos de guerra, en que aportaba sabias opiniones, como en su labor diplomática, la cual fue utilizada, por ejemplo, con los moros en Granada. Como indica nuevamente Puddu (1984, 56):

El prestigio creciente de esta virtud, cuyos orígenes culturales habrá que buscarlos en aquellos círculos humanísticos en los que los gentilhombres de toga y espada discuten sobre la superioridad de las armas o de las letras o sobre la necesidad de una práctica armónica de ambas, está estrechamente vinculado a la complejidad técnica de la guerra renacentista, y todavía más, a la importancia vital que reviste la milicia a los ojos del Estado. El noble es cada vez menos un caballero preocupado por alcanzar la gloria personal y cada vez más un cuadro militar al servicio exclusivo del Príncipe, cuyos intereses superiores debe ante todo defender con la victoria sobre el enemigo, o, al menos, con la conservación del costosísimo instrumento de la política real que es un ejército del siglo XVI.

¹⁷² Fue general del ejército imperial de Carlos V en las guerras italianas; entre sus victorias, destacan las de Bicoca y Pavía contra Francisco I de Francia.

Otro de los grandes militares de esta primera etapa de las guerras en Italia es el trujillano Diego García de Paredes (1468-1533), conocido como “El Sansón de Extremadura”¹⁷³, también personaje de la comedia citada de Lope de Vega, *Las cuentas del Gran Capitán*, y aun protagonista de alguna otra, como *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*. A las órdenes del gran Fernández de Córdoba luchó en Cefalonia, donde se coronó como uno de los más valientes soldados del ejército y donde comenzó su leyenda tras conseguir salir por sus propias fuerzas de la prisión en que los turcos lo tuvieron tres días encarcelado; posteriormente, también combatió en Ceriñola y Garellano. Así como los anteriores, aún en su figura la *sapientia* y *fortitudo* que deberá caracterizar a todo soldado renacentista y defenderá esas virtudes militares castellanas que encarnó tanto con las armas como con la palabra. Según nos han transmitido no solo las comedias lopianas, sino también otros textos literarios y diferentes crónicas, fue García de Paredes el soldado más popular entre los estratos inferiores de la sociedad y el ejército castellano, siempre caballeresco y haciendo gala de su valor de diferentes y variadas maneras, y con un encendido nacionalismo en sus discursos. En el *Quijote* cervantino leemos: “Un Viriato tuvo Lusitania; un César, Roma; un Aníbal, Cartago; un Alejandro, Grecia; un Conde Fernán González, Castilla; un Cid, Valencia; un Gonzalo Fernández, Andalucía; un Diego García de Paredes, Extremadura” (Cervantes 1998, 563). Es digno también de mención el siguiente fragmento que encontramos en la *Crónica llamada las dos conquistas del reino de Nápoles*, incluida en las *Crónicas del Gran Capitán* de Hernán Pérez del Pulgar, quien eternizó con sus letras la fama de tan ilustre soldado (en Fernández de Córdoba 1908, 213-214):

Con la espada de dos manos que tenía se metió entre ellos, y peleando como un bravo león, empezó de hacer tales pruebas de su persona, que nunca las hicieron mayores en su tiempo Héctor y Julio César, Alejandro Magno ni otros antiguos valerosos capitanes, pareciendo verdaderamente otro Horacio en su denuedo y animosidad.

En estos primeros años del siglo XVI, por tanto, se van consolidando las bases del Estado moderno en España y, con él, las novedades bélicas. En este sentido, el modelo de guerrero ducho en armas y, si no en letras, por lo menos poseedor de virtudes

¹⁷³ Figura que fue estudiada por Fuente (1967).

propias de la *sapientia*, será a partir de entonces una conjunción que permanecerá intacta durante todo el siglo. Y, además, ya no se entenderá la guerra sin una ciencia que la rija, ni la figura del soldado sin una formación que complete sus condiciones guerreras. Según afirma Thompson (1999, 116):

La guerra, en el siglo XVI, llegó a ser una ciencia y una disciplina, aprendida, no heredada. Sus teóricos, cautivados por los modelos clásicos y poseedores de la prensa, publicaron al menos un tratado sobre la ciencia militar todos los años, de promedio, y en los años 1567-1609 nadie fue más activo, en este sentido, que los miembros de la plana mayor del ejército de Flandes. Fue el mismo Granvela quien, a mediados de siglo, dijo: «El arte de la guerra hoy día es tal que cada par de años es menester aprenderlo de nuevo».

Veremos cómo en todo el periodo este equilibrio entre las armas y las letras será también cultivado por los monarcas hispanos, los cuales no serán únicamente hombres de armas (cada uno a su manera) y de exquisita cultura, sino que también serán grandes mecenas del arte en España.

3.3.1. CARLOS I Y FELIPE II: EL IMPERIO ESPAÑOL

Como indica Rajoy (en VV.AA. 2000, 12), “una de las frases que mejor resume las esperanzas y contradicciones de la política carolina es sin duda el tópico al que Cervantes dedicara un famoso discurso en su *Don Quijote*: las armas y las letras”. Y efectivamente, en los casi cuarenta años de reinado de Carlos V¹⁷⁴ se construyeron muchos y variados puentes entre estas dos disciplinas gracias a distintos motivos: las figuras de los soldados-poetas, quienes, además de cultivar su propia obra literaria, ensalzaron y celebraron con su pluma las victorias del Emperador en una serie de textos entre épicos y propagandísticos; el incremento de toda una ciencia de la guerra; el desarrollo de nuevas formas de representación plástica, que en tapices, grabados, cuadros o incluso armas daban cuenta de cómo querían que fuera narrado el campo de batalla y toda la realidad que rodeaba a esta, etc. Y precisamente es en semejante marco bélico donde cobra sentido el tópico renacentista que estamos estudiando “porque fue la

¹⁷⁴ Véanse, entre otros, Sánchez-Montes y Castellano 2001, Pérez 2004, Thomas 2010, Suárez Fernández 2015, Blockmans 2015, Carrasco 2015 y García Hernán 2016.

guerra el trasfondo sobre el que se proyectaban estos renovadores intercambios culturales” (Elorza en VV.AA. 2000, 14).

En el plano bélico, el emperador hubo de lidiar con muchos frentes tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Así, destacan, entre los primeros, las guerras de las Comunidades en Castilla (1620-22), los conflictos en Levante con el movimiento de las Germanías (1519-23) o la guerra de Navarra (1521). Mientras, en el exterior, se conquistaron importantes territorios en América, con todas las consecuencias que esto trajo consigo, y, por otro lado, los ejércitos del Emperador se vieron inmersos en distintas guerras de gran importancia: contra los turcos otomanos en Argel, Tremecén, Viena, Túnez..., durante varias décadas (desde 1516 hasta 1541) más las cuatro guerras¹⁷⁵ que los enfrentaron a la Francia de Francisco I, quien también aspiraba a la corona imperial y a quien se le exigía la devolución de Borgoña.

En la primera guerra contra los franceses (1521-26), el rey galo se apoderó del Milanesado y ayudó a Enrique II a recuperar el reino de Navarra, aunque en la citada batalla de Pavía (1525) fue finalmente apresado por las tropas castellanas –junto al monarca navarro– y tuvo que firmar en la capital española el Tratado de Madrid (1526), en el cual se comprometía a no volver a ocupar Milán y a renunciar a Flandes e Italia. En la segunda (1526-29), tuvo lugar el famoso y ya aludido saco de Roma por parte de las tropas imperiales, lo que obligó al papa Clemente VII (aliado de Francisco I) a refugiarse en el castillo de Sant’ Angelo; posteriormente, decidieron firmar la Paz de Cambrai (1529), por la que Carlos V renunciaba a la Borgoña y Francisco I a Italia y a los Países Bajos. En consecuencia, el monarca flamenco fue coronado por el papa como emperador (1530). La tercera guerra contra Francia (1535-38) se produjo por la invasión de las tropas francesas de Saboya, con la intención de llegar nuevamente al Milanesado, pero desembocó en la tregua de Niza debido al agotamiento de ambos contendientes. Por último, la cuarta (1542-44) tuvo lugar en escenarios de Italia, Francia y los Países Bajos, una vez que Francisco I hubo roto la última tregua con el fin de intentar conquistar, una vez más, Milán. Al fin, firmaron la Paz de Crépy, mediante la cual Carlos V perdió algunos territorios del norte de Francia y otros cercanos a Flandes, mientras el rey francés, de nuevo, renunciaba a los Países Bajos y a Italia.

¹⁷⁵ Las cuales se enmarcan en las guerras italianas, que se desarrollaron desde 1494 hasta 1559, y en las que, entre otros estados europeos, estuvo implicado España.

Pero, además, Carlos V, una vez coronado emperador, se involucró también en la guerra de religión que había provocado la aparición del luteranismo¹⁷⁶, contra el cual el monarca español luchó en defensa del catolicismo, completándose con él la instaurada Monarquía Católica o Monarquía Hispánica. Trató de solucionar los problemas que los protestantes estaban creando en Alemania y el resto de Europa, con el fin de salvaguardar la unidad de la fe cristiana contra los ataques de los turcos musulmanes. Fruto de las desavenencias religiosas y conscientes desde el catolicismo de que era necesaria una reforma, el pontífice Paulo III convocó el Concilio de Trento (1545), tras el cual se inició la época de la llamada Reforma católica o Contrarreforma; ante la negativa de los protestantes de reconocer dicho concilio, Carlos V comenzó contra ellos, contra los príncipes protestantes aliados en la Liga de Esmalcalda, una guerra en 1546. Para ello, conformó un gran ejército capitaneado por el duque de Alba (y en el que también destacó la figura de Octavio Farnesio, el cual lideraba las tropas aliadas del pontífice) y con el cual, finalmente, salió triunfante en la contundente victoria de Mühlberg en 1547; tras ella, los príncipes alemanes se retiraron y se subordinaron al emperador. No obstante, años más tarde, en 1555, se firmó la Paz de Augsburgo (también llamada “Paz de las religiones”¹⁷⁷), por la cual se resolvió el conflicto iniciado en la Contrarreforma otorgando la libertad de religión, católica o luterana, a los príncipes alemanes. Entre otros motivos, este fue uno de los más importantes que llevaron a Carlos V a abdicar y a repartir su imperio entre la línea dinástica española (su hijo Felipe) y la de Viena (su hermano Fernando).

En este sentido, es necesario que dediquemos unas líneas al erasmismo, la corriente ideológico-religiosa iniciada por Erasmo de Rotterdam (1466-1536)¹⁷⁸ que fue difundida por toda Europa, entre otras razones, gracias al apoyo que le dio Carlos V. En líneas generales, su pensamiento propugnaba un compromiso entre el protestantismo y el papado, ya que se mostró también él bastante crítico con la Iglesia en algunos aspectos sustanciales: la corrupción del clero, los aspectos más exteriores de la religión católica, tales como el culto a los santos, a las reliquias, los ritos..., pues defendía una religiosidad íntima, espiritual e interior. Por otro lado, a través del pacifismo o irenismo, se postuló contrario a las guerras, sobre todo a las de religión, y abogó por reinterpretar la teología concentrada en las cartas de San Pablo de una manera más flexible.

¹⁷⁶ Para acercarse a la figura de Martín Lutero (1483-1546) y al movimiento del que fue precursor, véanse, por ejemplo, García-Villoslada 1969, Roper 2017 y Egido 2017.

¹⁷⁷ Casi un siglo después, bajo el reinado de Felipe III, se confirmaría con la Paz de Westfalia (1648).

¹⁷⁸ Pueden consultarse Augustijn 1990 y Zweig 2005.

Finalmente, consideró que el poder del pontífice había de ser únicamente espiritual, apoyando la idea que sustentaba que el poder político-imperial, de carácter temporal, era competencia de otro gobernante.

Las ideas erasmistas tuvieron su mayor éxito en España¹⁷⁹, sobre todo entre los intelectuales y los humanistas. Entre los escritores españoles, Erasmo influyó enormemente en Alfonso y Juan de Valdés, Juan Luis Vives, Pedro Mexía, Andrés Laguna o Miguel de Cervantes (por mediación de su maestro Juan López de Hoyos). En relación con el asunto que estamos estudiando, dentro de su obra destacan *Enquiridión o El caballero cristiano* (1503)¹⁸⁰ y *Educación del príncipe cristiano* (1516)¹⁸¹, dedicada esta última a Carlos V. En la primera de ellas, se expone la idea de que el caballero cristiano tiene que dotarse de una serie de armas para enfrentarse al mundo (siendo las principales la oración y la palabra de Dios), un mundo que está lleno de vicios y cuya paz se encuentra únicamente en la virtud, en Dios, luchando cada uno contra sí mismo. Así, utiliza distintas metáforas bélicas para guiar al buen cristiano: la vida es como una guerra (para lo que se sirve del ejemplo de Job), la bandera para pelear es la cruz, el escudo es la fe, “la gran sala de las armas” es la Sagrada Escritura y el único con el que se vence siempre al enemigo, el Demonio –el cual siempre está acechando– es Jesucristo. Evidentemente, la fama que el caballero anhela en este caso es únicamente la eterna, “la ciudad de Jerusalén donde no hay ningunos alborotos ni ruido de guerra, sino paz perpetua y un sosiego perfecto” (Erasmo 1998, 68-69). En esa lucha, el filósofo neerlandés cree conveniente también servirse de las letras, fuente de sabiduría y prudencia que acerca a Jesús (Erasmo 1998, 65):

Que aprenderás a ser sabio y prudente, y a vivir templada y honestamente porque aquella Palas, que los gentiles llamaban diosa de la sabiduría, también tiene sus armas, que son las buenas doctrinas y ejemplos, y tales armas no se deben tener en poco ni desecharse, con tanto que cualquier cosa que por allá hallares, pienses que aquella no es sino de Jesucristo.

Educación del príncipe cristiano, por su parte, se enmarca dentro del género de los espejos de príncipes, el cual, en este caso, es Carlos V, aunque lo compuso con

¹⁷⁹ Sobre el erasmismo en España, véase el célebre trabajo de Bataillon (1966) y Abellán 2015.

¹⁸⁰ Su primera traducción al castellano data de 1526.

¹⁸¹ Más adelante nos referiremos también a su opúsculo “Confesión de un soldado” (incluido en *Coloquios familiares*), obra influyente en algunos diálogos renacentistas que discuten sobre el tópico de las armas y las letras.

destino a todos los príncipes de la Cristiandad que tenían en sus manos legislar con sabiduría a favor de la paz y de la prosperidad de los reinos. Según explica Palacio (2010), Erasmo fue nombrado consejero del entonces archiduque Carlos en 1515 y, en respuesta a esta concesión, el humanista anunció su primera obra dedicada al futuro monarca, una pieza que saldría a la luz solo tres años después que *El príncipe* de Maquiavelo (aunque se publicó, como dijimos, años más tarde), donde encontramos ideas contrapuestas a las erasmistas. En *Educación del príncipe cristiano* se abordan diversos asuntos que tienen relación con el gobierno: legislación, economía, relaciones internacionales; anota una serie de características que diferencian al buen príncipe del tirano, remarca la necesidad de elegir un buen preceptor..., pero el punto más importante se dedica, evidentemente, a la educación del príncipe sabio, la cual debe orientarse en la defensa de la justicia y de la paz, de acuerdo con el irenismo que el filósofo propugnaba. Además, el príncipe será no solo modelo de conducta para sus súbditos, sino también ejemplo de fe.

Los espejos de príncipe, cuyo origen fechamos en la época medieval, seguirán cultivándose en este momento, y muy especialmente en España después de que viera la luz la obra de Erasmo. Algunos de los escritos que surgieron, durante los siglos XVI y XVII, en este mismo afán de proponer modelos de educación y gobierno son *Reloj de príncipes*, de Antonio de Guevara, publicado en Sevilla en 1534; *Religión y virtudes de un príncipe cristiano* (Madrid, 1595), de Pedro de Ribadeneyra; *De Rege et regis institutione* (1599), de Juan de Mariana; *Norte de príncipes* de Álamos Barrientos o Antonio Pérez (de dudosa autoría); *República política y cristiana* (1615) de Juan de Santa María o *Idea del príncipe cristiano representada en cien empresas* (1640), de Saavedra Fajardo.

Por seguir en esta misma línea de la influencia erasmista en España, nos detendremos brevemente a continuación en la figura de Juan Luis Vives (1492-1540), uno de los grandes pensadores de este Renacimiento que se desarrolló durante el reinado de Carlos V. Su nacimiento coincidió con la fecha de la toma de Granada, el descubrimiento de América y la consolidación de un Estado moderno, consecuencia de la grandeza militar, política y administrativa de España (Pérez Sanhueza 1990), circunstancias que, evidentemente, marcarán su biografía. Toda su obra, de la cual dijo Ortega y Gasset (1961b, 49) que era “la primera reflexión del hombre occidental sobre su cultura”, indica, por un lado, el amor que profesó a los clásicos y, por el otro, su defensa del irenismo, pues, como ya vimos, Vives arremete contra la guerra, “el crimen

más nefasto”, y en especial contra las armas de fuego, así como pone de manifiesto el daño que los enfrentamientos bélicos han acarreado en los pueblos; su humanismo, además de erasmista, cristiano, tuvo una gran influencia de la *humanitas* de Cicerón y de Séneca. Es reseñable citar sus *Diálogos para la educación*, especie de espejo de príncipe escrito en forma dialogada y que dedicó al futuro Felipe II, donde, además de defender la enseñanza del latín y servir de manual auxiliar sobre dicha lengua, trata cuestiones sobre moral y conductas sociales.

Otro de los puntos centrales del Renacimiento al que todavía no nos hemos referido, en relación con la religión, es el del humanismo jesuítico¹⁸². En este sentido, estudiaremos posteriormente la importancia de esta orden religiosa a partir del siglo XVI para dedicar unas líneas, finalmente, a la figura de Antonio Possevino (1534-1611), autor de *Soldato Christiano*, el primer catecismo católico concebido específicamente para militares (Civale 2013)¹⁸³. El fundador de los Jesuitas, Ignacio de Loyola (1491-1556)¹⁸⁴, fue, como es sabido, militar y, al instaurar la Compañía (1540), todo ese mundo bélico fue proyectado en la orden, de forma que el ideal del guerrero cristiano medieval, del “cruzado”, siguió muy latente en su pensamiento religioso. En palabras de Civale (2013, 285):

La consueta metáfora del cristiano come *miles*, che vive la sua diuturna battaglia contro il mondo e le sue tentazioni, di ispirazione evangelica e paolina, poi entrata nel patrimonio allegorico della teologia cristiana fino ad essere consacrata dall’umanesimo erasmiano, nello spirito della Compagnia assumeva così nuova concretezza e ne determinava l’intero ideale apostolico.

La misión jesuítica –enmarcada, evidentemente, del lado del catolicismo papal y con evidentes tintes erasmistas, frente al protestantismo– se centró en la evangelización, con la cual trataron de llevar a cabo una labor de conversión de infieles, de herejes, que fue entendida, a su vez, como una campaña de conquista religiosa, como una lucha espiritual que se lidiaba con la virtud y la palabra como armas. Desempeñaron, pues, un papel clave en el éxito de la Contrarreforma, ya que su credo casaba a la perfección con el ideal del imperio cristiano con el que soñaba Carlos V, la realización de las aspiraciones clásicas del *miles christianus* y el cumplimiento del mandato religioso del

¹⁸² Sobre su importancia en España, véase Bataillon 2010.

¹⁸³ Cuyo trabajo seguimos en la exposición de este tema.

¹⁸⁴ Consúltense, entre otros, Tellechea 1997 y García Hernán 2013.

pueblo español. Asimismo, Ignacio de Loyola creía que el cometido del soldado de Cristo dependía de los dos representantes de Dios en la tierra: el papa, su vicario espiritual, a quien debían absoluta obediencia (y de quien lograron depender directamente), y el emperador, el responsable político.

En la segunda mitad del siglo XVI, fallecido Ignacio de Loyola¹⁸⁵, el nuevo “general” Diego Laínez (1512-1565) se hizo cargo de la compañía religiosa y, posteriormente, tomó el relevo Francisco de Borja (1510-1572)¹⁸⁶, otra de las figuras capitales del Renacimiento español. En cambio, nos interesa, como decíamos, la personalidad de Antonio Possevino (posterior a todos ellos), la cual se sitúa en un momento muy complicado dentro del contexto de las guerras de religión entre católicos y protestantes calvinistas (o hugonotes), en territorio galo, durante este segundo periodo renacentista (en concreto entre los años 1562-98)¹⁸⁷. Junto a él, destacó también Émond Auger (1530-1591), jesuita y militar francés que escribió *Pedagogue d’armes* (1568) en ese afán que los humanistas religiosos tuvieron, desde el primer ejemplo de Erasmo, por instruir al príncipe cristiano y, en este caso, dentro del citado escenario bélico francés, justificar también su lucha contra los rebeldes; se defendía que en los conflictos, además de militares, también hubiera un grupo de religiosos que se dedicaran a apoyar desde la oración, que insuflaran ánimos a los soldados y, si fuera necesario, curaran sus heridas o enfermedades. Es decir, se da un paso importante, con el cual el elemento religioso comienza a formar parte de la educación, del control y de la organización de los ejércitos, un proyecto de reforma moral del oficio de las armas que será apoyado desde Roma especialmente por el papa Pío V.

Y en esta misma línea se compone, ya a finales de siglo, *Soldato Christiano* (1583) de Possevino, obra dirigida a los soldados del papa que fueron enviados a combatir en Francia en 1568. En ella se busca recuperar el ideal de los “cruzados”, pero dentro del contexto austero y jerárquico marcado por la Contrarreforma; se defendía, por tanto, la disciplina, mas de acuerdo con la firmeza y el orden que se pedía a los ejércitos del Quinientos. Para animar a los soldados, se sirve Possevino de ejemplos concretos de capitanes o soldados que, gracias a su santidad y a su devoción en batalla,

¹⁸⁵ Y años antes Francisco Javier (1506-1552), cofundador de la orden jesuítica y en quien Loyola había pensado para sustituirlo al mando de la Compañía. Véase Arellano, González y Herrera 2007.

¹⁸⁶ Este noble se convirtió en el paradigma del caballero ignaciano, renunciando a la fama mundana, al poder y a los honores terrenales, para dedicar su vida a la penitencia, al rigor ascético y a la perfección evangélica. Véase García Hernán 1999.

¹⁸⁷ Efectivamente, estos conflictos se produjeron, cronológicamente hablando, dentro del reinado de Felipe II, pero por coherencia discursiva lo apuntamos aquí, aunque lo retomaremos en líneas posteriores al tratar el contexto histórico-bélico del citado monarca.

consiguieron victorias inesperadas; para ello, ofrece un recorrido desde las historias bíblicas, pasando por las Cruzadas y, finalmente, poniendo énfasis en los triunfos españoles contra la Liga de Esmalcada y los herejes flamencos. Para el jesuita mantuano, la España de los Reyes Católicos, de Cisneros, de Carlos V y de Felipe II era el modelo de comunión entre las virtudes marciales y el cristianismo guerrero. Pero además, fruto del humanismo vigente, el nuevo modelo militar que propone Possevino se construye sobre otro elemento fundamental: el deseo de recuperar la organización y calidad militar de los romanos; así, tras la relectura de los clásicos, sitúa a la *fortitudo*, junto a la virtud, como uno de los puntos cardinales que ha de poseer el soldado cristiano, “una qualità strettamente connessa alla *constantia*, che avrebbe permesso al combattente di affrontare i pericoli e portare la morte senza odio, sicuro della propria superiore causa e del proprio destino di salvezza” (Civale 2013, 311).

Los jesuitas tuvieron, por tanto, un papel esencial en las guerras de religión que se produjeron en Europa, donde defendieron el catolicismo con las armas de la fe y de la palabra de Dios. Asimismo, se extendieron por todo el mundo, especialmente en América y por Oriente, donde muchos de ellos murieron mártires en ese intento de llevar a cabo su misión evangelizadora. Por otro lado, dentro del campo de las letras, hemos de señalar la excelente actividad intelectual y pedagógica que promovieron; entendían la educación en un amplio sentido, y así la desarrollaron en una concepción pedagógica que unía lo intelectual con lo moral y lo espiritual. El sistema global de educación jesuítica se hizo efectiva en un documento publicado en 1599 con el título de *Ratio studiorum*, el cual marcó una nueva propuesta educativa que tuvo una gran importancia en España durante los Siglos de Oro (véase Labrador 2013).

Retomamos, finalmente, la figura de Carlos I para señalar que este espíritu caballeresco medieval que encontramos en el plano bélico-religioso se pone de manifiesto también en el ideal del monarca. En este momento de frontera todavía entre el medievo y la modernidad, se van a resaltar las virtudes propias de la caballería, tales como la nobleza, el honor o la fortuna, virtudes que, como indica Soler (2000, 108), “buscaban la justicia, la defensa de la fe y de la Iglesia, la eterna lucha y victoria del bien sobre el mal”. En efecto, el emperador actuaba como un rey medieval en muchos sentidos, como anota seguidamente Soler (2000, 108):

Era aficionado a las novelas de caballerías y a los torneos, le gustaba dirigir personalmente sus ejércitos, solo concebía el imperio como cristiano; asimismo,

mantenía una corte itinerante y viajaba constantemente visitando sus vastos dominios. Este espíritu medieval convivía, sin embargo, con su personalidad como soberano moderno del Renacimiento. Pero como persona cuyos ideales vitales giraban en gran parte en torno a la caballería, como caballero, sintió una especial atención hacia el mundo de las armas, lo que le convirtió en un experto en la materia.

Y además de ser tan experto en armas, también buscaba su fama con ellas, la gloria del soldado, tratando de emular, como ya se dijo, las proezas de los héroes grecorromanos recogidas por los humanistas. Asimismo, si nos fijamos en las armas que el emperador portaba, podremos percatarnos de que estas reflejan la imagen áulica del César en la combinación del bagaje medieval y el pensamiento renacentista, que ilustraba el ideario carolino: “la conciencia dinástica, el hecho imperial y el anhelo cruzado¹⁸⁸, tanto para proteger la Cristiandad frente al turco, como para defender la fe frente a las herejías, caso del luteranismo” (Soler 2000, 114). Por otro lado, Carlos V pondrá su mirada en diferentes personajes heroicos de la mitología clásica y de la tradición bíblica; en relación con la primera, su modelo de héroe fue Hércules, símbolo de la fuerza, la gloria y el triunfo, mientras que, en relación con los personajes bíblicos, recurre a David y Sansón, ejemplos asimismo de fortaleza, sabiduría y victoria.

En este sentido, es pertinente aludir a las *memorias*¹⁸⁹ que el propio Carlos V mandó escribir para honrar las jornadas bélicas que, como cabeza del ejército, había protagonizado y, de manera especial, su victoria en la batalla de Mühlberg (1547). Según se cuentan en ellas, estas las dictó el propio emperador a su gentilhomme de cámara, don Luis de Ávila y Zúñiga, comendador de Alcántara, durante un paseo por el Rin en el verano de 1550, el cual las añadió a la crónica historial del monarca. Como indica Vicent (en Núñez Alba 2003, 16): “La crónica se autodenominaba *Comentario de la guerra de Alemania*¹⁹⁰, por ser esta campaña equiparable a la que Julio César había llevado contra los galos y recogido en sus célebres *Comentarios de la Guerra de las Galias*”. Y, efectivamente, el fin era exactamente el mismo: asegurarse de que las memorias del emperador Carlos pervivieran a lo largo del tiempo, al igual que las redactadas por Julio César, su gran modelo político. Con este mismo objetivo

¹⁸⁸ Y, efectivamente, según señala Rodríguez G. de Ceballos (2000, 250) también fue imagen del *miles Christi* (no en vano le dedicó Erasmo su obra), “idea que está subrayada por la inscripción que lleva otro retrato de orante en el *Breviario* de El Escorial: *Arma militiae carnalia non sunt*”.

¹⁸⁹ Pueden consultarse en Fernández Álvarez 1960.

¹⁹⁰ Puede consultarse en la edición de Ávila y Zúñiga 1946.

encomendó el monarca español al pintor Tiziano que lo inmortalizase en el famoso retrato en el cual, a caballo, se encuentra pasando el Elba (a la orilla izquierda de este río tuvo lugar la victoria de Mülhberg), con un gesto tan triunfante como aquel con el que se describe a Julio César ante su célebre paso por el Rubicón¹⁹¹.

Esta faceta bélica propia del buen militar fue también completada con el mundo de las letras, con una buena formación, condición (*sine qua non*) que venimos ya notando desde el siglo XV para la conformación del caballero ideal y que evidencian tantos tratados y obras humanistas. Asimismo, siguen vigentes los espejos de príncipes, como ya hemos señalado al hablar precisamente del opúsculo que Erasmo dedicó a nuestro monarca, o al citar el *Relox* de Antonio de Guevara, de gran éxito entre sus súbditos; pero, además, él mismo mostrará esta preocupación en la educación de su hijo Felipe, como anota Prieto (2000, 167):

Cuando el emperador Carlos planifica la formación de su hijo Felipe II, le ordena a Gonzalo Fernández de Oviedo que recuerde su etapa de servidor del príncipe don Juan, y escriba sobre aquella corte, lo cual cumple en 1544, con sucesivas redacciones, en su *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan e oficios de su casa e servicio ordinario*. Realmente, el hijo de los Reyes Católicos era un príncipe nacido para el Renacimiento, cuyo camino truncó la muerte, en cuya educación se conciliaban las armas y las letras.

Carlos V, pues, fue consciente de que el saber era fundamental en su tarea como monarca, y así se lo recordaba además, por ejemplo, el citado Guevara en el capítulo XXX de su *Marco Aurelio*, donde afirma que “los nuestros antiguos Romanos más fueron temidos por su saber, que no por su conquistar” (Guevara 1994, 120). De hecho, como indica Tessari (2000, 235), Ludovico Ariosto dedicó al emperador las siguientes palabras en una *stanza* añadida al *Orlando Furioso*: *Al più saggio imperatore e giusto che sia o sarà mai dopo Augusto* (es decir, ‘al emperador más sabio, y el más justo, que haya o habrá jamás después de Augusto’), apoyándose en esas imágenes de fidelidad y de gentilhombre ideal que Carlos V inspiraba como gobernante. Esta creencia, unida a su pensamiento caballeresco de la guerra, el cual se sustentaba de algún modo también

¹⁹¹ Remitimos al reciente trabajo de Checa (2018), en el que se defiende no solo la existencia de un “renacimiento habsbúrgico” en las artes parangonable al italiano, sino también la existencia de un programa iconográfico perfectamente diseñado para exhibir el poderío imperial español encarnado en las figuras de Carlos I y Felipe II.

en los libros y en las novelas de caballería que tanto éxito tuvieron en esta primera mitad del siglo XVI, hacen de él el perfecto soldado y cortesano, representante ideal de la conjunción de las armas y las letras.

Para concluir, querríamos referirnos a una anécdota que cuenta Checa (1987, 174-175), en este mismo sentido, al narrar una representación alegórica que se hizo en Valencia ante el paso triunfante del emperador a su vuelta de la guerra. La imagen del monarca aparece en las artes representada tanto con el sol como con el laurel (del árbol en que se convirtió Dafne), símbolos del dios Apolo y metáforas de la victoria, del triunfo bélico. Ahora bien, además de estos elementos generales, es interesante rememorar, como decíamos, la imagen “cultural” que se proyecta con su figura en la escenificación de su entrada triunfal en Valencia tras la batalla de Pavía. Como señala Checa (1987, 174): “Tras el árbol con los trofeos, se encontraba la figura de un mancebo que leía un libro impreso en tres lenguas; a su lado tenía una espada de oro y su codo se apoyaba en un yelmo”. Esta imagen nos recuerda, sin duda, la que mencionamos al hablar de los monumentos funerarios de los caballeros del siglo XV, entre los que destacamos el célebre Doncel de Singüenza. Este joven guerrero que mostraron en Valencia aparece acompañado por diferentes mujeres que le sirven, cada una de ellas símbolo de una de las ramas del Saber: la Historia, la Matemática, la Filosofía Moral y Natural, y se sitúa debajo de un olivo, atributo, a su vez, de la diosa Minerva, representante de la Sabiduría (pero también de la siempre anhelada Paz). Con ello se aludía, como sigue explicando Checa, a los ingenios valencianos, sobre todo al citado Luis Vives y a Honorato Juan, su discípulo y quien será preceptor del príncipe Felipe, que era a quien se prefiguraba en la estatua anteriormente descrita. Según pasó el Emperador por ella, se representó una significativa escena que fue poetizada por Jerónimo Sempere y luego recogida en su obra *La Carolea* (1560), un extenso poema de épica culta, aunque de mediocre calidad literaria, que narra algunos momentos de la vida de Carlos V. El texto dice lo siguiente (Sempere 1560, *Canto XI*, fols. CXLIIr-CXLIIv):

Dejando un rato el libro de la mano
las piezas del arnés prueba y compone,
entonces un varón grave y humano
le habla, y ante dél ledo se pone.
Decía: Honorato, el soberano

saber incomprensible hoy dispone
que cedan a la toga los arneses,
pues ya cesa la guerra con franceses.
(...)
El rostro al Caballero se le enciende,
y el libro toma luego y obedece:
allí Filosofía (cual entiende)
con Vives se apartó, pues lo merece.
Decía: en las ciencias que pretende
el vivo Honorato que florece,
conviene no le quites la Milicia,
que entre ellas se honrará con tal pericia;
sabrás que servirá en paz y en guerra
a Carlo Emperador y Rey de Hispanos
por campos y ciudades, mar y tierra,
con libros y con armas en las manos:
por esta gran virtud que en él se encierra,
al príncipe mayor de los cristianos
maestro le será, so cuyas leyes
criándose saldrá luz de los reyes¹⁹².

Estamos, pues, ante una alegoría del tópico que estamos estudiando, en cuya discusión no hay ahora primacía de uno u otro elemento, sino un perfecto equilibrio que será no solo el culmen al que aspiran los caballeros o nobles de la época, sino el maridaje ideal de que harán gala los monarcas renacentistas españoles, tanto Carlos I como su vástago.

Felipe II (1556-1598)¹⁹³, llamado “el Prudente”¹⁹⁴, asumió el legado de su padre, amplió el territorio gobernado con la anexión de Portugal y los Algarves (1580), fue rey de Inglaterra e Irlanda entre 1554 y 1558 (*iure uxoris*, por su matrimonio con María I de Inglaterra –María Tudor–) y convirtió la Monarquía Hispánica en la primera potencia europea, alcanzando en estos años el Imperio Español su máximo apogeo. Para

¹⁹² La transcripción es nuestra, por lo que hemos optado por modernizar las grafías de acuerdo con las normas actuales de la lengua española.

¹⁹³ Véanse, por ejemplo, Fernández Álvarez 2006, Parker 2010b y Gonzalo Sánchez-Molero 2013.

¹⁹⁴ Arquetipo de virtudes para unos, despótico y fanático para otros.

conseguir todo esto, como se puede imaginar, la guerra continuó siendo la gran empresa del gobierno español, el cual hubo de enfrentarse a diversas batallas tanto en suelo nacional como en el exterior. En cuanto a la política interior, destacan, fundamentalmente, la rebelión de las Alpujarras (1568-71) por parte de los moriscos, a quienes se había limitado las libertades religiosas, lingüísticas y culturales con un edicto, y la crisis de Aragón (1590-91), provocada por el conflicto que se suscitó entre el rey y el que había sido su secretario hasta 1579, Antonio Pérez, quien fue arrestado por el asesinato de uno de los hombres de confianza de Juan de Austria (ca. 1545-1578)¹⁹⁵, el hermanastro del rey y uno de los más capaces generales de la época.

En el plano internacional, sus principales enfrentamientos bélicos fueron contra Francia, los Países Bajos, el Imperio turco e Inglaterra. Las primeras guerras con Francia se debieron al apoyo que esta potencia brindó a los rebeldes flamencos, obteniendo una gran victoria el ejército español en la famosa batalla de San Quintín (1557, día de San Lorenzo); en honor a ella mandó construir el monasterio de El Escorial. A esta se sumó el triunfo de la batalla de Gravelinas (1558), después de la cual se firmó la Paz de Cateau-Cambrésis (1559), por la que Francia reconoció la supremacía hispánica, se vieron favorecidos los intereses italianos y se pactó el matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois, futura reina de España. En cambio, los problemas continuaron a partir de los primeros años de los sesenta por el apoyo de los hugonotes franceses a los rebeldes flamencos, desencadenando varias guerras de religión a las que ya hemos hecho referencia.

En los Países Bajos el problema era aún mayor, pues era un territorio que Felipe II había recibido de su padre con el fin de que, desde allí, pudiera defender el Imperio. Era un lugar estratégico, pero, al mismo tiempo, su punto débil, ya que los Países Bajos no solo tuvieron que cambiar de gobernador, sino que pasaron de formar parte de un Imperio a depender de un Reino, del reino de España, cuyo monarca era, para ellos, un extranjero que legislaba desde el otro lado de los Pirineos (en este caso, por mediación de su hermana, Margarita de Parma). Asimismo, fue el escenario del caldo de cultivo del protestantismo, que desembocó en la larga y cruenta Guerra de los Ochenta Años (1568-1648).

¹⁹⁵ Hijo ilegítimo de Carlos V, que tuvo con la dama alemana Bárbara Blomberg. Lo reconoció como suyo en los últimos años de su vida, e incluso llegó a conocerlo en el monasterio de Yuste, donde vivió retirado tras abdicar y donde, posteriormente, murió.

En relación con los conflictos con Inglaterra, Felipe II luchó contra la corona inglesa por el apoyo que igualmente ofrecían a los rebeldes flamencos, por el problema que suponían los corsarios ingleses que robaban la mercancía americana portada por los barcos españoles en la zona caribeña desde 1560, y por motivos religiosos; por tanto, los campos de batalla serán, en este caso, tanto el Atlántico como el Caribe. Célebre es, en este sentido, la Armada Invencible que decidió enviar en 1588 Felipe II, tras la ejecución de la reina católica de Escocia María Estuardo, la cual fracasó.

Finalmente, el Imperio otomano volvió a enfrentarse a España también en el reinado de Felipe II. En 1560 la flota turca había vencido a los cristianos en la batalla de los Gelves; el posterior sitio de Malta, en 1565, fue, en cambio, fallido y además es considerado uno de los asedios más importantes de la historia militar y el más exitoso desde la perspectiva de los defensores. Después de unos años de tregua, en 1570 los turcos iniciaron una expansión asaltando varios puertos venecianos del Mediterráneo oriental, arrebatando Chipre a Venecia y cercando Nicosia. La Serenísima república pidió ayuda a las potencias cristianas y, finalmente, Felipe II, convencido por el papa Pío V, reunió una armada para enfrentarse a los turcos, la cual se conoce como la Liga Santa. Esta se enfrentó a las flotas turcas en la celeberrima batalla de Lepanto (1571), de la que salieron victoriosos, como es sabido, los aliados católicos. Tras otros conflictos posteriores, y preocupados por campañas militares que ambos tenían en otras fronteras, decidieron Felipe II y Selim II, sultán del Imperio otomano, poner fin a su disputa y alejar la guerra del Mediterráneo durante unos cuantos años.

Respecto al territorio americano, continuó la expansión e incluso se agregaron a la Corona las islas Filipinas y, en el Pacífico Sur, se descubrió una serie de islas que fue bautizada como el Archipiélago Juan Fernández, nombre de su conquistador (hoy se corresponden con Nueva Zelanda). Asimismo, se ampliaron los dominios en África, con Mazagán, Casablanca, Tánger, Ceuta o la isla de Peregil, las cuales eran colonias portuguesas, así como se reconquistó a los árabes el Peñón de Vélez de la Gomera.

En lo relativo a su formación intelectual, hemos de señalar que el monarca fue un hombre muy cultivado, debido a la educación que sus padres le procuraron gracias a los mejores maestros que tuvieron a su disposición, como afirma Martínez Ruiz (en Isaba 1991, 16):

Para su formación, Felipe II había contado con buenos maestros y la atención solícita de sus padres. Don Juan de Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla de la

orden de Santiago, fue nombrado su ayo y, luego, mayordomo mayor: culto, refinado, austero y de gran trato social, recibe el encargo de familiarizar al Príncipe con el manejo de las armas, la práctica de la caza y demás prácticas mundanas y cortesanas. Juan Martínez de Silíceo asume la responsabilidad de la educación intelectual del futuro rey, ayudado por Honorato Juan y Juan Ginés de Sepúlveda. (...) Su madre, la emperatriz Isabel de Portugal, dirigirá la educación civil, literaria y religiosa de Felipe.

En cuanto al gobierno del nuevo monarca, la diferencia principal que encontramos entre el reinado de Felipe II y su padre se centra en las reformas administrativas que el primero introdujo, siendo fundamental la decisión que tomó respecto al lugar que ocuparía en su reinado: lo llevaría a cabo desde España, con Castilla como el centro del Imperio y su administración localizada en Madrid, mientras que el resto de territorios que estaban bajo su mando fueron gestionados por oficiales, embajadores y virreyes, aunque contactaba con ellos muy a menudo y, pese a no personarse en los distintos lugares, los regía y legislaba en ellos igualmente con autoritarismo. Convirtió a España en el primer reino moderno, entre otras cosas constituyendo una burocracia desconocida hasta entonces con personal administrativo que, por norma general, contaba con estudios universitarios. Como afirma Puddu (1984, 119):

Con Carlos V, Castilla fue paulatinamente afirmando su vocación guerrera hasta convertirse en «la católica espada, la mano derecha» del Habsburgo alzada amenazadoramente contra el enemigo interno y externo. Fue, sin embargo, la época de Felipe II, culminación de todo un proceso de consolidación de estructuras del Estado y la sociedad, la que marcó la definitiva toma de conciencia, por parte de Castilla, de su peculiar fisonomía como nación en la cual la guerra, elegida como oficio o vivida como momento transitorio, aunque importante de la existencia, constituía una etapa obligada para una gran parte de la población masculina.

Por otro lado, en este caso como elemento continuador de la labor de su padre, perfeccionó las unidades militares formadas por los tercios, contó con los mejores soldados y capitanes de su tiempo, tanto en tierra como en mar (por ejemplo, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel –III duque de Alba de Tormes–, Alejandro Farnesio

–duque de Parma–, Álvaro de Bazán o Juan de Austria, los cuales serán, como veremos, protagonistas de algunas comedias barrocas); introdujo toda una serie de innovaciones militares en todos los sentidos, desde la entrada de los últimos avances artilleros en sus ejércitos hasta las estrategias más novedosas de asedio; creó el concepto, aún vigente, de “fuerza de desembarco”..., y, en cuanto al ámbito económico, promovió también reformas, como la creación logístico-económica del Camino Español, ruta terrestre mediante la cual se transportaba dinero –y también tropas– desde las posesiones españolas en Italia a los Países Bajos. Asimismo, mantuvo la organización político-jurídica iniciada por Carlos V, y en cierta medida ya por los Reyes Católicos, en la que el gobierno se dirigía a través de Consejos, los cuales eran su columna vertebral; el más importante era el Consejo Real, presidido por el monarca, quien supo rodearse de un grupo selecto de asesores, cuya opinión solía tener siempre en cuenta; en este mismo sentido, adquirieron un importante papel en su reinado los distintos secretarios.

Respecto a su relación con las armas y las letras, tema que nos interesa especialmente, en primer lugar hemos de notar que Felipe II no fue soldado, pero gobernó desde la diplomacia y la política (es decir, con las letras) los asuntos bélicos; él defendía la idea de que la paz no se dirimía únicamente en el campo de batalla, sino también en el de la diplomacia. Como señala Fernández Hoyos (1998, 118): “Mientras Carlos V debe cumplir su misión imperial uniendo la política a las armas, acudiendo a la batalla, Felipe II, en su Corte permanente ya no necesita dar ejemplo con su valor personal para estimular a sus tropas”, pero, desde la corte, como buen hombre del siglo XVI, sabrá armonizar también el mundo de las armas con el de las letras desarrollando todas las facultades humanas. Según indica la citada Fernández Hoyos, Felipe II viajó durante su juventud por gran parte de Europa, lo que le aportó poder conocer el universo bélico, aunque no se dedicara en primera persona al desempeño de las armas; y, además, su padre se preocupó de formarle en el “arte de la guerra”. Por su parte, durante su madurez, disfrutó, como buen bibliófilo, del mundo de las letras, ya que fue recopilando una gran cantidad de libros en la biblioteca escurialense, labor con la que mostró un gran interés por la cultura, la cual le fue ya inculcada desde niño por sus padres, como se ha indicado, a través de la exquisita educación que recibió.

La circunstancia que lo llevó a creer más firmemente en la necesidad del uso de las armas para reformar al hombre fue la lucha que hubo de lidiar contra el infiel y la herejía, en defensa de lo que era para él la verdadera fe. En palabras nuevamente de Fernández Hoyos (1998, 124):

Un rasgo de la época de Felipe II será la progresiva interiorización de las armas del caballero, que data desde los orígenes del humanismo y se va acentuando cada vez más; de ahí que, en España, ese proceso de interiorización durante los siglos XVI y XVII aparezca ligado al sentimiento religioso (...) al humanismo cristiano de las armas.

Y precisamente el problema religioso, esta ruptura de la unidad cristiana en Occidente, se convirtió en un acicate para las demás actividades del espíritu; por ello, tanto la ejercitación de la pluma como la de la espada fueron una constante en la sociedad de Felipe II. Además, en relación con esa nueva ética que se aspiraba a consolidar en el Renacimiento, según la cual la perfección moral residía en el equilibrio de todas las facultades humanas, incluso las más antagónicas, como pudieran parecer las dos disciplinas que estamos estudiando, encuentran en este momento su armonía.

Finalmente, hemos de aludir también a la faceta de protector, e incluso de mecenas, que desarrolló Felipe II con las artes (Checa Cremades 1992 y 2018). En esos viajes que hizo a Europa en los que se familiarizó con la realidad bélica, también entró en contacto con la cultura artística de Italia, Flandes y Alemania, lo que lo impulsó unos años más tarde a reunir y a traer a España verdaderas obras de arte, muchas de las cuales fueron llevadas a El Escorial, magnífico e inestimable museo. Asimismo, su biblioteca se fue ampliando con fondos de las mejores bibliotecas de particulares de dentro y fuera de España. Y, en esta misma línea, reconstruyó el castillo de Simancas para reunir en él los distintos archivos que estaban disgregados por la Península Ibérica, así como los documentos de su reinado (Montenegro y Soto 1972).

3.3.2. LOS SOLDADOS Y LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA

No cabe duda de que la guerra constituyó un estilo de vida en la Europa del Renacimiento y que las actividades militares formaron parte de una cultura basada en el poder de la fuerza y en la violencia. Aunque se incrementó la diplomacia y el trato cortesano, a pesar de que fue generalizada, como ya hemos visto, la denuncia de las armas de fuego, y aun siendo minusvalorado el oficio del soldado, según afirma García Hernán (2000a, 236), “en los siglos XV y XVI hubo una vigorosa reacción a favor de la guerra”, fundamentalmente, como ya se ha señalado, porque se pusieron en alza las virtudes guerreras, de índole caballeresca.

En este sentido, es necesario señalar la importancia que mantuvo ante la realidad bélica el grupo social de la nobleza, ya vinculado a ella tradicionalmente. Como indica García Hernán (2000a), si bien la nobleza no era sinónimo de actividad militar, el comportamiento noble y los valores que se exaltaban desde su estamento (fama, gloria, lealtad, etc.) se relacionaban directamente con la ética guerrera en aquel contexto histórico. Además, los principios de organización del ejército seguían dependiendo del ideal aristocrático y algunos de los motivos que se encontraban para hacer la guerra eran considerados fundamentalmente nobiliarios en la época renacentista. A ello se ha de sumar que una gran parte de personalidades de la nobleza seguían dedicando su vida a la milicia, sobre todo como capitanes de los ejércitos; algunos de los nombres más reseñables son Don Gómez de Figueroa –Duque de Feria–, Don Pedro de Velasco, el Conde Jerónimo de Lodrón o el Conde de Horns, caballero del Toisón de Oro. Igualmente, en puestos clave de gobierno encontramos ilustres figuras que hubieron de tomar decisiones importantes en diferentes enfrentamientos bélicos; así, podemos citar al Marqués de los Vélez, al Marqués de Santa Cruz, al Duque de Medina Sidonia, al Príncipe de Éboli o a Don Fernando Álvarez de Toledo, Duque de Alba (García Hernán 2000a, 290).

En cuanto al último de ellos, es interesante también señalar que fue un excelente teórico militar, el cual vivió convencido de la importancia del linaje y de la nobleza para el desempeño de las armas, como puso de manifiesto en un escrito titulado “Discursos originales sobre el estado y milicia de España”, que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid y en el que trata de la “Reformación de la Milicia”. En él se exponen algunas características importantes del ejército de la época, así como la actitud de este aristócrata castellano ante la guerra. Se inserta, pues, dentro de un género que fue muy aplaudido y cultivado en España desde la Edad Media, y nos desvela la

preocupación cultural e intelectual que se tuvo por los asuntos militares (García Hernán 2000a, 290-292).

Las crónicas, por su parte, siguen siendo una de las fuentes más interesantes para conocer a algunos de los soldados más representativos de, en nuestro caso, las tropas españolas; aunque se ha de tener presente que este tipo de narraciones, pese a querer ser un reflejo de la realidad, transmiten una visión personal y subjetiva que oscila entre la realidad y el mito, como se evidencia en las distintas versiones que nos han llegado de algunos de los héroes españoles de Flandes, sea su historia contada por unos u otros cronistas. En este sentido, es relevante el estudio de Fagel (2009a), quien se detiene en los casos de Cristóbal de Mondragón y Gaspar de Robles, dos militares al servicio del duque de Alba, que, según el citado estudioso (2009a, 74), “son particularmente interesantes porque desde la perspectiva de los Países Bajos son vistos atípicamente como españoles «decentes»”. Estos dos soldados no sirvieron como oficiales en los tercios españoles, sino que formaban parte de la infantería valona, es decir, ejércitos de los Países Bajos cuyos hombres estaban casados con mujeres de la zona; ambas figuras fueron objeto de varias crónicas de la época, tanto flamencas como españolas, las cuales son estudiadas en el citado trabajo y de las que percibimos un tratamiento diferente según la pluma del que la escribe, lo que pone de manifiesto la subjetividad cronística que señalábamos.

Por citar otro ejemplo emblemático, es significativo aludir a la figura del capitán y maestro de campo Julián Romero, uno de los soldados más célebres de los tercios españoles en Flandes¹⁹⁶. Su fama trascendió a la literatura de aquellos escritores que lo consideraron el mejor soldado de su época, entre los que hemos de destacar a Lope de Vega. El Fénix le dedicó una comedia (a él atribuida) que lleva por título su nombre y, además, le brindó unos versos recogidos en su comedia *La Aldehuela y el gran prior de Castilla* (Vega 2007c, 115), que rezan: “Al bravo Julián Romero / el más valiente español / que ha nacido en nuestro tiempo”¹⁹⁷. Asimismo, Alonso de Ercilla lo recuerda en los cantos 17 y 18 de la segunda parte de *La Araucana* liderando un ejército de españoles, alemanes y valones en la batalla de San Quintín. De su figura se habla también en las crónicas, tanto flamencas como españolas, saliendo mucho mejor parado, lógicamente, en los relatos que se le dedican en estas segundas, donde se lo muestra

¹⁹⁶ Estudiado recientemente por Jesús de las Heras (2018).

¹⁹⁷ Además, el dramaturgo José de Cañizares escribió sobre él la comedia *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero* (1768). Sobre su presencia en las tablas, véase Sánchez Jiménez 2015.

como un verdadero héroe. Pero, además, su éxito y fama vienen también corroborados por cartas, crónicas, panfletos, canciones y grabados de la época, e incluso por el Greco, quien lo retrató en uno de sus cuadros. Junto a los mencionados, Sancho Dávila (militar casi legendario y protagonista de una comedia histórica), Francisco Verdugo, Juan de Salazar (militar y diplomático), Alonso Enríquez de Guzmán, Sancho de Londoño, el italiano Chiapin Vitelli o Francisco de Valdés “constituyen la personalización encarnada tanto del heroísmo como de la crueldad de la guerra” (Fagel 2009b, 273)¹⁹⁸. Lo interesante de todas las reseñas que se han conservado de estos héroes es que, además de crónicas, existe una rica documentación en los archivos sobre el ejército español en Flandes que nos permite comparar la visión más o menos mítica y literaturizada con aquella más humana. En cualquier caso, las letras, una vez más, se muestran imprescindibles para que los hechos de armas hayan eternizado la gloria de quienes se lanzaron a empuñarlas.

Siguiendo este hilo que nos indica la cantidad de libros que se escribieron durante el siglo XVI (y XVII) sobre la guerra y sus técnicas, nos detendremos a continuación en los elementos esenciales que conocemos del mundo soldadesco, gracias precisamente a lo que estas obras han transmitido al respecto. Según han estudiado los Parker (1991)¹⁹⁹, este tipo de escritos²⁰⁰ resultan de gran utilidad porque estaban precisamente pensados para explicar a los oficiales qué hacían los soldados y cómo habían de hacerlo; en ellos se habla, por ejemplo, de maniobras de adiestramiento, de la construcción de campamentos y de cómo se utilizaban las diferentes armas.

Entre estas obras, han llegado a nosotros informes de los ejércitos, en los que se describe el aspecto de los soldados, el cual no sale muy “favorecido” en casi ninguna de las ocasiones: en ellos se retratan marcas de enfermedades, falta de dientes, deformaciones de un tipo u otro en el rostro, señales de heridas sufridas en batalla, cicatrices de pica o espada, militares mancos, otros cojos..., secuelas que les suponía el abandono del servicio militar en algunos casos, con el consiguiente futuro incierto en el

¹⁹⁸ Junto a todos ellos es digno de mención Joan Cervelló (1496-1551), un soldado valenciano cuya vida puede presentarse como arquetipo del ascenso social mediante el servicio militar a la corona. Su papel fue fundamental, por ejemplo, en la Batalla de Pavía (1525) o en el socorro de Viena (1532). Véase Pardo 2006.

¹⁹⁹ Remitimos a su estudio para poder profundizar en la vida de los soldados y la organización de los ejércitos en los Siglos de Oro. Asimismo, véase Thompson 2004.

²⁰⁰ Otra de las fuentes de conocimiento de la época es la que nos ha llegado a través de los artistas, mediante sus cuadros o grabados que escenifican las privaciones y la brutalidad que envolvía la vida de los soldados.

plano laboral²⁰¹, o incluso les acarreaba la muerte. Una realidad, en fin, que también se reflejará, y a veces crudamente, en nuestra literatura, como se verá. Decíamos anteriormente que algunos de los militares que se enrolaban en la guerra pertenecían a la nobleza, y, en efecto, así fue, pero ellos esencialmente ostentaban cargos importantes en ella; en cambio, no debemos perder de vista que una gran parte de los soldados profesionales que constituían unas u otras tropas eran mercenarios (como ya vimos al hablar de los *condottieri* italianos), los cuales estaban dispuestos a combatir con cualquier jefe que los pagara, y no siempre eran de fiar. El resto del ejército, la mitad aproximadamente, estaba compuesto por reclutas nuevos que procedían del país del gobierno que disponía la hueste.

Otro de los aspectos que nos aportan las obras de tema bélico tiene que ver con las condiciones de vida que tenía que sufrir el militar en campaña. Así, se conservan ilustraciones de los distintos tipos de tienda que existían, cada una de ellas destinada al uso de los hombres de un rango concreto del ejército. En cambio, los soldados rasos no disponían de tiendas en las que dormir y tenían que buscarse su propio alojamiento, lo que significaba, en la mayoría de las ocasiones, tener que pernoctar al raso; en consecuencia, en las campañas invernales muchos morían de frío mientras dormían. Por otro lado, aunque en épocas de paz contaban con bastante tiempo libre que les permitía disfrutar de la bebida, del juego de cartas y de dados o del cortejo de damas (como muestran, sin lugar a duda, distintos cuadros de la época), para ello los soldados tenían que tener dinero, siendo este otra de las grandes carencias de los militares, los cuales rara vez recibían su paga (supuestamente alta) a tiempo.

El coste humano de la guerra durante los Siglos de Oro, no solo por la muerte, sino también por la enfermedad y la desertión, ha sido estudiado por Borreguero (2012), quien remite, por ejemplo, a las palabras que Diego Hurtado de Mendoza (ca. 1503-1575)²⁰² dedica al escenario bélico en su *Guerra de Granada*²⁰³. En algunos de los fragmentos de la obra se resumen las condiciones en que vivían los soldados en aquella centuria, de los que traemos a colación el siguiente: “En fin, pelearse cada día, con enemigos, frío, calor, hambre, falta de munición y aparejos; en todas partes daños nuevos, muertes «a la contina», hasta que vimos a los enemigos, nación belicosa,

²⁰¹ La única profesión que conocían era la de la soldadesca y, al volver a su patria –en la mayoría de los casos sin dinero–, muchas veces solo les quedaba la mendicidad (o la delincuencia) para poder salir adelante. Sobre la relación que tuvieron los soldados con la corte a la vuelta de su desempeño militar entre finales del XVI y principios del XVII, puede consultarse Villalba 1996.

²⁰² Poeta, diplomático español y embajador de España en Italia en el reinado de Carlos V.

²⁰³ Véase Varo 2012.

armada y confiada en el sitio” (Hurtado de Mendoza 1948, 2). Todas estas inclemencias serán referidas, como veremos, en la literatura y, de manera especial, en varias comedias barrocas, en las que se mostrará igualmente esta ingrata vida soldadesca.

Pero quizá el libro más significativo al respecto es *Cuerpo enfermo de la milicia española* (1594)²⁰⁴ de Marcos Isaba, “unas líneas que nacen de la pluma de un viejo soldado que quiere corregir los males y abusos que ha observado a lo largo de su intensa vida, anidados en las entrañas de la milicia, poniendo en peligro su eficacia” (Martínez Ruiz en Isaba 1991, 15). Los datos que se conocen del autor son únicamente aquellos que se han entresacado de su obra y de los que se puede afirmar que Isaba vivió durante el reinado de Felipe II: nació en los años treinta del siglo XVI, se hizo soldado en los años cincuenta y murió en los noventa. Con cuarenta años de servicio a sus espaldas, decide ofrecer una serie de remedios para curar lo que él considera que es “el cuerpo enfermo de la milicia española”; para ello, escribe una serie de reflexiones con el fin de cambiar la maquinaria bélica, esencialmente la infantería, y crear un tipo de militar modélico.

Como es habitual en el Quinientos, vuelve también su mirada a los clásicos, especialmente a Roma, para afirmar que “los romanos en las cosas de gobierno y milicia hicieron ventaja a todas las naciones del mundo” (Isaba 1991, 72), otorgando gran importancia, en este sentido, a la disciplina militar en la formación de las tropas. Pero también se acordará de los cartagineses, macedonios o griegos, y no solo para tomar de cada uno de ellos sus virtudes bélicas, sino para evocar ese pasado que siempre fue mejor en relación a un presente en el que se ha desvirtuado, a su modo de ver, el arte de la guerra (Isaba 1991, 130):

Oh, milicia infame; oh soldadesca perdida, oh preceptos y autoridad militar, ¿en qué bajo, en qué mísero, en qué abatido ser y nombre has venido? Si los antiguos romanos, los inquietos cartagineses, los constantes macedonios y los elocuentes griegos que tantas cosas dijeron, ordenaron y escribieron sobre la honra y punto de la bandera de Marte, vieran lo que pasa en la era de ahora en lo tocante a la guerra, creo cierto que quemaran cuanto escribieron y mandaran que de esta arte no quedara memoria y cualquier otro oficio, por vil que fuera, colocaran y

²⁰⁴ Se publicó en 1594, después de que el teniente Miguel Guerrero de Coseda, cuñado y compañero de armas de Isaba, terminara la edición del libro –el cual prologó–, y realizara los trámites permitentes para que viera la luz, cuando Isaba ya había muerto.

pusieran en las nubes. Pero pues esta es reformatión de milicia con deseo de enmienda, aplicando las medicinas suficientes para curar este cuerpo enfermo...

Por las apreciaciones que desliza en su narración, todo parece indicar que Isaba fue capitán. A esta figura le dedica una parte importante del texto y pone hincapié en lo relevante y complicado que es su trabajo, puesto que la salud, la vida y la honra de sus tropas dependen en gran medida de ellos. En consecuencia, recuerda también algunas de las inclemencias o desgracias a las que están sujetos en campaña, así como sus cometidos principales en la guerra, entre los que destaca su autoridad y responsabilidad, o incluso se refiere al dinero que cobraban (Isaba 1991, 92-93; 161).

Además, encontramos en su obra una serie de “decálogos” referidos a la vida del soldado, una normativa que unos y otros han de cumplir para que el ejército funcione y se cure de esa enfermedad que, según su opinión, sufre: uno de ellos se dedica, en doce puntos, a los premios y castigos que merecen los militares por las actuaciones desarrolladas en campaña; por ejemplo, considera que no hay que premiar a aquel que haya herido a un enemigo de un arcabuzazo; que las guardias extraordinarias, escoltas o centinelas no se han de pagar más (ya que son trabajos que forman parte del sueldo ordinario); o que si un soldado trae algún preso enemigo sin permiso debe recibir castigo porque lo esencial en las tropas es la obediencia, etc. (Isaba 1991, 95). Más adelante, se esboza otra serie de preceptos (trece en concreto), en los que se va indicando, con un “entenderán”, las diferentes pautas que los soldados han de ir comprendiendo a través de las órdenes o intervenciones de los capitanes; entre otros, guardar y conservar la cristiandad que en y de España han heredado, honrar el oficio al que se dedican, actuar con valentía, y obediencia y lealtad hacia sus superiores, no hacer uso de la violencia, fuerza, robo o muerte, ya que, si no, serán castigados, etc. (Isaba 1991, 160-161). Asimismo, expone en siete puntos las “causas por las que el soldado ha de ser honrado y aventajado” y, justo después, otros veinte en los que indica por qué ha de salir beneficiado de las actividades ordinarias; entre todas ellas destacamos las siguientes: cuando se muestre obediente; cuando mate a un enemigo una vez que su superior se lo haya ordenado; si salva un templo antes de que haya sido profanado; cuando demuestre que su servicio al rey es verdadero; cuando vaya al campo enemigo, tras una orden de su capitán, y vuelva con informaciones verdaderas y sustanciales; o cuando actúe con valentía en el momento en que sus tropas estén sitiadas (Isaba 1991, 167-169).

En suma, es una obra en la que se tratan diversos extremos relativos a la organización y comportamiento de los ejércitos, la cual, desplegando datos y consejos desde lo general a lo particular, se muestra como un antídoto contra la degeneración en que, desde la perspectiva de su narrador, estaba inmersa la milicia. Es indiscutible que Isaba conocía muy bien el mundo de la guerra, que tenía una visión jerárquica de ella y que se vio en la necesidad de dejar por escrito una normativa que se basara en el orden y la disciplina, puesto que dos de los aspectos que repite a lo largo de toda su obra es la autoridad que los capitanes deben mostrar ante sus tropas, así como la obediencia de los soldados en todas sus labores guerreras. En este sentido, es interesante la siguiente reflexión, que, de algún modo, sintetiza esta parte fundamental de su pensamiento (Isaba 1991, 100):

Y el que a la guerra viniera, ha de traer puesto el ojo al servir y vivir virtuoso, y no a la merced que sin merecerla procura que se le dé; ha de entender que no puede ser maestro quien no hubiere sido discípulo y que por premio sirviendo bien ha de llegar al lugar y honra que en la milicia se da.

Pero esta obra no es únicamente relevante por todos los aspectos que hemos referido anteriormente, sino que es del todo pertinente también porque trata en sus líneas el debate de las armas y las letras, el cual se formula en relación con la honra que cada una de ellas aporta, poniendo, además, de manifiesto lo habitual que era la discusión en la época renacentista (Isaba 1991, 102):

Una cosa deseo saber y la he oído muchas veces platicar y muchos no se determinan en dar la sentencia, aunque los que siguen la guerra fácilmente la condenan y es: cuál de estas dos partes de honra tiene más lugar, las armas o las letras, materia muy porfiada de muchos y de pocos concluida y determinada, pues la una parece que nació para el gobierno y la vida política, aumento y reposo de los hombres, y la otra para la defensa, amparo de la santa fe, autoridad y reputación de príncipes, castigo y temor de herejes, turcos y rebeldes sediciosos, inquietos, traidores y de todos aquellos transgresores de las leyes, tanto de la humana como de la divina, honra y regalo de los hombres, pues de tal sirven en vida y después de muerte aquellos que en la profesión militar guardaron derechamente los preceptos de ella, y que esto sea así, téngase cuenta en cuánto

es tenido y estimado en vida un valiente y virtuoso soldado y después de muerto su memoria en él y sus herederos viven muchos años.

Y continúa diciendo, en un alegato a favor de la preeminencia de las armas, lo superior que es el oficio del soldado, valeroso y de gran generosidad, dedicado al servicio de Dios y del rey tanto de día como de noche, pasando inclemencias y desgracias, mientras los que ejercitan las letras viven con tranquilidad, comodidades y reposo en sus casas (Isaba 1991, 102-103):

De manera que por esta tan limpia razón y causa se puede creer tener más alto lugar las armas, pues no hay noble o hidalgo en todo el mundo que confiese su antigüedad o limpieza venir de mercaderes, doctores, escribanos, arrendadores o de otros oficios viles, sino de un tronco o remo antiguo, que en la milicia dio principio a su linaje, al cual por las armas pobre o rico soldado guardando los preceptos derechamente de ella, ofreciéndose a los trabajos y ocasiones, alcanzó del príncipe a quien servía se le hiciese merced, que gozase y fuese hecho hidalgo (...) siempre atribuyendo que por las armas y combates en la guerra lo ganaron sus antepasados (...); podrá un soldado honrado gozar y hablar de tan valeroso y generoso oficio y guardar para él y sus descendientes sus puertas de casa y sepultura y que los que vengan de él tengan honra mundana en el lugar más estimado que se puede, pues ha sido ganada por el valor de su brazo con tantos trabajos, sirviendo a Dios y a su rey de noche y de día, ofreciéndose a peligros y muertes con gran contento, lo cual los otros no lo han hecho sino con mucho reposo y quietud, estando el invierno al fuego y en el verano bebiendo fresco a la sombra, ocupados en sus oficios y tratos engañando al prójimo.

Considera, por tanto, las armas y las letras dos disciplinas opuestas, siendo las primeras las más honrosas y superiores; esta primacía responde, a su modo de ver, al merecimiento que los soldados, capitanes y hombres de armas se ganan con su lucha y sacrificio en campaña. El soldado ha de ser, pues, obediente, demostrar valentía y lealtad, y hacer gala, con su generosidad, y a pesar de las duras condiciones bélicas, de que el oficio merecedor de la gloria es el suyo.

3.3.3. LETRAS Y EDUCACIÓN

En referencia precisamente a ese mundo de las letras que el capitán Isaba minusvalora, es interesante que dediquemos también unas líneas, como hicimos en el periodo medieval, a la formación de la nobleza en este momento. Como señala Bouza (1992), aun conscientes del vigor mantenido por la tradición oral y el lenguaje icónico-visual, la civilización europea fue convirtiéndose, poco a poco durante la Edad Moderna, en una civilización escrita. La de los letrados era todavía una minoría, pero todos sabían que “aprender a leer y a escribir suponía la puerta de entrada al civilizado mundo de los adultos y la definitiva salida del territorio de los *rustici*, salvajes e iletrados” (Bouza 1992, 50).

Los nobles, por tanto, fueron conscientes de la necesidad que tenían de una formación culta para ser considerados hombres plenos, inquietud que ya se fue notando en siglos anteriores y de una manera especial, como dijimos, desde el siglo XV²⁰⁵. En este sentido, es conveniente reparar en algunas obras que surgieron en la línea del *Cortesano* de Castiglione, con ese mismo fin de retratar al cortesano ideal; así, destaca la pieza temprana *Questión de amor* (1513), una novela anónima cuya acción se enmarca en las guerras de Italia y que, en opinión de Vigier (2004, 44), es “una especie de breviario cortesano que ofrecía modelos de conducta a determinado público, marcando una transición entre la ficción sentimental y los retratos del cortesano que figuran en los libros de Baldassar Castiglione y en el *Libro intitulado El Cortesano* (1561) de Luis Milán”²⁰⁶. En ella se describe al perfecto cortesano como un hombre de buen linaje, elegante y cortés, valiente y ducho en armas, aunque amante también de las letras y la música. Ha de cumplir, asimismo, con los códigos y rituales cortesanos y caballerescos, entre los que se encontraban las fiestas, el buen vestir, los juegos ecuestres o el servicio de amor, para lo que, evidentemente, se presuponía una buena posición social que le permitiera participar en todos esos fastos.

Según estudia Vigier (2004, 32), la destreza en las armas, que se presenta como el “principal y más propio oficio del cortesano”, se encarna en la novela a través de los dos protagonistas, Flamiano y Vasquirán, y en todos los caballeros que forman parte de la corte de Noplesano. Para Vasquirán, quien es descrito en el prólogo como un caballero de la corte de Fernando el Católico, hay dos maneras de servir al rey con las

²⁰⁵ Consúltase también Infantes 1999 y 2004. Sobre la nobleza en la época moderna, García Hernán 1992 y 2000b.

²⁰⁶ Sobre la figura del cortesano en obras literarias valencianas de esta época, véase Oleza 1986.

armas, una en la guerra y otra en la paz (idea que encontraremos también, como dijimos, en la obra de Castiglione); en tiempos de paz, por ejemplo, mediante la organización participación en los juegos ecuestres de la corte. El tipo de cortesano que se va conformando en la obra, de entronque caballeresco, es tratado con cierta melancolía por el autor de la novela, aspecto que ha sido explicado por Vigier (2004, 45-46) de la siguiente manera:

Estas palabras, cuyo tono nostálgico ha sido comparado con el del libro de Castiglione, traducen claramente la conciencia de haber vivido momentos únicos, una especie de edad de oro de la corte napolitana. (...) La obra se convierte así en elegía a la muerte de los caballeros caídos en Rávena y al modelo de corte y de cortesanos que, quizás, haya desaparecido con ellos. Unos cortesanos unidos por una fraternidad caballeresca que se forja en una comunidad de virtudes y de valores y en la adopción de códigos y rituales de sociabilidad cortesana que trascienden las diferencias de nación e incluso conflictos individuales y políticos.

Por otro lado, y de una manera muy concreta y exhaustiva, Baranda ha estudiado algunos de los escritos más importantes que se utilizaban durante los Siglos de Oro para la educación de los nobles. Señala un total de veinte documentos (Baranda 1995, 158-160), de los cuales algunos salieron de la pluma de un monarca (Carlos I a su hijo Felipe II, este a su hermanastro Juan de Austria o Felipe III a su hija Ana), siendo autores de los demás personalidades de muy elevada alcurnia de los reinados de estos reyes, tales como el Duque de Paliano, don Alonso de Leiva, don Martín Manrique de Padilla, don Enrique de Guzmán –conde de Olivares–, e incluso encontramos un ejemplo escrito por una mujer, doña Estefanía de Requesens, viuda de don Juan de Zúñiga y Avellaneda, la cual toma la pluma para aconsejar a su hijo. Todos ellos son textos breves e incluyen un número reducido de normas, lo que facilita su aprendizaje y su puesta en práctica. En ellos no se busca abarcar todos los aspectos de la vida, sino que se ciñen a algunas situaciones concretas; en el caso de los escritos dirigidos a militares, el asunto es más detallado porque el mundo al que se refieren es también más específico, mientras que aquellos destinados a la vida civil tienen en cuenta aspectos más dispares. En cualquier caso, son interesantes desde el punto de vista histórico y social porque se concebían como manuales de urbanismo y educación, cuyos receptores leían y seguían con obediencia para aprender a saber estar en sociedad.

En la misma línea, Laspéras (1995)²⁰⁷ ha estudiado algunos manuales de educación –a fondo, tres en concreto– que recogen el programa educativo de los nobles en los Siglos de Oro y que incluso apuntan algunos de los cambios que aflorarán en el Siglo de las Luces. El primero de ellos fue compuesto por Francisco de Monzón y se titula *Libro primero del espejo del príncipe christiano...* (1544), el segundo por Pedro López de Montoya, bajo el título *Libro de la buena educación y enseñanza de los nobles* (1595)²⁰⁸, y, el último, ya en el siglo XVII, *Heráclito y Demócrito de este siglo. Diálogos morales sobre tres materias: Nobleza, Riquezas y las Letras* (1641), de Antonio López de Vega. Anteriores a estos y fundamentales en la educación de la nobleza del Renacimiento y el Barroco son *De rationi studendi* y *De pueris statim ac liberaliter instituendis* de Erasmo de Rotterdam, los *Diálogos sobre la educación* de Juan Luis Vives, o, en relación a la civilidad y modos de gobierno, *Arte de enseñar hijos de príncipes y señores* de Diego de Gurrea (Laspéras 1995, 174).

En mayor o menor medida, estos tratados proponen una serie de materias para la formación de los nobles que se corresponden prácticamente en su totalidad con aquellas que la tradición educativa fue marcando, es decir, los clásicos y sus modélicos ejemplos (o “contraejemplos”), además de la Patrística y Erasmo. A grandes rasgos, se estudian preceptos humanísticos, por un lado, y caballerescos, por otro; entre los primeros, destacan la enseñanza de la gramática y la lengua latina, así como las disciplinas liberales: poética, retórica, historia, aritmética, geografía –y cosmografía–, ética, política y filosofía natural. El libro de Monzón, en concreto, dedica una parte de su texto a temas relacionados con justas, torneos, manejo de caballos, ejercicios de caballeros y jinetes, y ejercicio de las armas. En este caso, según apunta Laspéras (1995, 179-180), influyó, a su vez, en los *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia* de Francisco Cascales y la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* de Antonio Liñán y Verdugo. En cuanto al tratado de López de Montoya, es interesante señalar que dedica un capítulo, como ya va siendo habitual en las obras que estamos

²⁰⁷ Además, los analiza en relación con la impronta que dejaron en diferentes escritores de la época, los cuales lo reflejan en su obra: por ejemplo, Cervantes en algunas de sus *Novelas ejemplares* (1613).

²⁰⁸ En este se analizan los sistemas pedagógicos más apropiados para la educación del aristócrata y, para ello, López de Montoya se sirve del símil del cuerpo humano, el cual es parangonado con el cuerpo místico de la Iglesia, que, a su vez, se identifica con el cuerpo social en su totalidad. Así, realiza una fusión típica en la cultura española de la Contrarreforma entre al menos tres modelos de órdenes sociales: militar, teocrático y litúrgico. En este sentido, reivindica la relevancia del papel de los letrados, quienes, a su modo de ver, comparten el mismo código de valores que los guerreros y están unidos a ellos por el servicio al Estado. No obstante, las funciones de cada uno de ellos son aún distintas y se deja claro que el guerrero defiende su fe con la espada, mientras que el letrado lo hará con la pluma, sin mezclarse el uno con el otro. Véase Puddu 1984, 120-122.

estudiando, al debate de las armas y las letras: “Si es tan importante a los nobles el ejercicio de las letras, como el de las armas” (cap. XX, fol. 115v); uno de sus fragmentos más interesantes dice así:

Parece ser forzoso que aya algunos hombres dedicados para estudiar, y otros para pelear [...] Como los letrados están excusados de las leyes y ejercicio de armas, assi los cavalleros lo han de estar de los estudios de letras, pues no es de su profession defender la República con razones, sino con las manos (fol. 115r).

Pero así como defiende que cada uno de ellos ha de dedicarse a su profesión, sin interferir en la labor del otro, el debate terminará, finalmente, con una clara postura por parte del autor –como ya se ha apuntado– a favor de las letras, pues opinará que mejor es lograr la paz con el entendimiento, con la palabra, que dejarlo en manos de la violencia y de la guerra. Según indica el citado estudioso (1995, 180) al hablar de estos dos últimos manuales:

Ambos tratados marcan respectivamente un hito en la educación de la nobleza. El de Francisco Monzón, de 1544, heredero del Medievo y del Renacimiento por su exaltación de la caballería, de los ejercicios corporales: armas, torneos, caza, en detrimento de una educación de corte más bien intelectual, ilustra el momento de las grandes campañas de Carlos V, de las «hazañas», como dice el autor, mientras que el *Libro de la buena educación y enseñanza de los nobles*, no sin hacerse eco de aquella época, representa una ruptura con los tratados anteriores al abogar por una educación que se destinaría más bien a letrados.

O, más bien, a nuestro modo de ver, todos ellos serían utilizados para lograr ese equilibrio que se buscó en todos los ámbitos de la vida en el Renacimiento –aunque algunos tratadistas no se postulen a favor de ello o simplemente no les preocupe su unión– y en el que la educación hubo también de encontrarlo en ese maridaje de las armas y las letras²⁰⁹, los dos grandes protagonistas de la formación del noble en la época²¹⁰, como se pone de manifiesto en otros tantos textos. Este es el caso, por citar

²⁰⁹ Aunque sobre la dedicación a estas últimas, Biersack (2009) se cuestiona si el interés de los nobles era real o si, más bien, era una “pose”.

²¹⁰ Véase, en este sentido, Chevalier 1995, quien estudia la cultura del gentilhomme en esta época, la cual fue muy variada; y, a su vez, remitimos, a su célebre estudio sobre lectura y lectores en la España de los

otro ejemplo, de *Política para Corregidores y Señores de vasallos, en tiempos de paz y de guerra* (1547)²¹¹, de Jerónimo Castillo de Bovadilla, donde las armas y las leyes caminan de la mano en la educación del gobernante y en la que se afirma, siguiendo, por ejemplo, al emperador Tiberio, que los letrados tienen más facilidad para ocuparse de los asuntos militares que los guerreros para poder atender las materias propias de las letras; es decir, en esa fusión de ambas disciplinas, los dedicados a la pluma se muestran más proclives a representar esa convivencia de la que estamos hablando, puesto que están capacitados para conocer, con su saber, el mundo de la guerra (Puddu 1984, 121-132).

Según indica Grilli (2004a), todos estos libros y tratados que vamos viendo se destinaban a la formación de cuantos iban a constituir la clase rectora de la sociedad, y, además del papel de las universidades, de donde salían los “letrados”, la nobleza seguía manteniendo la prerrogativa de controlar algunos aspectos capitales de la vida pública, entre los que ya señalamos la dirección de los ejércitos y la organización del gobierno²¹², la cual será decisiva a partir del reinado de Felipe II. Algunas obras fueron fundamentales para los humanistas que querían influir en el poder y en la educación de los príncipes y nobles; en este sentido, fue esencial el ya citado *Reloj de Príncipes* (1529) de Antonio de Guevara, pero también las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán, los *Claros varones de Castilla* de Hernando del Pulgar, *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games, el *De principe* (1490) de Giovanni Pontano, la *Glosa castellana al Regimiento de Príncipe* (1494), de fray Juan García de Castrojeriz, *Il principe* (1513) de Maquiavelo, *Principis Christiani Institutio* (1516) de Erasmo o la *Suma de varones ilustres en la cual se contienen muchos dichos y cosas memorables...* (1551) de Juan de Sedaño. Todas ellas supondrán el germen de obras posteriores que, como veremos en el XVII, se irán configurando no únicamente con el fin de formar hombres cultos, sino también “políticos”.

Indispensable fue, ya a finales del siglo XVI, un escrito que redactó don Juan de Silva, Conde de Portalegre, a su hijo Diego de Silva refiriéndose a la educación que debía recibir para poder ser un buen cortesano. Son unas *Adiciones* a la *Instrucción* que Juan de Vega (militar al servicio de Carlos V y presidente del Consejo de Castilla con

Siglos de Oro (Chevalier 1976), así como a Fernández del Castillo 1982, para poder profundizar en el mundo de las letras de este periodo.

²¹¹ En la lectura de este opúsculo se formó toda una generación de oficiales durante el Siglo de Oro (Puddu 1984, 132).

²¹² Sobre la problemática entre letrados y nobleza en relación a la necesidad o no de un aprendizaje para el gobierno y esa cultura de élites, véase también Bouza 2001 y 2009.

Felipe II) había escrito unos cincuenta años antes a su hijo. Según Bouza (1992, 71), estas “advertencias” se configuran como “una referencia obligada para quien se interese por los ideales nobiliarios hispánicos a caballo entre los siglos XVI y XVII”, ya que fue un opúsculo que tuvo una gran difusión en copias manuscritas e impresas durante los Siglos de Oro. En la primitiva *Instrucción* de Vega encontramos únicamente una serie de enseñanzas en lo relativo a los ámbitos militar y cortesano, mientras que en la ampliación que lleva a cabo Juan de Silva, soldado y poeta, se dedica también un capítulo a “las letras que debéis aprender”, mostrando, una vez más, la conciliación que todo caballero buscaba entre la pluma y la espada.

En cuanto al saber, Silva creía necesario que el joven noble dominara el latín para poder leer a los grandes escritores romanos en su lengua original, sobre todo a Horacio y Tácito²¹³, pero también aconsejaba el estudio de matemáticas, cosmografía, geometría y aritmética, y animaba a la instrucción en la lengua griega y la filosofía, así como recomendaba rodearse de amigos poetas (aunque sin caer en hacerse “coplero”). En consonancia con esto, Silva incluye un listado de hombres célebres en el ejercicio de las letras con el fin de que el caballero aprendiz muestre respeto hacia ellos; en cambio, en el texto originario de Vega, solo se consideraban merecedores de cortesía aquellos que habían demostrado su nobleza de sangre y su valor en la guerra. Según apunta Bouza (1992, 72):

Como se sabe, fueron muchos los nobles españoles que durante el Siglo de Oro vinieron a poner en práctica lo que aquí aconsejaba el Conde de Portalegre, creando cortes y cenáculos en los que literatura y arte brillaron intensamente como fruto de su mecenazgo. De ellos, un largo número se animaron a escribir, incluso algunos con extrema suficiencia, como el Príncipe de Esquilache o el Conde de Salinas; casi todos gustaron de llamarse criaturas, hechuras y criados suyos.

Los nobles, por tanto, aprendían, se adoctrinaban, leían²¹⁴ e incluso escribían²¹⁵, pero lo que es indiscutible es que todavía no podían vivir de la escritura, un oficio

²¹³ En la época era imprescindible conocer su obra para sobrevivir a las asechanzas de la corte. Sobre el taticismo en los Siglos de Oro consúltese el célebre trabajo de Tierno Galván (1949), así como Antón 1991, y Badillo y Pastor 2013.

²¹⁴ Consúltese Bouza 1989 y 1996. Asimismo, para acercarse a los distintos tipos de lectores humanistas que existían en la época según la clasificación que apunta Pedro Mexía (1497-1551) en sus *Dos coloquios*

considerado entonces humilde, de arte mecánico. En cambio, los monarcas sabían rodearse de buenos burócratas, letrados y hombres de pluma, gracias a los cuales adquirirían, además, fama y prestigio. En palabras del mismo Bouza (1992, 96):

Aquí el príncipe se convierte en mecenas o patrón de las letras, en un nuevo Augusto a la espera de cuantos virgilios quieran y merezcan vincular su nombre al suyo, entablando con los escritores un curioso *do ut des* en el que, a cambio de la protección regia o de la posibilidad de publicar sin más, se recibe una parte de la fama que rodea a la autoría.

Será, pues, generalizada la imagen del rey como gobernador sabio que promueve y favorece la escritura y la publicación de libros²¹⁶, a quien pueden dirigirse sus súbditos para obtener su apoyo y, con él, servir al bien común. A cambio, el nombre del príncipe acompañaba esos textos, engrandeciendo así su imagen de magnanimidad.

Finalmente, queríamos referirnos al que fue uno de los focos del saber en la época y que se conoce de manera genérica como la Escuela de Salamanca²¹⁷. Esta expresión engloba todo un movimiento que se inició en la universidad de la citada ciudad castellana, a raíz de la labor intelectual y pedagógica de Francisco de Vitoria (1492-1546)²¹⁸, fraile dominico y catedrático en Económicas de dicha universidad. La labor de la Escuela se basó en conseguir el renacimiento de diferentes áreas del saber, de la mano de distintos profesores universitarios españoles y portugueses, y especialmente teólogos. Su nacimiento ha de contextualizarse en relación con las novedades que trajo consigo el siglo XVI, fundamentalmente el humanismo, la reforma protestante y los nuevos descubrimientos geográficos, con sus posteriores consecuencias; todo ello ofrecía una nueva perspectiva ante las concepciones tradicionales del hombre y su relación con Dios y con el mundo, que fueron abordadas, en este caso, desde diversos puntos de vista.

Los dos ámbitos en torno a los que se reflexionó de una manera más profunda fueron el teológico y el jurídico. En relación al primero, se recuperó el tomismo, se comenzó a entender la religión como un modo de acercarse a los problemas de la

del combite (diálogo que forma parte de sus *Coloquios*), véase Conde Parrado y González Manjarrés 2006.

²¹⁵ Véase Bouza 2003.

²¹⁶ En cuanto a su difusión en la época, véase el célebre trabajo de Bouza (2001). Respecto a bibliotecas y librerías en la época de Carlos V, consúltese García Oro 1995 y Díez Borque 2015 y 2016.

²¹⁷ Remitimos a Poncela 2015 y Martín Gómez 2017.

²¹⁸ Véase Hernández Martín 1995, y Aspe y Zorroza 2014.

sociedad y se empezaron a estudiar cuestiones que hasta aquel momento no habían sido consideradas: por ejemplo, se reflexionó sobre la moralidad de las actuaciones del hombre, sobre la disociación del bien y del mal respecto a la divinidad (es decir, se puede hacer el bien sin conocer a Dios y hacer el mal conociéndolo), sobre el libre albedrío humano..., lo que trajo consigo polémicas entre jesuitas y dominicos. En cuanto al plano jurídico, la Escuela de Salamanca puso fin a los conceptos medievales del derecho, reformulando el concepto de derecho natural y centrando su interés tanto en los relativos al cuerpo, es decir, el derecho a la vida y a la propiedad, como a los del espíritu, esto es, el derecho a la libertad de pensamiento y a la dignidad, postulándose en defensa del derecho a la libertad y a la igualdad. Además, Francisco de la Vitoria fue pionero en formular una teoría sobre el derecho de gentes y el derecho internacional.

Lo que más nos interesa, debido al tema que estamos estudiando, son las conclusiones a las que llegaron al reflexionar sobre la pertinencia de la guerra, uno de los peores males que objetivamente puede sufrir el hombre. Se mostraron a favor de la guerra justa, es decir, solo de acuerdo con ella si su fin era evitar un mal mayor, que, para ellos, se daba únicamente en tres casos: en defensa propia, en prevención a un ataque de un tirano y como castigo contra un enemigo culpable, lo que recuerda, evidentemente, las ideas del Aquinate. Pero, además, especificaron que se debían cumplir otros requisitos en los que la guerra se llegaba a concebir, en realidad, como un último recurso: no es considerada lícita si el pueblo se opone, si trae consigo el daño de inocentes o rehenes, si no se ha intentado llegar antes a un acuerdo a través de la palabra negociadora, etc. Se muestran, por tanto, contrarios a las guerras expansionistas, de religión (aunque sean para convertir infieles o paganos), emprendidas solo por alcanzar la gloria o hacer respetar el propio honor..., ampliando, como apuntábamos, el concepto de guerra justa que habían formulado los clásicos y, posteriormente, algunos filósofos religiosos como Santo Tomás.

Asimismo, se pronunciaron sobre la conquista de América y llevaron a cabo investigaciones interesantes y profundas en el ámbito de la economía, en los cuales no podemos detenernos. Pero sí querríamos aportar finalmente algunos de los nombres más reseñables de esta Escuela, la cual se postuló a favor del conocimiento en toda su amplitud, y en defensa de ideas novedosas y, en cierto modo, modernas sobre diversos aspectos. Estos son Domingo de Soto, Luis de Alcalá, Martín de Azpilcueta (o Azpilicueta, el conocido como Doctor Navarro), Tomás de Mercado, Francisco Suárez, Luis de Molina, Bartolomé de Medina, Gabriel Vázquez, Pedro de Fonseca, fray Luis

de León, etc. En relación a la variedad y a la cantidad de temas tratados, se suelen diferenciar dos escuelas, la de los “salmanticenses” y la de los “conimbricenses” (de la Universidad de Coimbra); la primera de ellas es la originaria y pionera, formada sobre todo por dominicos, mientras que la segunda, compuesta por jesuitas, tomó el relevo intelectual y continuó la tarea iniciada en tierras salmantinas.

3.3.4. DISPUTAS ENTRE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Al hablar de la educación nobiliaria en el siglo XVI, hemos podido constatar que las dos grandes materias en torno a las que giraba la enseñanza fueron, precisamente, las armas y las letras. Pero, además, la pluma de distintos escritores de la época se hizo eco de la discusión que ya desde el Renacimiento italiano, como vimos en algunas obras clave del momento, se venía desarrollando en favor de una, en contra de la otra, o en defensa del equilibrio de ambas disciplinas. Este debate va a llegar a España, como ya hemos señalado también en algunas de las obras estudiadas –ya fueran tratados de carácter más general, ya escritos de hombres de armas, como el caso de *El cuerpo enfermo de la milicia española* de Isaba–, pero, además, surgirán discursos que no son únicamente parte de una pieza mayor, sino el motivo central de los textos de estos escritores. Así, estudiaremos a continuación algunos de los que hemos considerado más relevantes²¹⁹, entre los que hemos seleccionado los *Discursos inaugurales de la Universidad de Valencia* (1534) de Francisco Decio²²⁰; la *Digresión de las armas y letras* (1565) de Francisco Guzmán; la *Contienda de Áyax y Ulises sobre las armas de Aquiles* (1591) de Hernando de Acuña (1518-1590) y el *Discurso de Armas y Letras sobre las palabras del proemio de la «Instituta» del Imperador Justiniano* (1616)²²¹ de Jerónimo Sánchez de Carranza (ca.1539-ca.1608).

Siguiendo un orden cronológico abordaremos en primer lugar los ***Discursos inaugurales de la Universidad de Valencia (1534)*** de Francisco Decio. Sobre este autor se conservan pocos datos, aunque hay cierta unanimidad en señalar su origen valenciano, su formación humanística, el probable contacto con la cultura italiana y francesa a raíz de varios viajes por Europa y, quizá, la realización de una carrera en lo eclesiástico, mundo que aparece reflejado en gran parte de su obra. No hay duda, en

²¹⁹ Recuérdense asimismo todos los títulos que recogimos, tanto en territorio español como italiano, sobre la disputa en el siglo XV. Puede añadirse, además, *Pro equite contra litteras declamatio. Alia viceversa pro litteris contra equitem* (Valencia, 1549) de Juan Ángel González.

²²⁰ Se desconoce la fecha de su nacimiento, y la de su muerte se ha fijado en torno a 1552 (Pons en Decio 2004, 11).

²²¹ Publicada en ese año, pero, evidentemente, escrita antes de 1608, fecha de la muerte del autor.

cambio, de que fue un gran orador, un profundo conocedor de las lenguas griega y latina y un excelente pedagogo, como evidencia su faceta de maestro, oficio que desarrolló, según consta, al menos en las aulas del *Estudi* (Universidad) de Valencia a partir de 1534; asimismo, fue catedrático de Oratoria (Pons Fuster en Decio 2004, 11-17)²²². Por lo que se conoce, sus obras fueron muy numerosas y, dentro de las cuatro piezas que suelen considerarse más relevantes y que se han recogido bajo el título de *Discursos inaugurales de la Universidad de Valencia* (Decio 2004), al menos tres de ellas (todas excepto la segunda que citaremos) fueron escritas como discursos inaugurales de los cursos académicos del *Estudi* valenciano (leídas, pues, en las “fiestas lucales”, el día de san Lucas, 18 de octubre, inauguración oficial del curso)²²³. Estos son el *De re literaria asserenda* (1534), la *Paedapechthia* (1536), escrita en forma de coloquio y posiblemente teatralizada en las sobredichas fiestas de aquel año, el *De scientiarvm et academiae Valentinae laudibus* (1547) y la *Francisci Decii Valentini patribus iuratis pro munere Oratio Musis nuper condito Eucharistia per discipulum Pontium Patricium adulescentem publicem habita* (1549), todas ellas bajo un mismo denominador común: la defensa de las letras.

En líneas generales, como bien señala Rico (2002, 174-194), a quien debemos el mérito de haber rescatado a Decio del olvido, la obra del valenciano se sostiene sobre dos aspectos fundamentales del humanismo: la defensa de los *studia humanitatis* y el tema de la *dignitas hominis*. En todos sus discursos se reitera la idea de la defensa de las letras y de su utilidad para la República, como nos anticipa ya el título del primero de ellos: *De re literaria asserenda*. Sobre ellas vertirá, a lo largo de este opúsculo, afirmaciones como esta: “que son muy necesarias al hombre las letras; que sin las letras la razón le ha sido arrebatada a los hombres; que, además, ellas son con mucho lo más hermoso de todo, puesto que son inmortales y en absoluto engañan a su dueño” (Decio 2004, 171); más adelante, también la siguiente: “hubo un momento en que aquella [recomendación a favor de las letras] sería necesaria, mientras los hombres, a manera de las fieras, vagaban errantes por los montes y desfiladeros” (172); o esta otra: “Así pues, ante todo veo que esto deviene en la cuestión de cuáles de ellos han actuado de modo

²²² Veánse las páginas posteriores del citado estudio para profundizar sobre la obra de este humanista valenciano, sus aspectos más reseñables y el entorno intelectual en el que desarrolló su oficio y producción literaria (Pons Fuster en Decio 2004, 18-58). Puede ampliarse, asimismo, con su monográfico dedicado al ambiente cultural de la Valencia de principios del siglo XVI (Pons Fuster 2003).

²²³ Sobre esta tradición de iniciar el curso escolar con un discurso en defensa de las artes y de la enseñanza, en el día de san Lucas, véase Rico (2002, 163), además de Pons Fuster (en Decio 2004, 33-37).

más distinguido, los que con su muerte liberaron a la patria o quienes aportaron el máximo esplendor con los brillantísimos testimonios de las letras” (173).

En los tres discursos se abordan diferentes asuntos relacionados con la enseñanza que Decio critica porque considera poco adecuados para propiciar un buen funcionamiento y ejercicio de las letras. Así, se denuncia el modelo de elección del profesorado, la poca preocupación de las autoridades por la enseñanza, la escasa preparación del cuerpo docente, la preferencia por los profesores extranjeros, las envidias existentes entre unos y otros compañeros con sus consecuentes rivalidades, etc. Ahora bien, nosotros nos centraremos únicamente en la *Paedapechthia*²²⁴ (‘Odio a la instrucción’), el coloquio que ofrece pasajes en los que realmente hay una referencia al tópico que estamos estudiando, puesto que en los tres discursos anteriores la materia protagonista es exclusivamente la de las letras y su docencia. En el caso de la *Paedapechthia*, además, al citado diálogo entre los dos protagonistas, Antonio (representante de las letras)²²⁵ y Beraldo (representante de las armas), le siguen dos discursos (o “declamaciones”) muy interesantes: uno “en defensa del caballero, contra las letras”, que pronunciará Beraldo, el otro “en defensa de las letras, contra el caballero”, recitado por Antonio. Con ello los dos oradores quieren demostrar, ante el auditorio, que cada uno de ellos tiene razón en la defensa de su respectiva disciplina, ya que, mediante el diálogo, ninguno de los dos ha conseguido convencer a su contrincante.

El asunto principal del coloquio²²⁶ se focaliza en la reivindicación de las letras frente a los que opinan que estas no son necesarias para la formación del caballero. En opinión de Rico (2002, 175), se presenta como una crítica contra los caballeros valencianos, quienes, antes que ejercitarse en el gimnasio²²⁷ literario, preferían hacerlo en el de las armas y en algún otro de dudosa reputación. En cambio, según Pons (en Decio 2004, 43-44), las ideas del valenciano, aunque ciertamente nacieran dentro de ese entorno en el que se encontraba, buscaban una proyección más universal y trataban de evidenciar que, por norma general, los caballeros se sentían más inclinados hacia las armas que hacia las letras.

²²⁴ Al que precede, por cierto, una epístola a su mecenas, el duque de Gandía don Juan de Borja.

²²⁵ Y podríamos decir que también del pensamiento de Decio.

²²⁶ Posteriormente dedicaremos un capítulo a la exposición del tópico a través de diálogos, pero consideramos más coherente referirnos al de Decio aquí por guardar una continuidad con los discursos que le siguen.

²²⁷ En el sentido de ‘escuela filosófica’, ‘lugar de charla e intercambio de conocimientos’.

En relación a las declamaciones, la primera de ellas (Decio 2004, 219-222) se configura como un discurso en el que se intenta convencer al caballero de que no le convienen las letras; para ello, el interlocutor afirma que estas producen enfermedades²²⁸; que, como afirma el proverbio, “en no saber nada consiste la vida más agradable” (219); que las letras no ayudan a enriquecer al hombre; que es una materia interesante pero no apropiada para el caballero; que con ellas se gana muy poco dinero; que es muy poco sensato “retardarse” en los libros cuando la ocasión reclama las armas, etc. Finalmente, termina con una reflexión interesante, que dice lo siguiente:

Si las letras las más de las veces perjudican a los mortales, según he demostrado, si degradan y enervan al caballero, si corresponden poco a la situación, si se oponen a las circunstancias, considerad que es indigno que los caballeros, que el joven, se ejerciten en ellas (222).

Es decir, refiriéndose a las cuestiones negativas que, a su modo de ver, conlleva el ejercicio de las letras, Beraldo ha intentado convencer al senado literario de que el caballero, hombre de armas, no necesita de ellas. En cambio, Antonio, quien juega con la ventaja de haber podido escuchar a su contrincante dialéctico, construye su discurso (223-227) contradiciendo las reflexiones expuestas por su compañero (a quien llama “charlatán” y a quien se dirigirá directamente en algunas ocasiones) y a través de ideas que defienden los beneficios que aportan las letras: enseñan dónde está la virtud, y no hay nada más justo y útil que eso; la ciencia es la fuente general de todas las materias, esto es, la justicia, la prudencia, la instrucción, la sabiduría, la integridad, la moderación...; las letras convienen al hombre y, como tal, son ventajosas también para el caballero, pues hombre es, etc. Además, lanza un alegato muy inteligente en defensa de la necesidad de las letras en tiempos de guerra, como vemos a continuación (226):

Todo está hirviendo con las guerras. Y en verdad ninguna otra cosa induce más a las letras que aquello por lo que tú deseas disuadir de ellas. Pues, ¿en qué momento hay mayor necesidad de los médicos? Cuando un mayor número de

²²⁸ Algo que no sonaba extraño entonces, ya que estaba bastante difundida la idea de que su ejercicio producía enfermedades tanto físicas (vista cansada, desaliño,...) como psicológicas (melancolía, principalmente); estas reflexiones las encontramos también, por ejemplo, en la famosa obra de Erasmo titulada *Elogio de la locura* (1511), la cual muy probablemente influyó en estos pasajes de Decio. En Italia, como ya se señaló aquí más arriba, Marsilio Ficino había tratado la cuestión en sus muy difundidos *De vita libri tres*, publicados en 1489.

enfermedades muestra su crueldad. ¿Cuándo estamos más precisados de la paz? Cuando muchas cosas son devastadas por la guerra. ¿Cuándo el buen sentido es más necesario? Cuando por la dificultad de las circunstancias es insegura la razón de la vida.

Es decir, defiende su postura apoyándose en la *praxis* de las letras para afrontar situaciones difíciles, provocadas, en este caso, por las armas, con el fin de justificar la necesidad que estas tienen de las letras para superarlas. Continúa diciendo, además, que el buen soldado será aquel que se ha instruido correctamente en el arte de la guerra antes de enrolarse en ella, y no aquel que, ignorante, decide tomar ese mismo camino. Al fin, termina incluyendo una referencia a la divinidad al afirmar que, quien quiera complacer a Dios, ha de amar las letras. Estamos, en suma, ante una disputa, no tanto sobre la supremacía de las armas o las letras, sino, más bien, de la necesidad o no necesidad que tiene el caballero del saber y del conocimiento; aunque no se nos hace saber la reacción del auditorio en ningún momento, el lector se percata de la superioridad del discurso de Antonio, el cual ha sabido aprovechar su ventaja y, de acuerdo con el pensamiento de Decio, de quien es evidente portavoz, ha convencido al receptor de la importancia que el caballero ha de otorgar en su formación a las letras. Según afirma Pons (en Decio 2004, 44):

El coloquio *Paedapechthia* es una concienzuda y bien trazada defensa de un modelo de caballero, cristiano sin duda alguna, al que el cultivo de las letras no sólo le son apropiadas [sic] sino que además le son útiles, porque lo modelan adornándolo de toda una serie de virtudes como la prudencia, la elocuencia, etc.

Veamos ahora la ***Digresión de las armas y letras (1565)*** de Francisco de Guzmán. De la vida del autor se sabe muy poco, probablemente que nació en Ciudad Rodrigo, y que fue poeta y capitán al servicio de la monarquía de Felipe II. De entre sus obras en verso destacan los *Triunfos morales* (Amberes, 1557; 5ª ed., Medina del Campo, 1587), impresa, además, con los títulos de *Decretos de sabios*, *sentencias varias en versos castellanos* (Alcalá de Henares, 1567) y *Flor de sentencias de sabios* (1557), siendo probablemente un extracto de la misma las *Sentencias generales de Francisco de Guzmán* (Lérida, 1576). Se le debe, además, *Gloria* [sic por Glosa] *sobre la obra que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestre de Santiago don Rodrigo*

Manrique, su padre (Lisboa, 1633). Asimismo, Nicolás Antonio cree que también fue autor del libro *De ilustres mujeres* (Cull 2009, 7-8). Sobre su dedicación a las armas y a las letras, se refiere a ellas en los siguientes términos, como anota Cull (2009, 10):

The prologue to the Madrid 1779 edition of the *Coplas de don Jorge Manrique...* to which Guzmán contributed, provides this quote from the author's dedication to his *Decreto de sabios*: «Lo más della fue hecho andando en seguimiento de V. S. en las guerras de Flandres o Artués, que el Emperador Carlos V. de gloriosa memoria a la sazón tenía con Henrique Rey de Francia, siendo V. S. Coronel de la Infantería Española». Y añade: «A los quales (habla de sus detractores) quiero por mí responderles, que sabría tan bien, y sé mandar una lanza, como una pluma, y que no he sido menos inclinado a las armas que a las letras, ni las he seguido menos, sino mucho más: y yo me ternía por contento de no tener más detractores en las letras, que en las armas he tenido» (x-xi).

Asimismo, Cervantes le dedica unas palabras en el “Canto a Calíope”, el último libro de *La Galatea*, con las que aplaude su labor de poeta, pero también se refiere a su dedicación a las armas (Cervantes 1968, 201):

De aquel que la christiana poesía
tan en su punto ha puesto en tanta gloria,
haga la fama y la memoria mía
famosa para siempre su memoria.
De donde nasce adonde muere el día,
la sciencia sea y la bondad notoria
del gran Francisco de Guzmán, que el arte
de Febo sabe, ansí como el de Marte.

Centrándonos en su obra, al final de sus *Triunfos morales* encontramos unos versos en los que el autor muestra su desilusión ante la cruel e ingrata guerra, por culpa de la cual ha perdido un preciado tiempo de su vida (fol. 4r):

Despídome de ti queixosamente,
sanguino, desleal, ingrato Marte,
pues eres ya tan crudo con la gente

que sigue tu partido y estandarte:
pesándome del tiempo floreciente
perdido por seguirte y agradarte,
que ya por tu maldad y tyranías
la gloria no mereces que solías.

Ahora bien, el texto más interesante en torno al tópico que estamos estudiando se corresponde con la citada *Digresión de las armas y letras*, la cual está incluida en *Triumpho de la Fortaleza*. El opúsculo se divide, a su vez, en dos partes, del cual la primera se dedica al debate de los méritos de las armas y de las letras, en la que el autor concluye postulándose del lado de las armas: “De suerte que las partes bien oydas / hallamos (los derechos consultados) / que deuen ser las armas preferidas, / apelen si quisieren los letrados” (fol. 121v). En la segunda parte, en relación con la anterior pero más concreta, plantea si es más meritorio el acto de salir triunfante a través de las armas o el hecho de conservar la victoria gracias a las letras; una vez más, en su opinión, las armas son superiores: “Es obra de virtud la más honrrrosa / hazer al enemigo resistencia, / según de los biuientes es la vida / la cosa sobre todas más querida” (fol. 125v).

Cull (2009) dedica parte de su trabajo a plantear una comparativa entre algunos fragmentos de la *Digresión* de Guzmán y el discurso sobre las armas y las letras que encontramos en el *Quijote* (y del cual hablaremos más adelante). En este sentido, le llama la atención la referencia que se hace a las letras divinas, de forma paralela al pasaje cervantino. Guzmán dice lo siguiente (fol. 120v):

Dexemos la sagrada theología,
regente de las leyes diuinales,
por ser de nuestras ánimas la guía,
pues valen más que vidas no caudales:
que siendo como son de más valía
las almas de los fieles y eternals,
más es encaminarlas a la gloria
que bien guardar la vida transitoria.

De manera también analógica al fragmento del *Quijote*, Guzmán introduce una reflexión en su texto en la que compara la vida relajada y despreocupada de los letrados con la complicada y sacrificada del hombre de armas: “mas ¿qué peligro corren los

letrados / destar en sus estudios asentados?” (fol. 118r), o “¿sepamos si perder la dulce vida / delante las batallas combatiendo, / ternán por menos acto glorioso / que dar consejos buenos con reposo?” (fol. 118v). Lo cual completa un poco más adelante refiriéndose a la dura vida del soldado en campaña: “Será de los prudentes máspreciado / dormir en blanda cama de plumones / quen medio las batallas cubijado / con hierro, dura tierra por colchones” (fol. 119r). Posteriormente, y también en esta misma línea “cervantina”, arremete en contra de la justicia, contra los corruptos administradores, abogados y hombres de letras (fol. 120r):

Si dizen que por letras los decretos
legales se conseruan y por ciencia,
también se conseruarian por discretos
con sólo buen juyzio de prudencia:
quiçá mejor biuieran mil pobretos
que gastan vida y bienes en pendencia
de pleytos, en audiencias y escriuanos
y muchos a la fin les salen vanos.
Y aquellos escriuanos y abogados
que buscan el biuir por tal manera,
en otra cosa fueran empleados
que más a la república cumpliera:
huuiera por ventura más ganados,
y más agricultura se hiziera,
quiçá reynara menos la malicia
y mucho más entonces la justicia.

Al fin, Cull (2009, 15)²²⁹ termina ofreciendo una reflexión en la que no repara únicamente en esa preeminencia del guerrero sobre el letrado que hemos ido percibiendo a lo largo de los diferentes fragmentos seleccionados, sino que sitúa este discurso como uno de los eslabones principales de una larga y rica tradición literaria dedicada al debate de las armas y las letras. Hace hincapié, asimismo, en el nexo existente entre este opúsculo y el fragmento quijotesco, lo que lo lleva a sugerir que

²²⁹ En este trabajo, Cull adjunta, además, su edición anotada de la *Digresión* de Guzmán (16-29), la cual hemos seguido.

posiblemente Cervantes tuviera en mente esta *Digresión* para conformar el que después será uno de los discursos más famosos de la reiterada disputa:

Excluded from the ranks of this rising nobility, however, Guzmán, like Cervantes, was both a poet and a soldier, and both ultimately accorded more honor to the exercise of arms. Guzmán's *Digresión de las armas y letras* must be accorded a place in the Spanish version of the widespread European literary tradition of the debate between arms and letters, and as a possible model for Don Quijote's discourse.

En otro estilo y partiendo de un episodio de la tradición clásica del que ya dimos cuenta en su momento, el también soldado y poeta Hernando de Acuña²³⁰ nos presenta esta interesante discusión en su *Contienda de Áyax y Ulises sobre las armas de Aquiles (1591)*²³¹. Este vallisoletano luchó en Italia, Alemania y Flandes durante el reinado de Carlos V (en las guerras de Italia bajo las órdenes del marqués de Vasto²³²), y en la batalla de San Quintín, ya en la época de Felipe II. Su obra, una de las más importantes de la primera generación de poetas petrarquistas, abarca fábulas mitológicas, epístolas, églogas, y canciones y sonetos de temática amorosa; dentro de los poemas de mayor extensión, además del que estudiaremos, destacan las *Estancias*, la *Fábula de Narciso* y dos églogas²³³. En ella encontramos varias veces una referencia directa a esa unión que se dio en su persona de las armas y las letras. Por ejemplo, en el soneto LXXV, dirigido a un tal Lavinio –que se ha interpretado como el *alter ego* de Luis de Leiva, príncipe de Ascoli–, “il poeta contrappone il passato –quando egli alternava i doveri imposti dal «fiero Marte» al culto per Apollo– al presente, in cui il mal d’amore ha a tal punto offuscato il suo ingegno letterario” (Rosso 2000, 380); es decir, el tiempo que no le robó la milicia a la pluma, se lo está privando el amor. El primer cuarteto, el que se refiere a esa dicotomía que simbolizan los dioses de la guerra y del arte –de la literatura–, respectivamente, y en el que muestra su dedicación a la poesía en medio de los avatares de la guerra, dice así (Acuña 1981, 251):

²³⁰ Véase Morelli 1977, Romera 1982, Rosso 2000, y Cabello y Pérez-Abadín 2011.

²³¹ Recogido también en el *Parnaso español* de López de Sedano (1768-1778, II, 21-51).

²³² Con él labró una gran amistad, y Acuña siempre se referirá a él como su protector y benefactor. Véase Morelli 2000.

²³³ Tras la muerte de Acuña, toda su obra en verso fue publicada por Juana de Zúñiga, mujer del poeta, en *Varias poesías compuestas por don Hernando de Acuña* (1591).

Jamás pudo quitarme el fiero Marte,
por más que en su ejercicio me ha ocupado,
que en medio de su furia no haya dado
a Apolo de mi tiempo alguna parte.

Semejantes palabras encontramos en su soneto XVII, en el cual confiesa nuevamente haber simultaneado las armas y las letras durante su vida, aunque, en este caso, con la clara determinación de seguir dedicando su tiempo tanto a la una como a la otra, como podemos leer en el primer terceto: “Así sus horas con la espada a Marte, / y los ratos del ocio con la pluma / pienso, señor, enderezar a Apolo” (Acuña 1981, 192).

El poema de la *Contienda de Áyax y Ulises* está constituido por 889 endecasílabos –es el más extenso del autor– en verso libre. Como han indicado los diferentes estudiosos de Acuña (entre ellos Morelli 1977 y Mateo 1983-84) y según, finalmente, recoge Rubio (2000, 387), es una evidente traducción del amplio pasaje del libro XIII de las *Metamorfosis* ovidianas. Como explicamos en su momento, este episodio se menciona primeramente en la *Odisea* homérica (XI, 543-546), y en él se narra el enfrentamiento dialéctico entre Áyax y Ulises, una vez tomada Troya, con el fin de dilucidar quién merece las armas del ya fallecido Aquiles, con las cuales el vencedor heredará la gloria militar del gran héroe de los griegos. Como sabemos, quien sale triunfante de la contienda es Ulises, no solo por su dominio retórico, sino también porque ha demostrado su éxito en el manejo de las armas, es decir, ese equilibrio entre la *sapientia* y la *fortitudo*.

En el caso de Acuña²³⁴, la elección de este tema se ha relacionado con su experiencia militar y su deseo de ofrecer una auténtica lección sobre lo que significaba, para él, la verdadera carrera soldadesca y sus virtudes (Mateo 1983-84, 75). Plantea esa contraposición entre los dos modelos de guerreros, el uno fuerte y el otro astuto y prudente, para decantarse, siguiendo la tradición clásica, por el soldado que ha sido

²³⁴ Rubio (2008, 389-397) señala diferentes piezas como fuente de este opúsculo: la “Cuestión y disputa entre Áyax Telamón y Ulises sobre las armas de Aquiles” (ca. 1577), aparecida en el *Inventario* de Antonio de Villegas; el *Romance a la contienda de Áyax Telamón y Ulises, por las armas de Aquiles*, contenido en el libro I del *Coro Febeo de romances historiales*, de Juan de la Cueva, publicado en Sevilla en 1588; el *Cancionero o Suma de virtudes* (1508) de Juan de Luzón, en cuya Tercera parte, “De Prudencia”, se desarrolla el motivo bajo el epígrafe “Que se deue mas a la razon que a las armas”, así como en la Cuarta Parte, “De Fortaleza”, deja bien claro de dónde toma el motivo (de Ovidio); y, por último (aunque posiblemente haya más), los *Emblemas* de Alciato (publicados en 1531 y traducidos al castellano por primera vez en 1549 por Daza Pinciano): el número XXVIII, titulado “Tarde o temprano prevalece la justicia” y el XLVIII, “Sobre la victoria conseguida por engaño”.

capaz de reunir en su persona la sabiduría y la valía militar, suponiendo, además, esa elección, el culmen de todo el poema (Acuña 1981, 133):

No fue acabada la oración de Ulises,
cuando los capitanes, que por ella
fueron movidos sin quedar ninguno,
unánimes pronuncian por sentencia
que se le debe a Ulises justamente
el honor y las armas que pretende:
manifiesta señal y clara muestra
de cuánto la elocuencia puede y vale.
(vv. 854-861)²³⁵

Como muy bien sintetiza Rubio (2008, 398):

Desde Homero Ulises es, pese a toda la cambiante tradición posterior, la perfecta conjunción del guerrero y del sabio. Así lo supo ver Ovidio y, quizá por ello, Acuña eligió este motivo para tratar el tema de la fábula que, con mínimas matizaciones, ha sido encuadrado dentro del debate de las armas y las letras. En esta línea, Cossío opinaba que «la transcendencia de esta fábula reside en que con ella entran en nuestra poesía muchos de los argumentos que han de nutrir la disputa de las armas y las letras, tan grata al Renacimiento, que ha de tener su cúspide en un memorable pasaje del *Quijote*», entendiendo el poema como una disputa entre «el valor militar y el ingenio y la elocuencia». Por el contrario, Mateo Mateo, después de señalar una clara finalidad didáctica en todo el poema, señalaba, rebatiendo las tesis de Cossío, que lo que en realidad se trata en la obra de Acuña es «cuál es más útil para la actividad bélica, la fuerza o la inteligencia», concluyendo que el poema podría ser entendido a manera de testamento militar de Acuña, con el que desea dejar claro que «no son suficientes la fortaleza física y el valor para obtener rendimiento óptimo en las campañas bélicas; a ellos debe añadirse, como cualidad primordial, la utilización sobresaliente de la inteligencia, que se manifiesta sobre todo en la prudencia y la astucia en el obrar frente al

²³⁵ Como se ve, se extiende Acuña en la descripción de este momento, el cual en el texto ovidiano se expresa únicamente mediante dos versos (Ovidio 1995, XIII, 250-251): *Mota manus procerum est, et quid facundia posset / re patuit, fortisque viri tulit arma disertus*, es decir, ‘El puñado de jefes quedó impresionado y su veredicto puso / de manifiesto el poder de la elocuencia’ (vv. 382-383).

enemigo, y en la elocuencia para aconsejar, arengar, mover a los compañeros, así adalides como subordinados».

Como bien señala posteriormente Rubio (2008), y de acuerdo con toda la tradición que ha quedado manifiesta en capítulos anteriores de nuestro trabajo, aunque Acuña pudiera querer reflejar una opinión real que se vinculaba con su despedida del mundo de las armas, es indudable que el debate se inserta dentro de un corpus muy amplio de obras que, ya desde el siglo XV en España, defendían la formación letrada del soldado; en todos ellos se presenta la relación de las armas y las letras no como una disyunción, sino como una equilibrada conjunción que el guerrero debía cultivar (de un lado, la fuerza, valía y preparación militar, y del otro, la inteligencia, ingenio y astucia, como bien señala Mateo, frente a la opinión de Cossío), para lo cual, el triunfo de Ulises en este pasaje y, una vez más, su ejemplo bélico, se configura como el modelo perfecto. El humanismo de Acuña lo lleva a dirigir su mirada a los clásicos, de ahí que esta anécdota se convierta en la más adecuada para hacerla protagonista de sus versos; pero, además, en el siglo XVI en el que se escribe, adquiere un valor añadido: la heroicidad del hombre de armas ante una nueva forma de entender la guerra, en la que la irrupción de las armas de fuego están acabando con la valía individual del soldado.

Al opúsculo de Acuña le siguieron otras obras, según apunta finalmente Rubio (2008, 405-406), como la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, en que se vuelve a insistir en el mismo mensaje al tratar sobre Ulises; una composición recogida en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, que se corresponde con “una respuesta del Licenciado Gutiérrez, por los mismos consonantes», la cual se inicia con “Yo no supe hasta ayer” y en la que se entienden las letras como felicidad última; o el propio Fernando de Herrera, quien, en un soneto dedicado nada menos que al gran militar don Juan de Austria (soneto LXIX, “Pongan en tu sepulcro, ¡oh, flor de España!”), ve también en las letras el origen de la inmortalidad; hasta llegar a Gabriel Pérez, quien, en otro soneto recogido en el *Cancionero Antequerano*, “Hijos del sacro dios, del dios [de] Delo”, manifiesta, por fin, la superioridad de las letras sobre las armas, sintetizado en su último terceto: “con armas no, con letras sí, del mundo, / alcanzaréis laurel y triunfo honroso, / pisando arneses las nevadas togas”. Todos ellos, en suma, son ejemplo del éxito que tuvo el motivo en la época, y, muy especialmente, en referencia al célebre pasaje de las armas de Aquiles.

Finalmente, nos adentraremos a continuación en el *Discurso de Armas y Letras sobre las palabras del proemio de la «Instituta» del Imperador Justiniano* (1616), de Jerónimo Sánchez de Carranza, opúsculo que, según nuestras comprobaciones, carece de edición moderna (sí hemos encontrado, en cambio, algún trabajo puntual en el que se cita la obra; véase Escobar 2015). Como indica Chauchadis (1993, 73), para los españoles del Siglo de Oro, “ser un Carranza” significaba ser diestro en el desempeño de las armas, expresión que tenía precisamente su origen en el autor al que nos referiremos seguidamente. Don Jerónimo de Carranza, natural de Sevilla, fue un conocido capitán del ejército español en la segunda mitad del siglo XVI, protegido por el duque de Medina Sidonia durante muchos años; participó junto a él en la invasión del Algarve, parte de la campaña militar que llevó a Felipe II a la corona portuguesa. Recibió el título de Comendador de la orden del hábito de Cristo, en reconocimiento a sus servicios bélicos, y años más tarde fue nombrado gobernador de Honduras; finalmente, ocupó un cargo de justicia en Santiago de Guatemala, donde probablemente murió en 1608. Pero además de soldado, fue también escritor, y su obra más conocida es *Libro que trata de la Philosophia de las armas y su destreza y de la agresión y defensa cristiana* (1582), un tratado de didáctica de las armas que su autor compuso en forma de diálogo, como veremos más adelante.

El texto que ahora nos ocupa, el *Discurso de Armas y Letras*, se conserva en el manuscrito 58-2-28 de la Biblioteca Colombina de Sevilla. Como decíamos anteriormente, la fecha que aporta el manuscrito es la de 1616, en la que suponemos que el copista, Juan Gallo de Andrada²³⁶, lo puso por escrito. La obra comienza con una declamación en verso, en endecasílabos libres, que el autor anuncia con el siguiente subtítulo: *Una declamación en verso en razón de los mordaces murmuradores, y decadencia de las ciencias, artes, facultades y sabiduría* (fols. 214r-227r), y, en efecto, es una reflexión dedicada a esos supuestos murmuradores que han censurado sus escritos y, en particular, sus *Libros de la Honrra, Injuria y Hacienda* —obra que se encuentra en la primera parte del mismo manuscrito que esta declamación y el discurso que estudiaremos posteriormente— valiéndose de trapacerías y mentiras.

El discurso propiamente dicho (fols. 228r-240v), el dedicado a las armas y las letras, está escrito en prosa. Se dirige al Ilustrísimo Señor Fernando de Vega Cortés de

²³⁶ El mismo famoso escribano que firmó una de las tasas de la primera parte del *Quijote*.

Fonseca, presidente del Consejo Real de las Indias, de quien poco después se dice (fol. 228r):

En su ilustrísima persona concurren la inclinación a las armas, correspondiendo a su calificado nacimiento sin ofender a su dignidad, y la excelencia en las letras; y con tantas ventajas ha dado al mundo admirable demostración, que son dos partes que forman el cuerpo de la República. Me pareció hacer este discurso sobre las palabras del proemio de la *Instituta* que hizo el emperador Justiniano, dándoles a las armas su lugar y oficio, y a las letras el que naturalmente les conviene, para que se acabe aquella cuestión tan reñida de antiguos y modernos a cuál de ellas se le debe el mejor lugar²³⁷.

Desde el inicio, pues, se nos indica el tema sobre el que versará el discurso y se apunta el equilibrio que Carranza defenderá en el ejercicio de ambas disciplinas, tomado, en este caso, de la citada *Instituta* (o sea, de las *Institutiones*) de Justiniano. Continúa diciendo que se ha decidido a escribirlo impulsado por unos amigos letrados que querían poner fin a esta disputa y han acudido él, por considerarlo un ejemplo de desempeño de ambas materias.

Seguidamente, tras recordar nuevamente su nombre y el motivo de su disertación, comienza su discurso de la siguiente manera (fol. 229r):

Para que los particulares entre sí se conservasen mejor y se sustentasen siempre en perpetua paz y concordia, convino que la República que representa a la Majestad Imperial fuese un cuerpo compuesto de materia y forma que no solo estuviese armado con leyes, sino también hermoñado con armas, para que ambas se diesen las manos y en las ocasiones las unas se rindiesen y obedeciesen a las otras.

Estamos ante una especie de glosa del comienzo del prólogo a las *Institutiones* justinianeas (siglo VI d.C.): *Imperatoriam maiestatem non solum armis decoratam, sed etiam legibus oportet esse armatam, ut utrumque tempus, bellorum et pacis, recte possit gubernari, et princeps Romanus non solum in hostilibus praeliis victor existens, sed etiam per legitimos tramites calumniantium iniquitates expellens, fiat iam iuris*

²³⁷ Puesto que la transcripción del manuscrito es nuestra, actualizamos las grafías y la puntuación de acuerdo con las normas ortográficas del español actual.

religiosissimus quam victis hostibus triumphator. Ahí, como bien se comprueba, se fijaba por parte del gran emperador esa comunión entre las leyes (las letras) y las armas, entre las cuales, además, las primeras se entendían como “la forma para que con suavidad se modere el rigor y espanto que está incluido en la materia de las armas” (fol. 229r), según Carranza. Un poco más adelante, considera este que las armas son el elemento con el que el ser humano imita a los “brutos”, mientras que la razón (fruto de las letras), en cambio, lo asemeja a los ángeles; con la mixtura de esos dos elementos se logra, a su modo de ver, la perfección de la República y el mantenimiento de la paz, su fin último. Esta unión entre una y otra disciplina, afirma Carranza, ya la fijó Homero en su obra, dotando a Ulises de la prudencia y a Aquiles de la fortaleza, “para que siempre el consejo anduviese en compañía de las armas” (fol. 229v). Continúa el sevillano con esta idea refiriéndose posteriormente al equilibrio que se encuentra, asimismo, reflejado en las virtudes que indica el zodiaco en el cielo: la justicia, representada por la Virgen (por *virgo*), se encuentra entre el león (*leo*) –imagen de la fortaleza– y *libra* –símbolo de la prudencia y la templanza–, “que con sus balanzas está pesando las cosas” (fol. 230r). Si consiguiéramos, por tanto, la justicia, no nos haría falta la fortaleza, esto es, las armas, ni, claro está, la violencia a la que estas nos llevan.

Otra de las ideas que plantea en su discurso tiene que ver con el uso de la espada. Carranza se muestra, en principio, contrario a la guerra, pero sí señala que, aquello que no pueda solucionarse con la razón y el diálogo, se ha de dirimir por las armas, aunque defendiéndose con moderación (fol. 231r). Así pues, esa arma a la que fundamentalmente se refiere es la espada, cuya ejercitación ha de practicarse a partir de la enseñanza de la destreza en las armas blancas²³⁸. Justifica su uso al afirmar, primeramente, que su autor fue Dios, lo cual se sustenta sobre diferentes pasajes de la Biblia, y, después, hace un repaso del sentido que dicha arma ha tenido tanto en el mundo de la guerra (en el que tiene una gran importancia la caballería) como en el espiritual (fols. 231v-232v). Relaciona el uso de la espada con la justicia, como podemos leer en la siguiente afirmación: “A la justicia pintan con una espada aguda de

²³⁸ Carranza era gran conocedor de la materia, puesto que su obra principal, citada con anterioridad y sobre la que volveremos, el *Libro que trata de la Philosophia de las armas y su destreza y de la agresión y defensión cristiana* (1582), le ha otorgado, con el tiempo, el título de “padre de la esgrima española”. Su labor fue continuada por Luis Pacheco de Narváez (1570-1640), quien escribió once tratados sobre el asunto, así como se convirtió en una figura clave de la escuela de esgrima “Verdadera Destreza” (cuyo nombre es un homenaje a toda su obra, en la que se recoge todo ese sistema conceptual y metodológico). Cabe recordar la sorna con que Quevedo, avezado dominador de la espada, satirizó a estos maestros esgrimistas en obras como *El Buscón* y *los Sueños*.

ambos cortes en la mano contra cuyos filos no pueden valer dureza de odio ni blandura de amor porque sin temor corta derecho e igual” (fol. 231v).

Por otro lado, cuando habla de los gobernantes, se refiere fundamentalmente al príncipe cristiano, el cual, rodeado de letrados (“leyes vivas”), legisla a veces con equidad y otras con rigor, pero siempre de acuerdo con la prudencia, “espejo en que se miran las demás virtudes” (fol. 233r). Frente a la virtud se encuentra, evidentemente, el vicio, y, para Carranza, los viciosos son los herejes de la república, los codiciosos y los murmuradores, los no ejercitadores de las armas ni de las letras; son, en suma, la “peste de la República” (fol. 233r).

Después de detenerse en algunas reflexiones relativas a las leyes y la virtud, la ley natural o la ley divina, para lo que se sirve de ideas procedentes de algunas autoridades griegas, romanas y cristianas, retoma la relación de las armas con las letras, a la que alude con estas palabras: “De manera que queda probado con firme demostración que la razón de la ley (que es la forma) cuando está sola en su esfera, sin las armas, es hermosísima, porque sustenta la paz universal, que es retrato del cielo” (fol. 235v); es decir, las letras, por sí solas, son hermosas y ofrecen beneficio al que las ejercita (como defendía Muzio en el *Gentiluomo*), mientras que las armas, si se utilizan independientemente de las letras, “por solo el antojo de la irascible de los hombres coléricos, hacen efectos de brutos inexorables” (fol. 236r), esto es, convierten a quien las desempeña en un bruto, en un animal. En efecto, para que las armas adquieran esa belleza que las letras poseen, han de conjugarse con ellas (fol. 236v):

Las leyes se valen de las armas como de instrumentos, en cuanto son necesarios para conservar y defender la paz de la República, y cuando las armas obedecen a las leyes reciben de ellas la forma que les da el ser y la hermosura, la cual faltando a las armas les falta el todo.

Las armas solo tienen sentido, pues, en aras de la guerra justa: “obedezcan las armas a la paz” (fol. 237r), dirá Carranza en un momento de su discurso, remitiendo, asimismo y como era de esperar, a Cicerón, y también a un emblema de Alciato, en concreto el CLXXVII, titulado “La paz engendrada por la guerra”, en el cual se hace referencia, efectivamente, a la idea de “guerra justa” y a la superioridad de las letras (la paz) sobre las armas. La imagen que muestra es realmente bella: un yelmo, imagen de la violencia de la guerra, aparece rodeado por un grupo de abejas, símbolo de la dulzura de

la paz. Pero la guerra humana, sea como sea, es imagen del infierno (fol. 237v) y, lamentablemente, ejemplo de la sentencia que reza “el hombre es lobo rabioso para el hombre” (fol. 238r). En contraposición a ella, se encuentra Cristo, el cual nació en tiempo de paz, vino a establecer la paz entre Dios y el hombre (fol. 239v), y se lo llamaría “Príncipe de la Paz” (fol. 238r)²³⁹. Carranza hace un alegato en defensa de la paz a lo largo de estas páginas (fols. 238r-239v), citando, además, a diferentes autoridades cristianas, como San Pablo, San Agustín o San Mateo.

Posteriormente, y ya llegando al final de la disertación, se habla de Lucifer como el inventor de la guerra, afirmando que todo lo que Dios aborrece, el Demonio lo desea. Igualmente, se especifican algunas de las consecuencias desastrosas que trae consigo la confrontación bélica, como vemos en el siguiente fragmento (fols. 239v-240r):

Con ella se deshonran las doncellas y se desfaman las casadas, y crecen y se multiplican las injurias, las afrentas y los agravios, y nacen nuevas desventuras; con la guerra se despedazan los cuerpos, se arruinan las ciudades y se destruyen las repúblicas, y se confunden las leyes divinas y humanas (como dice Salustio), y dejan huérfanos, viudas y pobres, que son causas de nuevas ofensas, con que el infierno se enriquece porque se menosprecia la vida del alma que tanto costó a Dios.

Al fin, termina refiriéndose a la labor del príncipe cristiano, el cual ha de saber maridar en su gobierno el uso de las armas y de las letras, saliendo victorioso de los enfrentamientos bélicos y legislando siempre en favor de la paz (fols. 240r-240v):

El príncipe cristiano no solamente ha de ser vencedor en las guerras que tuviere con sus enemigos, sino que también por legítimas vías expela y extirpe las maldades de los delincuentes de su república, de tal manera que sea tan celoso del derecho en la paz cuanto victorioso y magnífico triunfador por haber vencido a sus enemigos en la guerra.

Recoge, en suma, Carranza, este motivo que fue tan recurrente en la época para posicionarse en defensa de esa unión de las armas y las letras que el príncipe ha de conseguir para el buen gobierno; aunque, como se ha visto también, si se habla de cada

²³⁹ Un poco más adelante, dirá en este mismo sentido que la soberbia es el fundamento de la guerra, raíz de todos los vicios, mientras que la humildad sustenta la paz, origen de todas las virtudes (fol. 240r).

una de las disciplinas de manera independiente, no duda en decantarse por las letras: bellas, beneficiosas y no violentas como las armas.

3.3.5. EL TÓPICO EN FORMA DE DIÁLOGO

Uno de los subgéneros más cultivados en el Renacimiento fue el del diálogo²⁴⁰, y es precisamente una de las vías que algunos escritores utilizaron para plantear el debate de las armas y las letras, como se verá a continuación. Esta elección es absolutamente comprensible y apropiada, puesto que, como ya indicó Rodrigo Espinosa en su *Arte de Retórica*²⁴¹ (1578, fol. 277), “diálogo es una manera de disputa (preguntando, argumentando y respondiendo) entre dos o más personas”, y, de hecho, algunas de las obras más importantes que hemos estudiado (*Dell’arte della guerra*, *Il cortegiano*, *Il gentiluomo*...) se sirven de esta forma literaria para reflejar distintas opiniones sobre el tópico que estamos analizando.

El primer texto al que nos referiremos se corresponde con los ***Diálogos de la vida del soldado* (1552)**, de Diego Núñez Alba (1500-1552), obra cuyo telón de fondo es la guerra y que, al igual que otros diálogos coetáneos, condena el enfrentamiento bélico, posicionándose a favor de la paz²⁴². Núñez Alba se alistó en el ejército siendo muy joven y formó parte del tercio del reino de Nápoles, con el que combatió en las campañas alemanas de 1546 y 1547. La obra en cuestión, escrita a su vuelta, en Salamanca, se enmarca precisamente en ese contexto de las campañas de Carlos V contra la Liga de Esmalcada, el mismo en el que el emperador dictó las memorias que puso por escrito su cronista de confianza Ávila y Zúñiga, como ya explicamos; el fin de los diálogos de Núñez va a ser, además, exactamente aquel que notamos al estudiar los *Comentarios* del monarca: ensalzar su victoria, la del ejército imperial y, en especial también, la de Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba. Según afirma Vicent (en Núñez Alba 2003, 17), refiriéndose a unas palabras que el propio Núñez incluye en la “Dedicatoria” de la obra:

²⁴⁰ Sobre el género (así considerado en la época), sus características y temática, véanse los excelentes trabajos de Gómez (1988) y Ferreras (2008). Remitimos, asimismo, al proyecto *Dialogyca*, dedicado precisamente a recopilar completa información de todos los diálogos de la literatura española: <http://www.dialogycabddh.es>

²⁴¹ Esta obra, como señala Ferreras (2008, 55), “da cuenta del reconocimiento en la época de la especificidad del diálogo como género literario”.

²⁴² Puede verse, en este sentido, Ferreras 2008, 515-521.

En el trayecto [de Núñez, desde Nápoles a España] su intención de dar a luz sus *Comentarios* a la guerra se había mudado por la de publicar unos *Diálogos* de la guerra, ante la aparición de los de Ávila y Zúñiga, manteniendo, eso sí, el orden clásico de aquellos, al dedicar un diálogo a cada una de las campañas.

Así, nos encontramos con dos diálogos dedicados el primero a la “conjura de los Alemanes contra el emperador” y el segundo al “fin de la jornada de Alemaña o conquista de Sajonia”. Ambos están protagonizados por dos personajes, Milicio y Cliterio, a los que se unirán algunos caminantes en ciertos momentos del diálogo. Milicio, que se ha visto, por su nombre parlante, como *alter ego* de Núñez Alba²⁴³, es un experimentado soldado que vuelve de la guerra –de Alemania a España–, cuando se encuentra en el camino a Cliterio, un primo suyo que se dirige, por su parte, hacia el frente para alistarse en el ejército. En palabras de Puddu (1984, 70), “los dos primeros y principales interlocutores son Milicio, prototipo inconfundible del *grognard* instruido y honrado, veterano de la campaña contra los luteranos, y Cliterio, joven recluta que marcha con entusiasmo en el sentido inverso”. Milicio intentará convencer al joven Cliterio de que no continúe en su empeño de dedicarse a las armas y, para ello, le describirá la dura vida del soldado. Finalmente, lo aparta de su intención, y el primo se vuelve con él a España; por el camino, Milicio relatará cómo se produjo la conjuración de los alemanes contra el emperador, narración que, a su vez, será ampliada puntualmente por otros caminantes (también soldados o de oficio relacionado con la milicia) que se encuentran en el trayecto y que darán cuenta, asimismo, de su experiencia en la guerra²⁴⁴.

Encontramos, pues, dos claras vertientes en la obra: una panegírica, de ensalzamiento de la figura del emperador y, principalmente, del duque de Alba (en ningún momento hallamos referencias a la fama que pueda estar buscando el propio Núñez), y otra enormemente crítica, en la que Milicio narra algunas de las inclemencias más duras que se viven en campaña (el cansancio, las actividades físicas que continuamente han de realizar los soldados, el hambre, el ver cómo otros compañeros

²⁴³ De hecho, los únicos datos que se conocen de la vida del autor se han obtenido de su obra, aceptando, pues, esa correspondencia entre este y su personaje. Véase Vicent (en Núñez Alba 2003, 30-31).

²⁴⁴ Bataillon (1966, 654-655) ha relacionado estos diálogos con el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* de Alfonso de Valdés, haciéndolos derivar a ambos del *Diálogo del Cartujo y el Soldado* y, en parte también, de la *Confesión de un soldado* de Erasmo. Véase al respecto Puddu 1984, 84-89. Sobre las reflexiones que han suscitado los *Diálogos de la vida del soldado* en la crítica moderna, consúltense Vicent en Núñez Alba 2003, 23-27.

son heridos o incluso mueren en batalla...; véase, por ejemplo, Núñez Alba 2003, 86; 111-115; 130), así como las batallas y las escaramuzas a las que hay que enfrentarse en ellas. A modo de resumen, en un momento del relato, Milicio confiesa que “las cosas de la guerra son sabrosas de contar, pero muy peligrosas y trabajosas de pasar” (Núñez Alba 2003, 129). Por las reflexiones de Milicio, deducimos que el autor tenía una consideración caballeresca de la guerra, de ahí que critique la introducción de las armas de fuego, las novedades de la guerra moderna y las malas prácticas de los soldados en ella. Por otro lado, en lo que se refiere a la vertiente panegírica del diálogo, Núñez elogia sobre todo, como decimos, la figura del duque de Alba, a quien presenta como el arquetipo del perfecto caballero, lleno de virtudes y fiel siempre a su emperador Carlos, frente a los traidores, soberbios y ambiciosos Federico de Sajonia y Felipe de Hesse.

Por lo que atañe a las armas y las letras, hemos de decir que solo encontramos alguna referencia esporádica a lo largo de la obra. Siendo concretos, una al comienzo del segundo diálogo (Núñez Alba 2003, 150):

CLITERIO. De soldado te me vuelves teólogo. No sé de dónde has podido tanto aprender, habiendo desde tu juventud seguido las armas, entre las cuales he oído tener los libros muy poco lugar.

MILICIO. Eso díjose para dar a entender lo poco que pueda la justicia donde entreviene la fuerza, lo cual más claro muestra el proverbio que dice: «Do fuerza viene derecho se pierde». Empero, no porque no tenga la guerra tanta necesidad de acompañar la experiencia de las letras para hacer un perfecto discurso de donde mane el sagaz consejo, como de armas poderosas ponerlo con brevedad en madura ejecución. Y también en la guerra como en lo demás es verdadero el antiguo proverbio, que no hay nada bueno donde repuña Minerva. Bien es verdad que el que en la paz no ha aprendido, pendiendo la guerra faltarle ha el tiempo y la comodidad para poder aprender.

CLITERIO. Eso es lo que yo te he preguntado, cómo faltando a todos, has tú tenido ese tiempo o lugar. Que en lo demás bien sé cómo los poetas a una misma diosa, llamándola Palas, le consagraron las armas, y debajo el nombre de Minerva la pusieron en compañía de las Musas, poniendo también las letras debajo de su deidad, para dar a entender la necesidad que lo uno de lo otro tiene para cualquier efecto.

MILICIO. En gran cargo son los hijos a los padres, que sus primeros años en cosas virtuosas les hicieron ejercitar; porque como son aquellas las primeras que se

imprimen en el blanco papel, aunque otras y otras después se le sobrescriban, siempre quedan las imágenes de las primeras letras sin acabarse del todo de borrar. Y por esto, aunque haya tanto tiempo, como tú dices, que dejé los libros y me faltase lugar para poderlos en la guerra ver, todavía recurriendo a la memoria me acuerdo de lo que en la niñez aprendí.

Así pues, queda claro que, aunque los personajes no se extiendan en el asunto, se defiende la conjunción de las armas y las letras en la formación del soldado, el cual ha de encomendarse tanto a Palas como a Minerva. Interesante es, asimismo, la reflexión que hace Milicio al final de este fragmento, puesto que, aunque en campaña no haya tiempo para las letras, estas, una vez aprendidas en la infancia, quedan en la memoria de aquel que las cultiva, haciendo gala de ello incluso en su dedicación a las armas. De casos como este podemos, por tanto, deducir que el carácter de verdadero tópico que tenía la relación entre armas y letras hacía que los autores de obras que tuvieran que ver con algún asunto bélico se sintieran “obligados” a hacerle un hueco, aunque fuera exiguo, en el decurso y discurso de dichas obras.

En todo caso, además de ese breve fragmento, esta obra de Núñez Alba pone de manifiesto, tanto a través de dos de los tres sonetos que preceden al diálogo²⁴⁵ como en su dedicatoria y en la carta final que dirige al duque de Alba, que el fin último de su texto es precisamente el de aunar las armas con las letras, el de eternizar las primeras con las segundas y, a través de ese ejercicio, demostrar que las dos son necesarias en el ámbito bélico. Los dos sonetos a los que nos hemos referido –el segundo, de don Feliciano de Silva, el célebre continuador de la *Celestina* y del *Amadís*, y el tercero, de Antonio Cáceres Pacheco– hablan de la figura de Núñez Alba (se presentan escritos, como era habitual, “en loor del autor”), al cual se retrata como el paradigma del hombre renacentista, aquel que ha conseguido maridar en su persona el ejercicio de las armas y el de las letras (Núñez de Alba 2003, 66-67):

Ha sido no pequeña diferencia,
si al que gloria por armas ha alcanzado
iguala el que los hechos ha historiado
y dio inmortalidad con su elocuencia.

Minerva, que las letras ha formado,
fue Palas en las armas excelente:
por ser en ambas cosas eminente
le dieron también nombre geminado.

²⁴⁵ El primero de ellos, de Juan Hurtado de Mendoza, aparece escrito “en loor de la obra” y se centra en contar lo que el lector se encontrará en ella, esto es, la vida del soldado.

Mas, ¡oh, Núñez!, que ya con excelencia
la pluma con la lanza has igualado,
y filos una en otra en ti han tomado,
de valor y saber con experiencia.

Las hazañas de César que escribiste,
y que de sus ejércitos narraste,
con tu elocuencia tal para su gloria,

en el valor que a todos les pusiste,
la lanza con la pluma que igualaste
siempre te dejarán clara memoria.

Del cerebro de aquesta fue engendrado
aqueste que así alumbra nuestra gente:
con letras cuanto con espada ardiente
al alemán soberbio ha refrenado.

Debajo de la seña no vencida
del germánico César militando
mostrabas en tu pecho otro Anibal.

Agora aquesta historia dibujando
con pluma de real águila subida
volaste donde raro habrá tu igual.

Se sirve, como vemos, de algunos de los tópicos más recurrentes que ya conocemos: el soldado poeta que pone por escrito las hazañas, ya sean suyas o de otro, como es el caso, con el fin de inmortalizar tanto la fama del que es elogiado como la de quien toma la pluma para hacerlo. Y, además, la también conocida unión de las diosas romana y griega de las armas (Palas[-Atenea]²⁴⁶) y de las letras (Minerva), las cuales, una vez más, se “hacen una” para iluminar al autor en sus cometidos, bélicos y literarios.

La dedicatoria, por su parte, que va dirigida a doña María de Toledo, duquesa de Alba –esposa de Fernando Álvarez de Toledo–, comienza de esta manera (Núñez de Alba 2003, 71):

Disputa ha sido de los antiguos muy tratada (Excelentísima señora) cuál sea más trabajoso y de más honra digno, el hacer o el escribir²⁴⁷. Pues está claro que si los capitanes no obraran, los historiadores no tuvieran que escribir, y que si ellos no escribieran, no durara tanto la memoria de los antiguos hechos, y que muchos claros capitanes e ilustres, mayormente de los gentiles, dejaran de acometer la mayor parte de lo que hicieron sino pensaran alcanzar esta memoria. (...) Busquémoslo entre aquellos que tanto por las armas como por las letras se esclarecieron, como lo hicieron todos esos capitanes griegos y, sobre todos, los

²⁴⁶ A esto seguramente se refiera el autor del segundo soneto con lo de “nombre geminado”: la diosa griega es la fusión de una diosa de la guerra (Palas) con la de la sabiduría (Atenea, equivalente de la Minerva romana); de hecho, pese a serlo de lo segundo, se la representaba habitualmente vestida con coraza y casco, y portando lanza. Tal diosa, nacida de la parte más noble de Zeus-Júpiter (esto es, la cabeza) es, por tanto, la representación divina y perfecta de la fusión de las letras con las armas.

²⁴⁷ El hacer la guerra o el escribir sobre ella, se entiende.

siete que habiendo algunos de ellos hecho cosas muy valerosas en amparo y defensa de sus tierras, de sabios más que de capitanes quisieron dejar de sí la fama.

Como vemos, se recurre nuevamente a la famosa discusión de la supremacía del hecho de armas o del acto de escribir las hazañas que gracias a ellas se ganan, para lo cual, una vez más, el autor se decanta por el equilibrio entre ellas por tener como modelo a aquellos clásicos generales, como Julio César, que fueron capaces de aunar ambas materias; como dirá más adelante: “acuerdo no ser contra alguna de las partes, sino preciarme de entrambas” (Núñez Alba 2003, 72). Con el fin de conseguir él también vincular las dos disciplinas, cuenta que decidió honrar la figura del duque de Alba para, al igual que César, “escribir cada noche, no sólo lo que de día hubiese visto y ayudado a hacer, mas aun todas las otras cosas en Alemaña en este tiempo acaecidas” (73).

De manera semejante comienza la carta final que, en este caso, dirige al propio duque de Alba: “Si los grandes hechos que han acaecido en diversas partes del mundo en tantos años, como ha que es fundado, estuviesen escritos, bien creo yo (¡oh, Excelentísimo Señor!) que los Romanos y Griegos sobre todos los de las otras naciones no estarían tan eminentes” (Núñez Alba 2003, 205). Es decir, así como dijera Alejandro Magno (a quien se refiere directamente en la página 207) ante la tumba de Aquiles, episodio que ya hemos evocado en más de una ocasión, el héroe necesita un heraldo que immortalice sus hazañas y, por ello, él se erige como el Homero que don Fernando Álvarez de Toledo merece para que sus éxitos bélicos permanezcan para siempre²⁴⁸.

En suma, Núñez Alba encuentra en la literatura el último recurso para servir con mérito y ennoblecerse tras su abandono de la guerra; de esta forma, habrá sido capaz de desempeñar ambas disciplinas, conformándose, según decíamos, como ese hombre completo del Renacimiento. En palabras nuevamente de Vicent (en Núñez Alba 2003, 18):

Con ello, Núñez Alba cumplía un servicio tan alto como el de las armas, porque argumentaba, permitía preservar la memoria de tales hazañas. Su escritura cumplía un deber de justicia, servía a la fama e impedía que el olvido castigase el

²⁴⁸ Y, de hecho, así fue, pues en 1668 salió a la luz su *Vida y hazañas*. Véase Álvarez de Toledo 1945.

mérito de tan magnífico caballero. Núñez, pues, hacía un uso medieval de la historia, entendiéndola tribunal de la fama.

Interesante es, asimismo, la obra más célebre del ya citado Jerónimo Sánchez de Carranza, *Libro que trata de la Philosophia de las armas y su destreza y de la agresión y defensa cristiana*²⁴⁹ (1582, Sanlúcar de Barrameda)²⁵⁰. Consta de cuatro diálogos relacionados con la enseñanza de la destreza, pero planteados desde puntos de vista diferentes. En el primero de ellos encontramos una reflexión en torno al problema de la dignidad de la destreza como práctica de las armas; como indica Chauchadis (1993, 74), “se rechaza la falsa destreza de los bravos, insistiendo en la categoría de ciencia o de arte que se confiere a la verdadera destreza”, una demostración que es más filosófica que técnica. El segundo diálogo es el más original y el menos didáctico; en él interviene un maestro de esgrima valentón que presume de enseñar la práctica de armas, cuando, en realidad, es un ignorante (un *miles gloriosus* en buena medida) y un claro ejemplo de la falsa destreza, cuyas explicaciones provocan la carcajada en el auditorio. De nuevo en palabras de Chauchadis (1993, 74): “Centrado en la denuncia moral de las hipocresías de los valentones, el segundo diálogo presenta sin embargo un contenido técnico por su exposición minuciosa de las falsas tretas de los bravos. Prepara *a contrario* la demostración del diálogo siguiente”.

En efecto, el tercer diálogo es el más técnico de todos ellos; participan en él diferentes personajes, los cuales opinan sobre la relación que tiene la destreza con diversas ciencias, como las matemáticas, la aritmética, la geometría, la perspectiva, la anatomía, la música, la medicina, la filosofía natural, a través de propuestas prácticas que traen consigo el debate sobre si es más importante la experiencia o la teoría. Se afirma, finalmente, que la destreza es una “doctrina para letrados y hombres graves”, tal como se declara en la introducción de este tercer diálogo (fol. 133v). El cuarto y último, por su parte, se dedica a “la destreza cristiana” y se desarrolla el asunto ya anunciado al final del diálogo anterior: “enseñando al diestro cristiano, cómo usará de la ciencia, sin ofender a Dios, a sí, ni al prójimo” (fol. 205v); se centrará en justificar la práctica de las armas con la religión cristiana. Como indica Chauchadis (1993, 75):

²⁴⁹ Citamos por el impreso R/919 de la Biblioteca Nacional de España.

²⁵⁰ Su fama viene marcada, además, por las varias impresiones que se hicieron de ella en la época. Sobre su vida editorial en esos primeros años, véase Thimm 1896, 47.

La reflexión parte de consideraciones sobre la naturaleza del hombre, su superioridad sobre el animal, la calidad de sus realizaciones artísticas y científicas, entre las cuales se sitúa la destreza, considerada como una invención permitida por Dios.

Finalmente, el diálogo termina con un elogio de las cualidades humanas y literarias de uno de los protagonistas, Carilao, el cual se ha visto como *alter ego* de Jerónimo de Carranza (a partir de una nota marginal que se encuentra en el fol. 23r donde se indica tal correlación). Siguiendo con los personajes que aparecen en el discurso, es importante decir que todos ellos son doctos y de gran ingenio: Eudemio está “bien instruido en las letras humanas”; Polemarco muestra “una suave y blanda condición y presteza de ingenio” y es “doctísimo en el derecho canónico y civil”; Philandro es melancólico y “más desabrido en el trato”, debido a su dedicación al estudio profundo de la filosofía y la medicina; el ya citado Carilao es un antiguo diestro; y Meliso es “maestro de todas las disciplinas, doctísimo en las matemáticas, hecho ilustre con la gran erudición y varias letras, y con la bondad natural suya acompañada con un raro ingenio y a todos muy acepto” (Chauchadis 1993, 77). Según la diversa caracterización de los personajes, todo parece indicar que el autor quiere proporcionar un gran abanico de opiniones sobre el tema que se está discutiendo; personajes que, de acuerdo con el estudio que Luis Pacheco de Narváez hizo en su *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de Gerónimo de Carranza*, tienen todos ellos un correspondiente real: además de Carilao-Carranza, Meliso y el famoso humanista Mal Lara, Polemarcho y el médico Peramato, Filandro y el poeta Fernando de Herrera.

Por otro lado, es muy acertada la reflexión de Chauchadis (1993, 79) sobre la totalidad del diálogo y el objetivo con que Carranza lo puso por escrito:

A través de la descripción del contenido del texto y de sus características formales ya se han podido vislumbrar las finalidades que guiaron a Carranza en su voluntad de poner el diálogo al servicio de su propósito didáctico. Dos motivos esenciales parecen destacarse: un motivo pedagógico y un motivo estratégico. Por una parte, se trata de instalar al lector en el centro de una relación pedagógica compleja que es la que une a los participantes del diálogo. Por otra parte, desea Carranza alzar una ciencia algo menospreciada, la de la práctica de la espada, al nivel de las demás ciencias y artes, y en particular dignificarla por medio de la literatura.

Esto es, Carranza entiende el mundo de las armas como un arte que necesita de una parte teórica que la sustente, de unas letras que expliquen, con esa didáctica a la que se refiere el investigador francés, cómo ha de desarrollarse su práctica. Asimismo, que los personajes sean caracterizados con un alto nivel intelectual y cultural no sirve únicamente para captar la atención del lector, sino también, como sugiere Chauchadis (1993, 82), para “elevar la destreza a la dignidad de la obra literaria”. Además, el diálogo también le sirve a Carranza para que se ponga de manifiesto la doble faceta con la que él cuenta: la de escritor y la de diestro en armas; así, en los textos preliminares de la obra encontramos esa conjunción en varios momentos: por ejemplo, en unos versos pertenecientes a un poema de Fernando de Herrera, que rezan: “Solo vos con ardor maravilloso / en el ingenio igual y en valentía / seguís a Febo y Marte belicoso” (sin fol.), o los de Cristóbal Mosquera de Figueroa, quien insiste en la afición de Carranza por las letras, camino que ha retomado tras su desempeño guerrero:

Vos subistes al monte alto y profundo
y en el templo de Febo habéis dejado
la espada, y sois primero, y sin segundo.
Tal proporción de vos ha resultado
que al poderoso Marte y su dureza
habéis con vuestro estilo mitigado.
(fol. ¶4v)

Entre estos primeros textos que anteceden la obra se encuentran también dos cartas dirigidas al lector por dos médicos del duque de Medina Sidonia: Mathia de Aguilar y Pedro de Peramato; la segunda de ellas nos interesa especialmente porque en ella se hace una glosa sobre el tema de las armas y las letras que dice lo siguiente:

Nunca se leyó, ni supo, que haya habido letrados, ni ciencia de armas, que se llamase “destreza”, que tenga sus principios evidentes (...). Hierónimo de Carranza, varón noble de casta, docto en la filosofía y geometría, y en las demás artes, y tan diestro en armas cuanto nunca otro llevó el mundo, ha juntado aquellas ciencias con el uso de las armas, de manera que lo que en tiempos pasados era ventura de armas, en el nuestro es ciencia cierta e infalible de ellas. Y

como antes se ha dicho en refrán que las letras embotan las armas²⁵¹, de aquí adelante se ha de decir que las letras engendran las armas, y que los letrados solos pueden ser diestros, porque la alteza de ellas no es para ignorantes ni rudos (sin fol.).

Es decir, la obra de Carranza se entendió ya en su momento como un ejemplo del maridaje de las armas y las letras, puesto que entender las primeras de manera independiente ya no tenían sentido y su práctica no se concebía sin una base teórica que la rigiera. En este mismo sentido encontramos en los preliminares una tercera epístola, que escribe en este caso el doctor Juan Jiménez al duque de Medina Sidonia, para recomendarle que ayude a la impresión del libro de Carranza. Uno de sus argumentos es precisamente el siguiente: “Principalmente siendo cosa tan nueva como es haber juntado las Armas con las Letras, con lo cual queda deshecho el divorcio de que estaba infamada la nación española, que la tenían los extranjeros por fuerte, empero bárbara” (fol. A3). Para Carranza, pues, la didáctica de las armas pasaba por la literatura, y, tanto desde esta perspectiva, como gracias a esa doble dimensión de diestro y literato que se defiende –y que no solo logra conciliar su autor en la realidad, sino también el personaje de Carilao– esta obra refleja esa discusión que venimos estudiando y que se resuelve, como en tantos otros textos renacentistas, con la convivencia armónica de ambas disciplinas.

A continuación estudiaremos otro de los textos más significativos dentro de este género, los *Diálogos de la Fantástica Filosofía, de los tres en un Compuesto, y de las Letras y Armas, y del Honor, donde se contienen varios y apazibles subjects (1582)*²⁵², de Francisco de Miranda Villafañe (15??-1589). De su autor se sabe muy poco; los únicos datos que se conocen se pueden obtener a partir de su única obra, el citado diálogo, en el que se presenta como chantre de la catedral de Plasencia y en el que se hace referencia a diferentes campañas militares en la que participó como soldado, por lo que se cree que sirvió en varias batallas y, además, vivió un tiempo en Nápoles. La obra en cuestión se divide en tres libros y está compuesta por trece diálogos –diez iniciales, en los que se discute sobre temas diversos; el diálogo de las armas y las letras; y dos diálogos centrados en el tema del honor–, protagonizados los diez primeros por

²⁵¹ Fórmula procedente, como vimos, del marqués de Santillana.

²⁵² Se conserva en el impreso R/31681 de la Biblioteca Nacional de España.

Bernaldo y Ánima²⁵³, y los dos últimos por Dionisio y Timoteo. Nosotros nos ocuparemos únicamente del referido al tópico que estamos estudiando, el cual se encuentra en el libro segundo de la obra y cuyo título completo es *Diálogo entre las armas y las letras, donde se trata cuál de las dos artes ha de ser antepuesta, y más estimada acerca de los hombres* (fols. 93r-107v)²⁵⁴. Este particular texto no es únicamente relevante porque se construya en torno a nuestro tema de estudio, sino también porque los personajes que dialogan son, alegóricamente, las Armas y las Letras. Su coloquio comienza así (fol. 93r):

ARMAS. No huyáis, letras, ni tengáis miedo, porque, aunque seamos las Armas a quien el universo mucho teme, y las grandes potencias se espantan, no venimos para haceros ningún daño, sino a preguntaros y saber qué razón os mueve a presumir de teneros acerca de los hombres en mayor precio y estima que nosotras.

Es decir, se inicia con un deseo de unión y con un interrogante interesante: por qué los hombres creen que las letras son mejores. Pero estas, en principio, no tienen muchas ganas de discutir, ya que prefieren tener a las armas “amigablemente por superiores, que iguales o inferiores por enemigas” (fol. 93v). En cambio, poco después acceden al debate y comenzarán diciendo que son superiores a las armas porque los bienes que provocan en los hombres son relativos al alma, mientras que los suyos son propios del cuerpo (fol. 93v). Las armas, por el contrario, les dicen que están equivocadas porque ellas no son únicamente instrumentos militares, sino también un medio de ánimo, de fuerza, que es absolutamente necesario en batalla (fol. 94r). Siguen su disertación haciendo referencia a la magnanimidad que procuran en aquellos que las ejercitan, así como la justicia que se consigue gracias a ellas y que origina otras virtudes esenciales; además, indican que los grandes emperadores y capitanes lograron conquistar territorios por medio de las armas y que, por ello, ganaron la eterna fama (fols. 94v-95r). Por su parte, las letras se defienden atacando a las armas en dos aspectos principales, aquellos que diferencian al ser humano de los animales: la amistad y la “contemplación de las cosas celestiales” (fol. 95v); así, construyen su discurso en torno

²⁵³ Bernaldo dialoga con su alma. En su conversación se tocan, en algunos momentos, temas afines al que estamos estudiando, como es la reflexión que se hace, a partir de una anécdota que se cuenta, en torno a la figura del estudiante-soldado. Véase Ferreras 2008, 86.

²⁵⁴ Este opúsculo tampoco tiene, según nuestras comprobaciones, edición moderna. La transcripción es, por tanto, nuestra.

a la destrucción, dolor y crueldad que provocan los enfrentamientos bélicos (fols. 95v-96r). A continuación, las armas se excusarán diciendo que la intromisión en las guerras es decisión de las Repúblicas y que, gracias a su buen hacer, estas son bien defendidas y pueden gobernar correctamente. Además, así como las letras dicen que Dios es “potente y sapiente”, las armas les hacen ver que Dios es el encargado de decidir qué reyes son los que señorean el mundo, los cuales han de servirse en mayor proporción de la “potencia” que de la “ciencia” para salir victoriosos (fols. 96r-97r).

Más adelante, las letras insisten en su superioridad, alegando que esos capitanes a los que se refieren las armas necesitan del arte militar, de la educación, de la disciplina, de la prudencia..., en suma, de las letras, para poder combatir con éxito, y recurre a la ya célebre idea de que sin la pluma no habría ningún hombre de armas que hubiera conseguido eternizar sus hazañas. Como era de esperar en referencia a este último punto, las armas rebaten diciendo que, cuando los hechos son dignos de loar, su gloria está por encima de todo, aunque no tenga quien las escriba, y que, además, gracias a esas proezas guerreras las letras adquieren también su fama (fols. 97r-99r). En relación con la virtud, las letras insisten en la necesidad de estudiar las artes liberales y de amar el conocimiento para que los vicios, como la codicia, se vuelvan virtud y dicha, puesto que –afirman– en esa armonía se vivía hasta que las armas destruyeron el mundo, refiriéndose, como explicará después, a la Edad de Oro; recuerdan, nuevamente, algunas de las consecuencias del surgimiento de la guerra y, en concreto, denuncian también la aparición de la artillería. Por su parte, las armas están convencidas de que esos males no son responsabilidad suya, sino fruto de la malicia del hombre (fols. 101v-104v).

En la parte ya final del debate, las armas, para defender su preeminencia, se centran en los efectos negativos que pueden tener las letras en los hombres: por ejemplo, “las epístolas amatorias, corrompedoras de los castos ánimos de las flacas doncellas y turbadoras de confederados matrimonios” (fol. 105v), a lo que se añade la lascivia, los engaños, robos, malicias..., que pueden aprenderse en algunos escritos. Aprovechan, asimismo, para criticar a los poetas, a los que tildan de “falsos”, y –continúan diciendo– “otra cosa hallaréis en los poetas sino lágrimas, suspiros, y amorosas pasiones, estupros, adulterios, transformaciones, sangrientos sacrificios y otras fábulas aparejadas con su mortal ponzoña a matar y contaminar” (fol. 105v), además de mostrarse contrarios, en su opinión, al pensamiento cristiano (fol. 106r). Atacan también, posteriormente, a la retórica, persuasiva “con sus engañosas palabras”

(fol. 106v); también a la dialéctica, que ha dañado a la filosofía enfrentando a unos hombres con los otros por preservar sus opiniones; e incluso a la teología, la cual ha estado envuelta en escándalos y herejías (fols. 106v-107r). La crítica a toda esta parte negativa que, a su modo de ver, conllevan las letras, nos conduce hasta el final del debate, en el que las armas piden “dejar esta cuestión y contienda, remitiéndonos al parecer de otros” (fol. 107v), a lo cual las letras acceden. Juzgará la posición de cada una de ellas –dicen las armas– “un valeroso espíritu, el cual a vosotras y a nosotras honra y sublima; a este iremos juntamente y le remitiremos nuestra causa y contienda, el cual como hombre justo y sabio en estas dos facultades, dará el derecho a cuyo fuere” (fol. 107v). Las letras vuelven a estar de acuerdo, y juntas se ponen en camino en esa búsqueda del hombre justo que dará la solución a su disputa, personaje sabio que –todo parece indicar– se corresponde con el mismo Miranda Villafañe, quien ha logrado aunar armas y letras en su trayectoria vital.

En suma, este diálogo es uno de los ejemplos más significativos que encontramos en el Renacimiento, ya no solo dentro del género al que se adscribe, sino también en cuanto al tópico que estamos estudiando, aunque no se ofrezca una solución al conflicto definitiva y claramente decantada. En él se plantean algunos de los temas que ya son recurrentes en esta discusión: el beneficio de cada una de las disciplinas en los hombres, su relación con la virtud, las consecuencias de la guerra, la reiterada alusión a la idílica Edad de Oro, la fama que se gana con la ejercitación de unas u otras, la necesidad del arte militar para el hombre de armas, los aspectos negativos que se plantean al tratar sobre el cultivo de la poesía..., con la peculiaridad, además, como dijimos, de que la pluma y la espada no son solo el objeto de estudio, sino también las protagonistas activas de la contienda. Es decir, el diálogo de Miranda Villafañe se configura como un eslabón muy interesante, y bastante original, dentro de esta larga y fructífera tradición literaria que se cultivó y amplió de forma especialmente asidua en esta época en España.

A continuación, nos detenemos en los ***Diálogos militares* (1583)** de Diego García de Palacio (ca. 1533-1596), letrado que, al igual que, por ejemplo, Cristóbal Mosquera de Figueroa o el mismo Maquiavelo, toman la pluma para tratar asuntos bélicos sin haber seguido la carrera militar. Según indica Manzano Baena (en García de Palacio 2003, 17), los datos biográficos que nos han llegado sobre el autor se deben a diferentes documentos que se conservan gracias al oficio que desempeñó: un expediente en el que se demuestra su limpieza de sangre, y la de su mujer, que se redactó cuando

fue nombrado consultor de la Inquisición en México, documentos concernientes a su labor administrativa al servicio de la Corona (y que se encuentran en el Archivo de Indias) y otros que abordan el proceso al que se vio sometido por distintas acusaciones de cohecho a partir de 1584. A grandes rasgos, diremos que Diego García de Palacio nació en Ambrosero (Cantabria), estudió en Salamanca y comenzó a trabajar en la administración de justicia en torno a 1567. Posteriormente, fue nombrado oidor de la Audiencia de Guatemala, adonde se traslada en 1573 y donde le asignaron años después (1579) la responsabilidad de ser capitán de la armada encargada de perseguir y capturar a Francis Drake; desde allí se mudará en 1580 a Ciudad de México, ciudad en la que se doctoró y de cuya universidad fue nombrado rector. En el citado virreinato ocupó otros puestos importantes, mediante los cuales siempre estuvo al servicio del monarca, Felipe II, hasta que los citados problemas que tuvo con la justicia lo empujaron a una situación muy precaria que padeció ya hasta su muerte. Según afirma Manzano Baena (en García de Palacio 2003, 25):

García de Palacio es el primer tratadista militar que escribe desde México, pero lo que hace su obra más interesante es la posibilidad de leerla escrita para dar respuesta a las inquietudes que existían en el virreinato acerca de la forma de hacer la guerra a los pocos pueblos colombinos que quedaban aún por sojuzgar y por el estado de la milicia en general.

En cuanto a la obra propiamente dicha, en la que se funden el género tratadístico militar y el diálogo²⁵⁵, se divide en cuatro libros. El primero trata sobre las cualidades de los capitanes y los soldados, el segundo aplica lo que se ha desarrollado en el libro anterior a distintas circunstancias de la guerra, el tercero se dedica a la artillería y a aspectos relacionados con ella y, al fin, el cuarto y último resume cómo se organizaban los escuadrones en la época clásica y en el momento presente del autor. Todos ellos están protagonizados por dos personajes, el Vizcaíno y el Montañés, los cuales personifican, respectivamente, “al ingenio ignorante y al erudito y reposado, siendo este último trasunto claro de la personalidad del autor, ya que «no solamente es soldado», haciendo referencia a su experiencia armada organizada con Drake, «sino docto en los

²⁵⁵ Ambos muy en boga en la época, como dijimos, y tal como estudia brevemente Manzano Baena (en García de Palacio 2003, 29-31).

derechos»” (Manzano Baena en García de Palacios 2003, 37). Es decir, estamos, nuevamente, ante un personaje que une las armas y las letras.

Por lo que respecta a la presencia del tópico que estamos estudiando, hemos de decir que en estos diálogos, aunque no encontramos discusión sobre la pluma y la espada como en otras obras que hemos analizado, sí se halla la conjunción entre ellas en la formación que se propone del “perfecto capitán”²⁵⁶. Así, gran parte del libro primero se dedica a enumerar las virtudes con que debía contar un capitán de los ejércitos de la Monarquía, entre las que se encontraban, como era habitual en los tratados militares de la época, importantes valores morales e intelectuales. En este sentido, como apunta Manzano Baena (en García de Palacios 2003, 39), en estos textos se refleja la impronta del humanismo cristiano de Erasmo y Vives, quienes prestaron una gran atención a lo educativo, como ya vimos. Las dos grandes virtudes que se piden al capitán, siguiendo la tradición de raigambre clásica, son la prudencia y la fortaleza, pero, además, Montañés añadirá lo siguiente (García de Palacio 2003, 111):

Lo principal que, allende de lo que he dicho, ha de tener un capitán es que ame a Dios, su rey y patria. Y que con esto tenga paciencia, humildad, obediencia, clemencia, afabilidad, templanza, castidad, modestia, liberalidad, justicia, experiencia. Y le convienen otras virtudes intelectuales como nobleza, ciencia de la Matemática, Aritmética, Cosmografía, y con ellas conocimiento de la influencia, curso y movimiento de las estrellas, signos, planetas y tiempos. Ha de tener mucha noticia de cosas naturales, debe ser leído en historias divinas y humanas, discreto, con elocuencia, de agudo ingenio²⁵⁷.

Es decir, ha de ser, además de capitán –hombre de armas–, un humanista, el cual comprenda en su persona el máximo saber y las mejores cualidades humanas. Esta convivencia entre las armas y las letras se justifica, además, en los clásicos, de los cuales Vizcaíno cita a “Julio, Alejandro, Pirro, Sila, Sertorio”, para aludir, finalmente, al “buen Pericles ateniense”, de quien se decía que “en las ciencias era docto y en las conversaciones dulce, en los consejos sabio y en las pláticas discreto, en las armas

²⁵⁶ Sobre la figura del *capitano sapiente* en el siglo XVI, véase Prandi 1990.

²⁵⁷ Como indica Manzano Baena (en García de Palacio 2003, 57), el también tratadista Francisco de Valdés se expresa en términos semejantes en su *Espejo y disciplina militar*, donde reconoce que, para ser un buen capitán, se ha de combinar el saber práctico con el teórico. Como vamos viendo, no es exclusivo de estos dos autores, sino que es una de las preocupaciones que, por norma general, muestran los tratados hispanos de, sobre todo, la segunda mitad del siglo XVI.

diestro y en los peligros esforzado, en la prosperidad humano y en la adversidad sufrido” (García de Palacio 2003, 108). Además, en otro momento del diálogo, se indica que el buen capitán ha de ser leído “en historias divinas y humanas”, así como hizo Alejandro Magno en obediencia a su maestro, Aristóteles; y, asimismo, conviene que sea elocuente, “para persuadir a sus soldados de una cosa difícil” (García de Palacio 2003, 121), haciendo referencia indirecta, en este segundo caso, al poder de la arenga para insuflar ánimo en las tropas.

Por otro lado, en varias ocasiones se refiere a otro asunto que consideramos una variante del tópico que estamos estudiando: “Y así es cosa necesaria que los capitanes generales tengan algunos discretos y prudentes consejeros²⁵⁸ con quien comuniquen las cosas que piensan y ordenan” (García de Palacio 2003, 115), tales como Pompeyo, César o Alejandro Magno, entre otros, y discurren sobre la guerra también en tiempos de paz, como el citado César, para ser unos buenos y completos soldados: prevenidos, instruidos y ejercitados. Al lado de la fortaleza se encuentra, pues, la inteligencia, puesto que guerrear no significa únicamente utilizar las armas, sino que hay que saber dejarse aconsejar, hay que decidir y hay que poner en práctica lo que se ha aprendido en el arte militar y a través de las virtudes morales e intelectuales. Finalmente, se hace la obligada referencia a la idea de fama, en la que se unen nuevamente las dos disciplinas, pues, así como los guerreros han leído que otros alcanzaron la gloria a través de sus hazañas, ellos también confían en conseguirla y en que sus proezas permanezcan, como las de sus antecesores, para siempre (García de Palacio 2003, 118):

Y siendo esta una vez ganada, podrán tener seguridad en las empresas que acometieren, porque cada uno, esperando alcanzar más premio, mostrará más su esfuerzo y valentía ganando victorias, reinos y provincias, con lo cual pagarán a los capitanes su liberalidad y magnificencia, como se lee que lo hicieron en las historias aquellos afamados capitanes Alejandro Magno y otros famosos de los siglos pasados.

El tratado-diálogo aborda otros extremos de gran interés, que hemos estudiado también en obras anteriores y que fueron motivo de discusión durante los Siglos de Oro, entre los que encontramos la idea de nobleza y la guerra justa²⁵⁹, en los cuales no nos

²⁵⁸ A quienes se referirá en otro momento como “hombres sabios y doctos” (García de Palacio 2003, 102).

²⁵⁹ En este asunto se siguen las ideas de Francisco de Vitoria o Luis Molina, a los que citamos al hablar de la Escuela de Salamanca.

detendremos, pero remitimos al pertinente estudio de Manzano Baena sobre ellos (en García del Palacio 2003, 41-49). Finalmente, hemos de señalar que estos diálogos van precedidos por varios textos introductorios, los cuales incluyen una dedicatoria al Conde de Coruña, un soneto dirigido “al autor de los diálogos militares y a su patria” y otro extenso poema de Eugenio de Salazar, en el que se presenta el argumento y se hace una recomendación para adentrarse en la obra; en todos ellos encontramos claras referencias también a la unión de las armas y las letras. Únicamente a modo de ejemplo, traemos a colación uno de los fragmentos finales del último poema, donde se recurre a los dos más célebres capitanes de la Antigüedad clásica, así como al rey Sabio de España y, de manera indirecta, al marqués de Santillana por el guiño del verso final:

Alejandro fue dado a letras buenas,
y al alto Julio César, tan valiente,
las finas letras no le eran ajenas,
y por Alfonso el sabio Rey se alcanza
letras y pluma no embotar la lanza.

(García de Palacio 2003, 90)

En la dedicatoria, por su parte, se rompe levemente esa unión equilibrada que encontramos a lo largo de todo el diálogo entre las armas y las letras, ya que García de Palacio se decanta hacia la labor del letrado para justificar que, aunque no se haya dedicado activamente al ejercicio de las armas, está igualmente capacitado a tratar sobre ellas porque “las Ciencias (a la verdad) son todas unas” (García de Palacio 2003, 79). Compartimos, en este sentido, la reflexión de Manzano Baena al respecto (en García de Palacio 2003, 24):

García de Palacio presenta así la idea de la superioridad de los letrados sobre los guerreros; si estos solo pueden escribir de aquellas cosas que han visto y vivido directamente, el hombre de leyes, con su amplia cultura y conocimientos, ha podido, desde la Antigüedad, hablar, incluso con mejor juicio, de los asuntos de la milicia.

De acuerdo con su experiencia vital, el autor cántabro manifiesta la capacidad que el letrado tiene para escribir sobre cualquier tema, incluido, claro está, el concerniente a la guerra; y precisamente en este, tanto los que practicaban las letras

como aquellos que se decidían por las armas compartían un mismo universo, en el cual estaban unidos por su servicio al monarca.

Además de estos cuatro diálogos que hemos analizado con cierto detalle, hemos de citar alguno más que se suma a este corpus que venimos estudiando, ya sea porque se ocupa del motivo de las armas y las letras de manera directa, ya porque dedica una gran parte de la obra a reflexionar sobre el oficio del soldado, el cual será también expuesto en varias comedias barrocas, como veremos. En primer lugar, son interesantes los tempranos *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia* (1614), de Francisco Núñez de Velasco, donde, entre otras cosas, el autor defiende la pertinencia de las letras en batalla, puesto que, aunque no pelean, sí aconsejan y, en muchas ocasiones, más vale un buen consejo que la fuerza para alcanzar la victoria; a propósito de ello, afirma que Néstor es más importante que Aquiles (fol. 129). A continuación, citaremos el célebre diálogo de Alfonso de Valdés (1490-1532), *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* (1541-1545)²⁶⁰, el cual se escribió, como es sabido, con motivo del saqueo de Roma por las tropas imperiales, y donde encontramos una clara antítesis entre la actuación de los soldados –destructores de elementos propios de una religiosidad exterior– y la de los eclesiásticos –quienes habían “ensuciado” con sus vicios la auténtica religiosidad, la interior–; de algún modo se expone, pues, el enfrentamiento entre las armas y las letras divinas.

Por otro lado, es significativo el *Diálogo de la verdadera honra militar que tracta cómo se ha de conformar la honra con la conscientia* (1566)²⁶¹, de Jerónimo de Urrea (ca. 1510-ca. 1573), en la que se defiende que “el oficio de la guerra se aprende, y saber mandar no se improvisa, pues es necesario adquirir un «saber»” (Ferrerías 2008, 531); en esta misma línea se pronuncia Francisco de Valdés en su *Espejo y disciplina militar por el Maestre de campo Francisco de Valdés. En el qual se trata del officio de*

²⁶⁰ Puede consultarse la edición de Rosa Navarro, en Valdés 2001. Asimismo, se puede completar la lectura con el *Diálogo de Mercurio y Carón* del citado autor, el cual se contextualiza en el mismo momento histórico y en el que también se defienden las ideas que encontramos en el diálogo anterior.

²⁶¹ Con edición moderna, en Urrea 1992; véase también el estudio que le dedica Carrasco 2005. Como buen hombre de armas y de letras, presenta asimismo el tópico con cierta asiduidad en su obra –con el deseo de una conjunción entre ambas disciplinas–, en la que no podemos detenernos ahora, pero a la que remitimos encarecidamente. Aprovechamos, además, para recordar su importante labor de traductor: fue el primero en verter al castellano el *Orlando furioso* de Ariosto, y tradujo también, poco después, la *Arcadia* de Sannazaro. Escribió, además, una versión de *El caballero determinado* (*Le chevalier délibéré*), de Olivier de la Marche, y una novela de caballerías, *Clarisel de las flores* (publicada en 1879), así como otros textos literarios que se han perdido. Es, sin duda, uno de los autores de nuestro Renacimiento que más merece ser rescatado y estudiado con detenimiento.

sargento mayor (1590)²⁶², quien, como Urrea, piensa que son más importantes la prudencia y la disciplina para el guerrero que el valor. También revisten interés los *Diálogos de arte militar* (1583)²⁶³ de Bernardino de Escalante (1537-1605), donde, entre otras cosas, se precisa que los sargentos sepan leer y escribir, esto es, que hayan sido instruidos en las letras para poder llevar a cabo su labor en la guerra; estos tres defienden, por tanto, el arte de la guerra²⁶⁴.

Recuperando el debate sobre el tópico propiamente dicho, hemos de aludir al *Diálogo de Scipión africano y Sócrates*, una obra anónima fechada entre 1551-1600. En ella se enfrentan, dialécticamente, el soldado y el filósofo, cada uno de los cuales se pronuncia en defensa de su oficio. Por su parte, en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* de Cristóbal de Villalón (ca. 1500-ca. 1558), aparece nuestro tópico como un tema secundario. En este caso, las edades –la antigua y la presente– se comparan tanto con las letras como con las armas, aunque de una forma más recurrente con las primeras; se mencionarán nombres relevantes de ambos mundos, así como se discurrirá sobre la decadencia de las letras²⁶⁵.

En este mismo sentido, es también reseñable mencionar la obra del portugués Francisco de Moraes (1500-1572) *Diálogos [...] que incluyen un Diálogo entre um cavaleiro e um doutor acerca da preferência das armas às letras ou das letras às armas* (1634); el diálogo dedicado al tópico en cuestión se corresponde con el segundo de los tres que forman el conjunto, y se encuentra en los fols. 17r-27r del impreso²⁶⁶, a lo largo de los cuales, efectivamente, un caballero y un doctor discuten sobre la preeminencia de sus respectivos oficios.

Para terminar, queríamos mencionar los *Coloquios* (1568) de Baltasar de Collazos (1530/32-ca. 1590), donde, a esa disputa de las armas y las letras, se añade un tercer elemento en discusión: el comercio. Los interlocutores del diálogo son cuatro

²⁶² Esta obra es muy interesante también para conocer la realidad bélica y las condiciones en que vivían los soldados. Puede consultarse en la edición moderna de 1989.

²⁶³ También hay edición moderna de este diálogo. Véase Escalante 2002.

²⁶⁴ Todos ellos fueron importantes soldados y en sus obras defenderán el oficio de las armas; ahora bien, como ya se ha dicho, la superioridad que para ellos tiene la milicia sobre el resto de profesiones no empece la necesidad que los militares tienen de ser instruidos. Véase, también en este caso, Puddu 1984, 150-156.

²⁶⁵ Parte de toda esta información se ha obtenido de la muy útil base de datos española *Dialogyca*: <http://www.dialogycabddh.es/> (último acceso: 11/07/2018).

²⁶⁶ Conservado en la British Library: 12331.a.21 (no:C.63.d.12), en la Biblioteca Nacional de Lisboa: Res. 354 (2) y en la Nacional de Río de Janeiro: 28,5,14, y que hubo de escribirse, evidentemente, en una fecha anterior a 1572, año en que moría el escritor portugués. Además de los tres citados diálogos, se añaden a la obra una epístola y un opúsculo final de tema amoroso. Este diálogo sí cuenta con alguna edición moderna, en portugués. Véase Vargas 2013.

caballeros (aunque los tres primeros reconocen que fingen serlo): Fabián, Antonio (quien también es soldado), Dionisio²⁶⁷ y Don Jorge (soldado también), y una mujer, Úrsula; en líneas generales, debatirán acerca de los beneficios y prejuicios de los oficios de soldado y legista. Antonio, en un momento de la conversación, dice lo siguiente (Sánchez Bellido 2013, 338-339):

Por muy remiso, loco y descuidado se debe tener el hombre, por más hidalgo y caballero que sea, que, teniendo hijos y no hazienda que dexarles, no les pone en camino de cómo lo ganen: o por la mercadería, o por las letras, o por las armas. Y yo, si los tuviese, y no hazienda que dexarles, o mercaderes o letrados en leyes les procuraría hazer, porque la hidalguía rige muy poco sin hazienda y con ella es de mucho ser y calidad.

Como indica Sánchez Bellido (2012, 55-56), “Collazos no es un autor típico ni tópico y decide dar un giro a este motivo, olvidando una de las posiciones y apostando por una alternativa nada común: frente a las armas, no las letras, sino el comercio, la «mercadería»”. Es decir, ante la crítica habitual que las armas reciben en gran parte de los textos por el peligro que corren quienes las ejercitan, la solución se encuentra en el comercio. Así, una vez que se ha defendido la postura que apuesta por la preeminencia de las armas, las letras quedan relegadas y la conversación se centra en otra posibilidad: la mercadería. Antonio será quien justifique esta elección, la cual es explicada con base en tres aspectos principales, como señala nuevamente Sánchez Bellido (2012, 71):

La utilidad del comercio para el mantenimiento de la república, lo que ha hecho de él una de las más antiguas y más respetadas profesiones en algunas de las civilizaciones y ciudades más importantes del mundo; la preocupación moral que sienten y manifiestan a sus teólogos, sin cuya aprobación no acometen negocio alguno; y la vigilancia y el cuidado que ellos mismos tienen de no cometer deshonor ni de mezclarse con usureros que falsamente toman el nombre de mercaderes.

Aunque no se trata en este caso de fijar la superioridad de una u otra disciplina, sino simplemente de dar una solución a la situación que están padeciendo algunos de los

²⁶⁷ Estos, de carácter picaresco, son los que sostienen la mayor parte del diálogo. Véase Sánchez Bellido 2013, 162-173.

interlocutores, los cuales malviven al intentar parecer caballeros cuando no lo son; una situación parecida viven algunos hidalgos de la época (como el célebre que aparece en el *Lazarillo*), quienes no han conseguido medrar y han visto menguada su fortuna al ser incapaces de encontrar un buen oficio. Asimismo, es un asunto que se relaciona con el tema de la honra, en el sentido de prestigio, aquella que se basa en la opinión que otros tienen de uno; es decir, que estamos hablando también de dinero. En conclusión, termina diciendo Sánchez Bellido (2012, 78), “letras sí, armas también según para quién, pero mucho más segura y lucrativa (e igual de honrada) es la profesión de mercader”.

3.3.6. POETAS-SOLDADOS EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

«Ora la pluma, ora la espada».
(Garcilaso de la Vega)

Aunque la gran mayoría de los escritores a los que nos hemos referido con anterioridad fueron también poetas-soldados, a continuación dedicaremos unas líneas a hablar de aquellos autores relevantes de nuestras letras²⁶⁸ que, sin que tengan por qué haber hecho referencia explícita en sus textos al tópico que estamos estudiando (aunque algunos también lo harán, como veremos), ofrecieron parte de su vida a la milicia y reflejaron su experiencia en sus versos, configurándose, como tantos otros, en el “hombre completo” del Renacimiento.

En primer lugar, como no podría ser de otra manera, nos detendremos en **Garcilaso de la Vega** (ca.1498-1536), paradigma del hombre renacentista español, quien logró esa perfecta conjunción entre el mundo de las armas y el de las letras. De familia noble, nació en Toledo y se educó en la Corte, alistándose después en el ejército bajo las órdenes de Carlos V; siendo aún muy joven, perdió la vida en Niza, después de resultar herido en la aldea provenzal de Le Muy, en una de las expediciones contra Francia durante la “tercera guerra italiana”²⁶⁹. Como indica Calvo (1992, 14-15):

Garcilaso encarna el modelo cabal de gentilhomme renacentista, tan diestro en el manejo de la espada como en el pulsado del arpa y el laúd, poeta excepcional y militar valeroso que sobresalía por sus cualidades naturales y formación

²⁶⁸ Para ampliar el corpus con otros nombres, véase la célebre antología de poetas de los Siglos de Oro que conformó García de la Concha 1998 y el estudio de Nascimento 2007.

²⁶⁹ Véanse Calvo 1992, Ortega 2003 y Pedraza 2013, 527-529 para profundizar en la biografía de Garcilaso de la Vega y su relación con las armas y las letras.

intelectual entre los caballeros de su entorno. Hombre nuevo de una época que reestrenaba los valores del gozo terrenal, los ideales de la belleza y el amor a la cultura.

Pese a su corta vida, su fama como poeta y soldado fue reconocida ya en la época, como demuestran las siguientes palabras que el poeta italiano Tansillo dijo sobre él en los dos primeros versos de un soneto: “Spirto gentil, che con la cetra al collo, / la spada al fianco, ogn’ hor la penna in mano...” (Herrera 2001, 213). Esta misma idea la encontramos desarrollada en la descripción que su comentador Fernando de Herrera (2001, 205) ofrece del poeta toledano, la cual nos aporta, además, algunas características de la biografía del poeta:

En el ábito del cuerpo tuvo justa proporción, porque fue más grande que mediano, respondiendo los lineamientos i compostura a la grandeza. Fue mui diestro en la música, i en la viuela i harpa con mucha ventaja, i exercitadíssimo en la disciplina militar, cuya natural inclinación lo arrojaba en los peligros, porque el brío de su animoso corazón lo traía mui desseoso de la gloria que se alcança en la milicia. Crióse en Toledo hasta que tuvo edad conviniente para servir al Emperador i andar en su corte, donde por la noticia que tenía de las buenas letras i por la excelencia de su ingenio i nobleza i elegancia de sus versos, i por el trato suyo con las damas, i por todas las demás cosas que pertenecen a un cavallero para ser acabado cortesano, de que estuvo tan rico que ninguna le faltó, tuvo en su tiempo mucha estimación entre las damas i galanes.

Esta consideración sobre el poeta fue repetida en siglos sucesivos por diferentes personalidades, como Tomás Tamayo de Vargas en 1622 y el cardenal Álvaro Cienfuegos en el siglo XVIII (Calvo 1992, 16-17), la cual debía de adecuarse perfectamente a la realidad porque, por los datos que se conocen de la vida del poeta, tuvo una educación exquisita –presumiblemente debida al humanista Pedro Mártir de Anglería y al jurista toledano Juan Gaitán–. Desde bien joven, pues, tuvo su corazón dividido entre las actividades intelectuales y el mundo de las hazañas guerreras: se aplicará a sus estudios de gramática tanto como al ejercicio de la espada; a la música, así como a la caza y a las justas, conformándose como el modelo que Castiglione soñó de perfección caballerescas. Nos hablará de esta doble faceta en su *Égloga I*, refiriéndose, en este caso, a su dedicatario, el duque de Alba: “agora vuelto a la otra

parte, / resplandeciente, armado, / representando en tierra el fiero Marte (...) luego verás ejercitar mi pluma / por la infinita, innumerable suma / de tus virtudes y famosas obras” (Garcilaso 2017, 339 y 340; vv. 12-14 y 24-26). Su impecable formación lo llevará a ser maestre de campo de Carlos V (y caballero de la Orden de Santiago desde los 22 años), con quien luchará en distintas batallas: se cree que participó en las guerras de las Comunidades (frente a su hermano Pedro)²⁷⁰, estuvo en la expedición que intentó librar a Rodas del asedio turco, en la guerra contra Francia en 1523, en la campaña italiana de 1530, en la toma de Túnez de 1535 y en la última campaña que vivió contra Francia en 1536, donde, como se explicó, fue herido y, poco después, lo alcanzó la muerte.

Aunque toda su vida estuvo marcada, efectivamente, por la práctica guerrera, también sufrió el desencanto de la profesión militar y de las consecuencias del enfrentamiento bélico, como sintetiza en dos versos de su *Égloga II*: “inhumana / furia infernal, por otro nombre guerra” (Garcilaso 2017, 396; vv. 1065-1066) o en el soneto XVI, titulado *Para la sepultura de don Hernando de Guzmán*²⁷¹, su hermano, el cual murió víctima de una epidemia mientras sufría el asedio francés en Nápoles; en él critica los peligros a los que se vio expuesto y, en especial, la intromisión de las armas de fuego en la guerra: “ni aquel fiero rüido contrahecho / de aquel que para Júpiter fue hecho / por manos de Vulcano artificiosas” (Garcilaso 2017, 144; vv. 6-8). Es decir, en los versos que dedica a asuntos de la milicia, no encontramos “la gloria de las armas, sino sus duras servidumbres” (Pedraza 2013, 528). Pero si hemos de recordar un poema personal, original, sincero, íntimo y directo en relación a su desengaño militar, este es probablemente el que dedicó a la muerte del hermano del duque de Alba, don Bernaldino de Toledo (*Elegía I*), con todas las características propias del subgénero elegíaco al que pertenece. Así, como bien explica también Pedraza (2013, 529) en este caso, Garcilaso muestra cómo “la guerra es una dura realidad cotidiana, una amarga servidumbre, lejos de la idealización y del brillo con que la pintan otros artistas que la han visto desde la distancia”:

¿A quién ya de nosotros el eceso
de guerras, de peligros y destierro
no toca y no ha cansado el gran proceso?
¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro

²⁷⁰ Aunque hay cierta controversia en torno a este dato.

²⁷¹ Soneto que ha sido estudiado con detalle por Ramajo 2011.

del enemigo? ¿Quién no vio su vida
 perder mil veces y espacar por yerro?
 ¡De cuántos queda y quedará perdida
 la casa, la mujer y la memoria,
 y de otros la hacienda despendida!
 ¿Qué se saca de aquesto? ¿Alguna gloria?
 ¿Algunos premios? ¿ O agradecimiento?
 Sabrálo quien leyere nuestra historia.
 (Garcilaso 2017, 295; vv. 82-93)

En su obra percibimos los horrores de la guerra, la crueldad del campo de batalla, las desesperanzadoras condiciones que marcan el universo de la milicia y, en suma, el dilema en el que se encuentra nuestro poeta, quien ha de obedecer a un beligerante e incansable monarca, apartando de su mente una vida de intelectualidad y cultura. Según señala Calvo (1992, 76), “de esta lacerante dicotomía entre la obligación del oficio y su decidida vocación, le nacerá un dolido y permanente escepticismo”, que refleja, una vez más, en su poesía, como podemos ver en los siguientes versos pertenecientes a su *Elegía II*, dedicada a su amigo Juan Boscán (1493-1542)²⁷²: “Ejercitando por mi mal tu oficio, / soy reducido a términos que muerte / será mi postrimero beneficio” (Garcilaso 2017, 316; vv. 100-102). Y precisamente Boscán, arquetipo también de poeta-soldado, fue una de las personas más determinantes de la vida de Garcilaso desde que se conocieron en la corte vallisoletana, no solo por la íntima relación de amistad que les unió, por haber sido el destinatario de algunos de sus poemas o por haber recopilado toda su obra para que saliera a la luz tras su muerte, sino también “por haber constituido el detonante inmediato de esa explosión italianizante cuyo mejor fruto fue el Garcilaso que admiramos” (Calvo 1992, 91)²⁷³. Es conocida la anécdota que cuenta Boscán (en la *Epístola nuncupatoria a la duquesa de Soma*) en relación al diálogo que tuvo con el humanista italiano Andrea Navagero (1483-1529), mientras paseaban por los arriates del Generalife en Granada (Boscán 1999b, II, 118):

Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haber sido varón
 tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a vuestra señoría,

²⁷² De noble familia barcelonesa, también educado y formado en las letras, fue ayo de Fernando Álvarez de Toledo, además de militar durante algunos años en el ejército de Fernando el Católico. Véase Boscán 1999a y 1999b para acercarse a su figura y a su obra.

²⁷³ Dentro de su círculo poético también se encontraban Aldana y Acuña, como ha estudiado Sebold 2014.

tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia, y no solamente me lo dijo así livianamente, más aun me rogó que lo hiciese. Partime pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino, discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho. Y así comencé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto comenzaba a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor en ello.

El soneto había llegado a la Península para quedarse, como bien demostrará poco después Garcilaso de la Vega, el primer gran poeta español que cultiva el endecasílabo con éxito. Fundamental para su formación en el espíritu artístico italiano fue el tiempo que vivió nuestro poeta en Nápoles, bajo la protección del virrey don Pedro de Toledo. En el cenit de su madurez personal y literaria, absorberá el esplendor renacentista de la corte napolitana, en la cual se reúnen el cultivo de las artes, de la música y de la literatura con las justas y torneos y otras actividades propias del ocio cortesano. En este ambiente es comprensible que surgieran tantos y variados versos amorosos, como la bella oda de influencia horaciana *Ad florem Gnidi*, dedicada a Violante Sanseverino, hija del duque de Somma (Calvo 1992, 203). Allí, donde se empapará tanto de poesía clásica –sobre todo latina– como italiana contemporánea, se ganará el respeto de los círculos intelectuales y humanistas del virreinato, conformándose en torno a su figura esa fama de hombre cultivado y brillante poeta que lo acompañará el resto de su vida, y más aún, tras su muerte. Por esas fechas será nombrado lugarteniente del virrey de Nápoles y, ante la inminente cruzada contra Barbarroja, se verá obligado a participar en la tarea de reclutamiento y apresto de tropas; comienza en estos años también su plenitud creadora, y escribirá algunos de sus mejores versos, de temática amorosa e impregnados de esa melancolía propia de la distancia. La guerra y el amor serán temas recurrentes en su poesía; ejemplo de ello es el soneto XXXIII, enviado a Boscán y en el que el poeta se lamenta, una vez más, de la destrucción que han traído consigo tantas contiendas bélicas en un territorio tan bello como el italiano, marcado por la maestría del arte (Garcilaso 2017, 202):

Boscán, las armas y el furor de Marte,
que, con su propia sangre el africano
suelo regando, hacen que el romano
imperio reverdezca en esta parte,

han reducido a la memoria el arte
y el antiguo valor italiano,
por cuya fuerza y valerosa mano
Africa se aterró de parte a parte.

Aquí donde el romano encendimiento,
donde el fuego y la llama licenciosa
solo el nombre dejaron a Cartago,

vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
hiere y enciende el alma temerosa,
y en llanto y en ceniza me deshago.

Cuando apenas había transcurrido una semana de campaña, Garcilaso resultó herido en una mano, lo cual le impidió seguir batallando durante unos días, pero no tomar la pluma para escribir un soneto a su amigo napolitano Mario Galeota (soneto XXXIII: “Mario, el ingrato amor, como testigo...”), en el que frivolizará sobre las causas de su herida. Pero esta no será la única que sufra en los años que dedica a la milicia, circunstancia que, junto a los horrores que indicábamos anteriormente, va endureciendo el corazón del poeta, quien arremete contra la guerra, como anticipábamos, en la citada *Elegía II* (Garcilaso 2017, 316; vv. 94-99):

¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte,
de túnica cubierto de diamante
y endurecido siempre en toda parte!
¿Qué tiene que hacer el tierno amante
con tu dureza y áspero ejercicio,
llevado siempre del furor delante?

Además de por Nápoles, Garcilaso se sintió fascinado por la ciudad de Florencia, el culmen del arte renacentista y donde vivían algunos de los nombres más importantes del momento, en un ambiente artístico y literario propiciado por los Médici.

Se cree que, cautivado por un entorno tan atractivo desde el punto de vista cultural y del intelecto, comenzó su tercera égloga, en la que encontramos su más famoso verso en relación a las armas y las letras (Garcilaso 2017, 455; 37-40):

Entre las armas del sangriento Marte,
do apenas hay quien su furor contraste,
hurté de tiempo aquesta breve suma,
tomando ora la espada, ora la pluma²⁷⁴.

Ante las desgracias y el horror que le produjo el mundo de la guerra, Garcilaso se refugió siempre en la pluma, en su poesía, no solo para cantar al amor, sino también para mostrar esa realidad que le tocó vivir en primera persona y que, poco tiempo después, lo llevaría a la muerte tras una larga agonía de veinticinco días. Hacemos nuestras, en suma, las siguientes palabras de Calvo (1992, 244):

Garcilaso tenía al morir alrededor de 35 años y un futuro prometedor que hacía esperar de él una obra de madurez cuyo perdido fruto las letras españolas no dejarán de lamentar nunca, aunque la obra que nos legó constituya, en sí misma, todo un capítulo excelso y completo de la literatura en lengua castellana.

Otro de los poetas importantes de este periodo y que dedicó su vida, asimismo, al desempeño de las armas, fue **Gutierre de Cetina** (1514/15-1554/57)²⁷⁵. Perteneciente a una familia noble y acomodada, nació en Sevilla, aunque en su juventud se trasladó a Valencia, donde vivió varios años y donde fue soldado a las órdenes de Carlos I, participando, por ejemplo, en la Jornada de Argel –contra Barbarroja– en 1541. Viajó a Italia, donde se impregnó de la lírica petrarquista, que tanto influiría en su producción poética, junto a la obra de Ausiàs March y de Garcilaso. Pasó una larga temporada en la corte de Antonio de Leyva, príncipe de Ascoli, a quien dedicó numerosos poemas, así como tuvo también una buena relación con Luis de Leyva y con el humanista Hurtado de Mendoza. Cetina compuso un cancionero petrarquista dedicado a una bella mujer llamada Laura Gonzaga, en el que, como era habitual, abundan los sonetos, pero

²⁷⁴ Expresión que, por cierto, no es original de Garcilaso, sino que hay en ella resonancias del poeta latino Ausonio y de otros poetas italianos: “E però fia, senz’altro ufficio mio / prendere ora la spada, ora la penna”, dice Paterno (García de la Concha 1998, 16).

²⁷⁵ Véanse, para introducirse en su biografía y obra, López Bueno 1978, Montoli 1993 y Cetina 2014.

también cultivó otros tipos estróficos, tales como el madrigal, la canción, la oda, la elegía, etc.; según Ponce Cárdenas (en Cetina 2014, 37), su obra puede clasificarse, *grosso modo*, en amorosa, encomiástica y jocosa. Después de un largo tiempo en Italia, viajó a América y volvió nuevamente a Europa, aunque se marcharía definitivamente a México (Nueva España) en los años 1552-1553, donde moriría un tiempo después (entre 1554 y 1557), probablemente a consecuencia de unas cuchilladas que sufrió en 1554 en un asalto, que le provocaron graves heridas en la cabeza.

Como indica López Bueno (en Cetina 1981, 11), este fue uno de aquellos poetas “de vocación intimista, empeñados en la expresión del sentimiento, como para contrastar con sus hechos de armas”, lo que, sin embargo, no le impidió escribir en alabanza de los grandes militares de su época: el propio emperador, el marqués del Vasto²⁷⁶, el citado príncipe de Ascoli, el tercer duque de Sessa, el conde de Feria..., así como ambientar alguno de sus sonetos amorosos en medio de una batalla, como ocurre con el siguiente (Cetina 2014, 262):

Entre armas, guerra, fuego, ira y furores,
que al soberbio francés tienen opreso,
cuando el aire es más turbio y más espeso,
allí me aprieta el fiero ardor de amores.

(...)

Mas temo que mi fin mi suerte fiera
tan lejos de mi bien quiere que sea,
entre guerra y furor, ira, armas, fuego.

O con la *Epístola a don Diego Hurtado de Mendoza*²⁷⁷, en la que describe el cerco de la ciudad de Düren y recuerda las circunstancias del asalto (Cetina 2014, 1098):

Profundos fosos, muros impugnables,
hierro, lanzas, saetas, piedras, fuego,
ánimos de leones indomables,

²⁷⁶ Este ya citado personaje, don Alfonso d'Avalos, además de configurarse él también como el prototipo de hombre renacentista, cortesano y guerrero, tuvo una estrecha relación, así como con Cetina, con Garcilaso y Acuña. Los tres poetas (soldados) lo reflejan en su obra poética, dedicándole también algunos sonetos. Véase, al respecto, el trabajo de Gargano 2000.

²⁷⁷ Para profundizar en el texto remitimos a Rico 1988.

en un asalto, sin tomar sosiego,
el cual duró cuatro horas, poco menos;
fueron domados, a la fin, del fuego.

(vv. 70-75)

Es decir, al igual que Garcilaso, también Cetina nos muestra la cara menos amable del mundo de la guerra y el miedo que el soldado tiene de morir envuelto en ese furor de lanzas, piedras, saetas, armas de fuego... Podemos decir, pues, que, aunque lo hiciera únicamente de manera puntual, supo introducir en su obra esa realidad bélica que vivió en primera persona, pero, sobre todo, como afirma López Bueno (1981, 14), “Cetina, poeta, soldado, hombre que se mueve en los círculos cortesanos, fue autor de una fecunda obra poética que se orienta bajo unos signos definidos y característicos” que lo hacen merecedor de ocupar un lugar importante en la poesía de nuestro Renacimiento.

Asimismo, gran poeta y militar fue **Alonso de Ercilla y Zúñiga** (1533-1594)²⁷⁸, conocido principalmente por ser autor de *La Araucana*, publicada en tres partes (1569, 1578, 1589)²⁷⁹, epopeya en la que encontramos una presencia significativa de las armas y las letras. Ercilla perteneció a una familia noble, y su infancia transcurrió en la corte de Carlos I, en la que su madre era dama de la emperatriz Isabel de Portugal –él sirvió, por su parte, como paje del príncipe Felipe–. En 1555 se marchó a Chile (desde Londres), donde se habían sublevado los araucanos y acababa de ser nombrado gobernador García Hurtado de Mendoza. Participó en varias batallas y comenzó a escribir su célebre poema épico, en el que se narra la conquista de Chile. La primera parte, compuesta por 37 cantos, narra los hechos más significativos de la expedición; tras intervenir en otros conflictos desarrollados en Lima y Panamá, volvió a España en 1563, y años después publicó esa primera parte de la obra (1569), dedicada a Felipe II. Fue nombrado gentilhomme de la corte y caballero de la Orden de Santiago, tras lo cual tuvo a su cargo varias misiones diplomáticas. Posteriormente se casó, se instaló en Madrid y completó *La Araucana* con las dos partes restantes.

Su obra es considerada, además del inicio de la historia de Chile y un capítulo esencial en el conocimiento de la conquista de América por las tropas imperiales, uno de los poemas épicos en verso castellano más importante de nuestra literatura. Nos

²⁷⁸ Puede consultarse el trabajo de Pierce (1984) sobre el citado escritor.

²⁷⁹ Véase la edición de Lerner (Ercilla 1993).

centraremos, como hemos apuntado, en las referencias principales que encontramos acerca del tópico que estamos estudiando, partiendo, además, del trabajo que Faúndez (2004) ha realizado al respecto. En primer lugar, es necesario señalar que Ercilla escribe su poema a partir de los tópicos tradicionales de la literatura clásica; así, aplica en la caracterización de Caupolicán (“toqui” –o ‘general’– de los araucanos) y Lautaro (“vicetoqui” del pueblo indígena) el tópico de la *sapientia et fortitudo* que encontramos en los poemas homéricos y que consolidó Virgilio. El primero de ellos es descrito de la siguiente manera (Ercilla 1993, 119; I, canto II, 47):

Era este noble mozo de alto hecho
varón de autoridad, grave y severo,
amigo de guardar todo derecho,
áspero y riguroso, justiciero;
de cuerpo grande y revelado pecho,
hábil, diestro, fortísimo y ligero,
sabio, astuto, sagaz, determinado,
y en casos de repente reportado.

Y, por su parte, Lautaro, uno de los personajes clave en la resistencia araucana, se dibuja con las siguientes características (Ercilla 1993, 163-164; I, canto III, 87):

Fue Lautaro industrioso, sabio, presto,
de gran consejo, término y cordura,
manso de condición y hermoso de gesto,
ni grande ni pequeño de estatura;
el ánimo en las cosas grandes puesto,
de fuerte trabazón y compostura;
duros miembros, recios y nervosos,
anchas espaldas, pechos espaciosos.

Ercilla se muestra defensor del pacifismo y va a privilegiar los métodos que concuerdan con su manera de pensar, pero sus ideales se ven contrariados por una realidad cruel y en la que prima la guerra “moderna”; en este sentido, durante las partes segunda y tercera de la obra encontraremos un cuestionamiento de la introducción de las armas de fuego en la guerra, como ya anticipamos. A su modo de ver, los arcabuces, los

cañones y las bayonetas –la artillería que los conquistadores utilizaron para salir victoriosos– supusieron la perdición de la invasión hispánica. Pone de manifiesto, pues, el contraste que se da entre las dos partes que se enfrentan en el conflicto bélico: por un lado, los conquistadores armados; por el otro, los araucanos, que se presentan en la narración como guerreros al estilo caballeresco. Es reseñable, al hilo de esta cuestión, el pasaje del suplicio y de la arenga de Galvarino (valiente guerrero mapuche); mientras los araucanos pierden la batalla, Galvarino, a quien los españoles han capturado y han cortado las manos por orden del gobernador, los exhorta diciendo (Ercilla 1993, 627; II, canto XXIII, 7):

Si solíades vengar, sacros varones,
las ajenas injurias tan de veras,
y en las estrañas tierras y naciones
hicieron sombra ya vuestras banderas,
¿cómo agora en las propias posesiones
unas bastardas gentes extranjeras
os vienen a oprimir y conquistaros,
y tan tibios estáis en el vengaros?

También este personaje representa esa unión de la *sapientia et fortitudo* que indicábamos anteriormente, puesto que, en su caso, la fortaleza y la valía guerrera que ha demostrado a lo largo del poema en las diferentes batallas que ha afrontado se convierten ahora en sabiduría, en consejo, en ánimo para sus compañeros; él, manco, ya no puede luchar con su cuerpo, pero sí puede hacerlo con su palabra (al igual que los ancianos y sabios personajes que señalamos al analizar los poemas homéricos y la *Eneida*).

Por otro lado, se ha notado también la presencia de la mujer guerrera, que encarna, fundamentalmente, el personaje de Fresia, mujer del gran Caupolicán. En el fragmento que traemos a continuación, Faúndez (2004, 260) percibe “una abierta analogía con la mitológica *Medea* de Eurípides, que mató a sus hijos ante el deshonor de su marido Jasón, rey de los argonautas” (Ercilla 1993, 892; III, canto XXXIII, 81):

Toma, toma tu hijo, que era el ñudo
con que el lícito amor me había ligado;
que el sensible dolor y golpe agudo

estos fértiles pechos han secado.
Críale, críale tú que ese membrudo
cuerpo en sexo de hembra se ha trocado;
que yo no quiero título de madre
del hijo infame del infame padre.

Finalmente, tras la muerte de Caupolicán, el cual accede a convertirse al cristianismo pero aun así es asesinado, Ercilla se muestra absolutamente crítico y reflexiona sobre el sentido general de la guerra, afirmando que “la guerra es de derecho de las gentes, / y el orden militar y disciplina / conserva la república y sostiene, / y las leyes políticas mantiene” en el canto final de su poema (Ercilla 1993, 952; III, XXXVII, 3). Es decir, el significado que ha adquirido el enfrentamiento bélico en Chile en contra del pueblo araucano se aleja de su manera de entender la guerra (“justa”), pues, a su modo de ver, las armas han de empuñarse únicamente con el fin de gobernar a favor de la república, de las leyes, del orden y de la paz.

Junto a Jorge Manrique y Garcilaso de la Vega, hay un tercer poeta en las letras españolas que, cumpliendo con su servicio militar, perdió su vida también en campaña: **Francisco de Aldana** (1537-1578)²⁸⁰. No se sabe con seguridad dónde nació, pero todo parece indicar que fue en Nápoles, pues su padre era allí capitán de la guarnición militar. Se crio y pasó su juventud en Florencia, donde recibió una excelente formación, aunque pronto se alistó en el ejército, consagrándose a la carrera militar. Combatió en San Quintín como capitán, y destacó allí por su impecable actuación; sirvió a las órdenes de don Juan de Austria y del gran duque de Alba; asimismo, tuvo contactos con el gobernador de los Países Bajos, don Luis de Requesens; y, además, asesoró a Felipe II, uniendo finalmente su destino con el del rey Sebastián de Portugal, junto con el cual moriría en la trágica batalla norteafricana de Alcazarquivir (1578)²⁸¹.

Los cuarenta años de su vida los consagró, como él mismo afirma en una carta a su hermano Cosme (*Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes*), a las armas y a las letras: “pues me puedo alabar que he sido y soy / paje, escolar, soldado y cortesano” (Aldana 2005, 90; vv. 126-127). En sus versos, como tantos otros poetas de su tiempo, ensalzó la figura de grandes generales del momento, como don Juan de

²⁸⁰ Para ahondar en su figura y obra, puede verse Ruiz 1981, González Martínez 1995 y Pedraza 2013, 529-531.

²⁸¹ Los datos que se conocen de su vida –que son bastante abundantes– se deben, fundamentalmente, a las cartas que el propio soldado escribió a Felipe II, a sus personales memoriales, y a la historiografía de las guerras de Flandes y del norte de África (Lara Garrido 2000, 290).

Austria y el duque de Alba, así como la de otros soldados de menor popularidad, como la del capitán Escolar; además, dirigió una serie de *Octavas al rey don Felipe, nuestro señor*. En esta obra, como indica Pedraza (2013, 529):

Por medio de la alegoría de dos mujeres que representan a la guerra y a la iglesia, desarrolla el proyecto bélico en el que perdería la vida: la intervención de Portugal y España en los conflictos dinásticos del reino de Marruecos con el fin de garantizar la seguridad de sus estados.

En sus versos encontramos el reflejo de un soldado experimentado que utiliza conceptos políticos y estratégicos para su argumentación. Siente el peligro como algo no solo verosímil, sino inminente, y temor ante la posibilidad de que el norte de África se convirtiera en el centro de operaciones del Imperio otomano contra España; García Cárcel (1994) denominó “la psicosis del turco” a esta amenaza que sintió Aldana, así como tantos otros. Con su obra, pues, trata de plantear soluciones para que el Rey Prudente sea capaz de solventar el problema con éxito; entre otras cosas, despliega en sus versos un mapamundi político-militar y aconseja al monarca poner al frente del ejército a don Juan de Austria.

En relación con el mundo de la milicia, también encontramos en la poesía de Aldana descripciones significativas, en las que se muestran, por ejemplo, las inquietas dudas que siente el centinela cuando cree notar al enemigo rondando por el campamento. En esta línea, es famoso un pasaje que encontramos en la epístola titulada *De la carta a un amigo, al cual le llama Galanio y él mismo se nombra Aldino* –y que también se conoce como “Descripción de un centinela en campamento”– (Valverde y Santos 1986, 200):

Mira y torna a mirar, se abaja y alza,
echa adelante un paso y vuelve el puesto,
se impone, se apercibe, se apareja,
se empina, para, parte, prueba y pasa
su paso a paso de una en otra parte
(...)
quiere gritar «¡Arma, arma!» y se detiene
por no causar común desasosiego.

(vv. 16-20; 25-26)

El capitán Aldana narra estas y otras circunstancias e incomodidades vividas en campaña sin ocultar la dureza del oficio del soldado, la violencia de la guerra, sus peligros..., pero, a diferencia de otros poetas que hemos estudiado, lo relata siempre con entusiasmo y simpatía. El dolor, la tristeza o la amargura que el poeta puede sentir se transforman en orgullo, como percibimos, por ejemplo, en el soneto que comúnmente se conoce como “La guerra”, porque, efectivamente, describe los incidentes que acaecen en ella. El poema dice así (Aldana 2005, 101):

Otro aquí no se ve que, frente a frente,
animoso escuadrón moverse guerra,
sagriento humor teñir la verde tierra,
y tras honroso fin correr la gente;
este es el dulce son que acá se siente:
«¡España, Santiago, cierra, cierra!»,
y por süave olor, que el aire atierra,
humo de azufre dar con llama ardiente.
El gusto envuelto va tras corrompida
agua, y el tacto solo apalpa y halla
duro trofeo de acero ensangrentado,
hueso en astilla, en él carne molida,
despedazado arnés, rasgada malla.
¡Oh solo de hombres dino y noble estado!

Asimismo, plasma este sentir en los *Pocos tercetos escritos a un amigo*, en los que se contrasta la vida ociosa del cortesano con la dura y arriesgada del soldado. En cualquier caso, no encontramos en sus versos arrepentimiento por el camino que eligió al dedicar su vida a la milicia, donde fue a buscarlo la muerte, pero también el honor y la fama eterna. No olvidemos, en fin, que Aldana consiguió, así, esa conjunción entre la pluma y la espada, como años más tarde reflejará Quevedo en un oxímoron que brinda al poeta en su *Anacreón castellano*: “valeroso poeta y doctísimo soldado”. Y unos siglos después, el gran poeta Luis Cernuda (1902-1963) recordará también la valía de Aldana, aunque en este caso con un tono amargo, en su poema “A mis paisanos” (Cernuda 1984, 208):

(...) Y entonces la ignorancia,
la indiferencia y el olvido, vuestras armas
de siempre, sobre mí caerán, como la piedra,
cubriéndome por fin, lo mismo que cubristeis
a otros que, superiores a mí, esa ignorancia vuestra
precipitó en la nada, como al gran Aldana.

(vv. 22-27)

De la época de Felipe II es también **Cristóbal de Virúes** (1550-1609), soldado, poeta y dramaturgo, que vive ya a caballo entre los siglos XVI y el XVII. Perteneció a una familia distinguida de la Valencia renacentista; su padre fue un médico amigo del humanista Juan Luis Vives, y sus hermanos personalidades relevantes de la vida intelectual de Valencia. Siguió la carrera militar y luchó, por ejemplo, en Lepanto –donde resultó herido– y en Milán; se retiró finalmente a su ciudad natal con el grado de capitán, en 1586. Alejado activamente del mundo de la milicia –pues, aunque no combatió, vivió muy preocupado los años sucesivos por el problema del Milanésado–, se enfrascó en la escritura, publicando distintas obras: un poema épico en octavas reales, *El Monserrate* (1587, Madrid), ampliado con una segunda parte después de una breve estancia en Italia (1602, Milán); y cinco tragedias, compuestas entre 1570 y 1590, que vieron la luz en una publicación conjunta titulada *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués* (1609, Madrid): *La gran Semíramis*, *La Cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La Infelice Marcela* y *Elisa Dido*²⁸².

Lara Garrido (2000) publicó un interesante trabajo en el que estudia el vínculo que tanto Aldana como Virués tuvieron a lo largo de sus vidas con las armas y las letras –esa estrecha relación entre el “oficio militar” y la creación poética–, así como el reflejo que ambos poetas plasmaron en su obra de su experiencia en la milicia: “ningún otro, en la medida que ellos, hizo de la cotidianeidad militar sustancia del lenguaje poético” (Lara Garrido 2000, 292). Cristóbal de Virués, en la misma línea que los poetas que hemos estudiado hasta ahora, va a mostrar también las incomodidades propias del mundo de la guerra en varios de sus textos, como en el fragmento que seguidamente aportamos, en el que la confusión de los enfrentamientos en campaña son tales –en este

²⁸² Sobre su figura no se tienen muchos datos, ya que la fuente principal de información es únicamente la que nos sumistran sus *Obras trágicas y líricas* (Lara Garrido 2000, 290).

caso, en un contexto de batalla naval—, que incluso le faltan las palabras para expresar todo lo que allí se ve (Virúes 1609²⁸³, fol. 248r):

Los truenos, los relámpagos, los vientos
la lluvia, el mar hinchado, los ruidos,
los altos gritos y ásperos lamentos,
las ansias, las congojas y alaridos,
las llamas, los incendios, los tormentos,
las altas estampidas y estallidos,
el gran bullicio, el grande horror y miedo,
son cosas que decillas yo no puedo.

Por otro lado, traemos a continuación un soneto en el que plantea con amargura el desprecio colectivo con que se veía y trataba a los soldados, después de haber sufrido tantos sinsabores en campaña. Se lamenta, pues, de la mala consideración que tiene el hombre de armas precisamente entre ese desagradecido “vulgo” (en el que incluye a toda la escala social)²⁸⁴ que debería recompensar a los militares, cuando menos con el respeto, si no con la admiración. Los reivindicativos versos dicen así (Virués 1609, fol. 227r):

¡Oh miserable suerte de soldados
de todo el universo aborrecidos,
por desgracia y miseria de él tenidos,
con mil impropios nombres denostados!

Quién nos llama caballos desbocados,
quién lobos carniceros y atrevidos,
quién toros acosados y afligidos,
quién leones sangrientos y aquejados.

¿A quién llamáis así, gente plebeya?
¿A quien da reinos, cetros y coronas
con su sangre, ganándolo y sus vidas?

²⁸³ Las *Obras líricas* ocupan los folios 204r-277v.

²⁸⁴ Ese mismo vulgo, según el poeta en los dos sonetos que siguen a este en sus *Obras* de 1609, desprecia también su actividad literaria, por lo que parece sentirse incomprendido e incluso perseguido en ambos ámbitos, el de las armas y el de las letras.

¿A quién así llamáis? ¿A quien se emplea
en guardaros haciencias y personas
de vuestras ambiciones perseguidas?

Además, ejemplo de la convivencia de la pluma y la espada en campaña muestra una epístola que Virués envió a su hermano Jerónimo, en el que “explicita la voluntad de conservar las marcas de una composición dilatada sobre cierta expedición militar, tan dilatada que ha de interrumpirse sin dar término al relato para acoger la noticia de una nueva expedición” (Lara Garrido 2000, 300), la cual se concluye antes de que dé término a la carta. Trata de mostrar, pues, en tiempo real cómo vivían los soldados que también cultivaban la poesía, para la cual no tenían apenas tiempo (Virués 1609, fol. 272r):

Es notable suceso que, escribiendo
estos versos, estando en este punto
de decir lo que en este paso pasa,
(...)
orden del general tuve que a punto
para el mismo viaje me pusiese.

Podríamos recordar otros varios textos del citado poeta, pero sirvan estos para ejemplificar la importancia que tuvo en sus versos el oficio del soldado y la realidad bélica. Unión que, a ojos de Lara Garrido (2000, 344), son propios del humanismo militar que todos estos poetas cultivaron en una época en la que se estaban instaurando unos nuevos códigos de valores y una nueva manera de entender la guerra.

Asimismo, querríamos citar al también valenciano **Andrés Rey de Artieda** (1549-1613), precoz poeta que decidió abandonar la pluma para enrolarse en la guerra y servir con las armas a Felipe II y a Felipe III; posteriormente, retomaría el camino de las letras, legándonos no solo poemas (véase la *Carta a don Francés de Pinós. Trata de la impaciencia de los soldados y fidelidad al Rey Nuestro Señor*; García de la Concha 1998, 95-100), sino también alguna tragedia. Pero además, es de justicia recordar la ya citada figura de Hernando de Acuña, u otras como la de **Luis Carrillo y Sotomayor** (ca. 1585-1610). Este último, autor también de entresiglos, se configuró igualmente como un ejemplo de hombre de armas y de letras, como escribió Quevedo en los elogios fúnebres que se publicaron al frente de las *Obras* del poeta cordobés (1613, Madrid),

escritos en forma de soneto: “En paz fue Apolo, Marte fue en la guerra” (Carrillo y Sotomayor 1990, 133; v. 12) o “Del padre de Faetón, del dios sangriento / aquí yace la pluma, aquí la lanza” (Carrillo y Sotomayor 1990, 134; vv. 5-6). De familia noble, Carrillo y Sotomayor nació en Baena, estudió en Salamanca y, posteriormente, comenzó la carrera militar, llegando a ocupar el cargo de cuatralbo en las galeras de España; asimismo, fue caballero de la Orden de Santiago. Vivió en la corte y ensalzó la figura de algunos nobles insignes de la época, como es el caso del Conde de Niebla. En cuanto a su obra literaria en verso, se compone de cincuenta sonetos, dos églogas, quince canciones, ocho romances, un epitafio, tres letras, nueve poemas en redondillas, uno en liras y uno en décimas; respecto a su producción en prosa, destaca su interesante tratado titulado *Libro de la erudición poética* (1611), en el que ya se prefigura la estética del Barroco. Además, también fue traductor, fundamentalmente de Ovidio y de Séneca.

En relación con su poesía, los asuntos que encontramos con mayor recurrencia en sus versos son los morales y los amorosos. De hecho, manifiesta su deseo de no reflejar su experiencia militar ni asuntos bélicos en su poesía, tal como expresa en el comienzo de la *Égloga primera*, dirigida a su superior, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán, Conde de Niebla y capitán general de la costa de Andalucía (Carrillo y Sotomayor 1990, 218-219):

Escuchad de mi Musa –cuanto osada,
ante vuestros sitiales generosa–
mil tiernos ecos en su tierno canto.
No cantará la guerra peligrosa,
la campaña de muertos afeada,
no aquel confuso son y esquivo llanto;
no cantará el espanto
de la trompeta airada;
no la crin erizada
del caballo animoso.

(vv. 29-38)

Lo cual no quita para que, en alguna ocasión, recuerde su oficio de marino en algún poema, como, por ejemplo, en el soneto titulado *A una ausencia, partiéndose las galeras*, o que evoque su vida militar, como es el caso del romance *A la caza de unas galeotas turquesas*. En palabras de Navarro Durán (en Carrillo y Sotomayor 1990, 18):

No olvida el recuerdo a su heroica vida de soldado, en especial su intervención en la lucha contra los moriscos: «con grande fortaleza de ánimo, así en los peligros del mar como en asaltos de la tierra, fue uno de los más valerosos soldados que sirvieron a Su Majestad en los Alfaques de Aragón, en la exclusión que se hizo de los moriscos».

Interesante es también el caso de **Juan Bautista de Vivar**, poeta poco conocido y de quien se conservan muy pocos datos, pero a quien Cervantes y Lope admiraban por su capacidad para improvisar versos. Fue asimismo soldado y escribió unas *Octavas a la vida militar* en las que no solo reflexiona sobre la vida soldadesca, sino que expone la primacía del mundo de las armas sobre el de las letras. Anotamos a continuación los versos iniciales y finales del citado poema (García de la Concha 1998, 81-82):

A saber emplear la amada vida
enseña por su Dios y por su tierra
la vida militar enriquecida
de sangre, fuego, armas y guerra.
Y de esfuerzo, y prudencia guarnecida,
el ocio, el miedo, y flojedad destierra,
y trueca los contentos terrenales
en estados y honras celestiales.
Razón, pura amistad, y fortaleza,
lealtad, discreción y gallardía,
hechos, hazañas, honras y riquezas,
veréis en todo gracia y gallardía.
Las palmas y coronas de nobleza,
las armas, el valor y bizarría,
¿dónde se ve mejor que en un soldado
sagaz, valiente, diestro y esforzado?
No enterrando tinta ni escripturas,
no secretos, ni puntos de letrados,
que son las armas de mayor altura
y de mayores prendas los soldados.
(...)
Pues ¿quién la vida militar no ama

y deja las delicias paternas?
¡Ánimo, caballeros, a la guerra;
suenen las cajas, rómpase la tierra!
(vv. 1-20; 45-48)

Por último, citaremos también al capitán **Andrés Fernández de Andrada** (1575-1648)²⁸⁵, del que conservamos escasos textos, pero que se configura como otro ejemplo de poeta-soldado de la época, el cual enlaza ya con el siglo XVII de manera amplia. Además de su celebrada *Epístola moral a Fabio*, se conservan también algunos fragmentos breves de un poema en que se tratan asuntos relacionados con la milicia: la toma de Larache, el elogio fúnebre de Enrique IV y la expulsión de los moriscos; además, ha llegado a nosotros una carta familiar que versa sobre el ataque a Cádiz por parte de los ingleses en 1596. En esta última obra, se refiere a esa convivencia que se dio en su persona de las armas y las letras: “Yo dejo la pluma y me voy al arcabuz” (Fernández de Andrada 1993, 100).

En sus obras más barrocas, como su pieza maestra –la citada *Epístola moral a Fabio*, de 1612–, se muestra bastante escéptico al hablar de la trascendencia de la práctica militar. Así, se preguntará retóricamente: “¿Piensas acaso tú que fue criado / el varón para rayo de la guerra / para sulcar el piélago salado?” (Fernández de Andrada 1993, 79; vv. 100-102). Y, tal como hemos señalado en tantos otros autores de la época, también en él encontramos esa nostalgia de la edad heroica frente a la irrupción de la guerra moderna, de la introducción de las brutales armas de fuego, las cuales, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones, se creía que habían acabado con la valía soldadesca (Fernández de Andrada 1993, 83):

(...) ¡Oh muerte! Ven callada,
como sueles venir en la saeta;
no en la tonante máquina preñada
de fuego y de rumor...
(vv.182-185)

²⁸⁵ Véase Fernández de Andrada 1993 y Pedraza 2013, 532-533. Este vive en plena época barroca, pero lo incluimos aquí también para mostrar la continuidad de grandes poetas-soldados de los Siglos de Oro. Hablaremos, en capítulos posteriores, de los casos de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

En suma, a modo de reflexión final, traemos aquí unas palabras de Pedraza (2013, 533) en las que nos anuncia el cambio que encontraremos en el siglo XVII respecto a esta figura renacentista del poeta-soldado:

Los soldados que ocasionalmente empuñan la pluma para escribir versos van a seguir siendo multitud en el siglo XVII; pero ninguno tendrá el relieve de los hasta aquí señalados. La *Pax Hispanica*, que llega de la mano de Felipe III y el duque de Lerma, da menos oportunidades para ejercer el doble ministerio. Además, la literatura se ha profesionalizado (incluso en los géneros que no tienen viabilidad comercial) y los autores más relevantes van a consagrar su vida a la escritura. Ni Góngora (racionero de la catedral de Córdoba) ni Quevedo (humanista, político, intigrante perpetuo) ni Francisco de Medrano ni los Argensola ni Soto de Rojas ni Francisco de Rioja ni Juan de Jáuregui ni Gabriel Bocángel mantendrán una relación directa con el ejército, aunque sí dedicarán muchos y variados poemas a asuntos bélicos.

3.4. MIGUEL DE CERVANTES: LA PLUMA Y LA ESPADA²⁸⁶

Antes de introducirnos en el panorama literario del Barroco y la presencia de las armas y las letras en él, nos detendremos en la figura del gran escritor-soldado de nuestras letras, que vivió plenamente la transición entre el Renacimiento y el Barroco, y reflexionó sobre el tópico que estamos estudiando en prácticamente toda su obra: Miguel de Cervantes (1547-1616).

Es por todos sabido que, en primer lugar, Cervantes fue soldado: lo fue dentro y fuera de España –fundamentalmente en Italia, adonde llega en la Navidad de 1569 y donde se empapó también de literatura y clasicismo–; y, sobre todo, estuvo en Lepanto, en “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros” (Cervantes 1998, 617; “Prólogo al lector”, *Quijote*, II). Conoció, pues, a la perfección el mundo de la milicia, y también experimentó la vuelta sin gloria a la Corte tras una batalla triunfante de la que siempre se sintió muy orgulloso, aunque no sin sufrir antes de ese regreso cinco largos y dolorosos años de cautiverio en Argel (desde 1575 a 1580), motivo que será recurrente en su literatura.

Muchos de los estudiosos del llamado Príncipe de los Ingenios han intentado encontrar los verdaderos motivos que lo llevaron a enrolarse en la guerra cuando contaba con veinticinco años, en 1571²⁸⁷. Por un lado, siempre se han señalado motivos económicos, partiendo, como tantas otras veces, de su propia obra literaria: “A la guerra me lleva mi necesidad; si tuviera dineros, no fuera, en verdad” (Cervantes 1998, 833; *Quijote*, II, 24). Era la milicia, sin lugar a dudas, una salida profesional para muchos de los jóvenes de la época –la vida soldadesca, en principio, les proporcionaba una estabilidad económica–, pero también una oportunidad para disfrutar una serie de experiencias que de otra manera eran remotas e impensables para ellos: viajar, conocer otras culturas, zafarse del encasillamiento social, gozar de esa libertad que tanto anhelaban. En palabras de García López (2015, 58), “libertad personal, experiencia vital y autonomía profesional: esas son las tres oportunidades que en la época abre la pertenencia a la milicia”. Además, en el caso de Cervantes, así como en el de otros muchos humanistas que hemos ido estudiando, la Italia del XVI era la gran oportunidad

²⁸⁶ Una buena parte de las líneas que siguen están ya publicadas en Rivera Salmerón 2016b.

²⁸⁷ “A la vista de los documentos, todo parece indicar que su alistamiento no tuvo lugar hasta el verano de 1571, fecha en que se constituyó la Liga Santa para hacer frente al poder de los turcos en el Mediterráneo” (Blasco 2005, 39). Afirmación que viene completada por la de García López (2015, 56): “el 7 de septiembre de 1571, [Cervantes] se hallará presente en Lepanto.”

de contacto con la cultura en mayúsculas, el momento propicio para poder acercarse a la vanguardia de la creación artística y literaria.

Cuando Cervantes regresa a España en 1580, después de su citado y conocido cautiverio, espera que se le reconozca la labor realizada en la guerra. Lo cierto es que el país se ha convertido en un escenario de excombatientes que limosnean por las calles, y don Miguel, tras la muerte de don Juan de Austria y el duque de Sessa, ha perdido los apoyos que tenía en la Corte. Aun así, él no cesa en su intento y se dirige a Portugal, donde Felipe II es proclamado monarca. Allí es escuchado y consigue un nombramiento que lo llevará a encargarse de unas misiones en el norte de África²⁸⁸, pero no conseguirá un empleo fijo de la Corona y vivirá varios años a la espera de que se le permita probar suerte en las Américas, otra de las posibilidades que nuestro poeta barajó en esos años. Vuelve de la Corte de Tomar en 1582 a Madrid, donde comenzó a frecuentar los círculos literarios, aunque ya por entonces perfilaba un relato pastoril, la *Galatea*, como hace saber a Antonio de Eraso en una de sus cartas. Desde este momento, don Miguel no abandonará la pluma, pero tampoco olvidará sus años en la milicia, como bien refleja toda su literatura.

Así pues, el soldado es uno de los personajes “estrella” de toda la producción cervantina. Por un lado, encontramos referencias al mundo de la soldadesca, generalmente desde la cara cruda –y posiblemente más realista– de un Cervantes ya desengañado. De esta manera, se hace eco de las duras condiciones en que vivían los soldados algunas de sus novelas ejemplares, como en el *Licenciado Vidriera* (Cervantes 2005, 349-350):

No le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, de la hambre, de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas deste jaez que algunos las toman y tienen por añadiduras del peso de la soldadesca, y son la carga principal della.

O *El coloquio de los perros*, que nos muestra lo viciada que estaba la jerarquía militar en la época, en que cada uno de los rangos estaba formado por hombres inexpertos e incluso delincuentes (como en el caso de los soldados), que en nada reflejaban la parte gloriosa de la guerra, y donde subyace una crítica bastante clara a la política que se practicaba (Cervantes 2005, 695):

²⁸⁸ Si se quiere profundizar sobre este capítulo de la vida cervantina, véase García López 2015, 106-109.

No había comisario que nos limitase; el capitán era mozo, pero muy buen caballero y gran cristiano; el alférez no había muchos meses que había dejado la Corte y el tinelo; el sargento era matrero y sagaz y grande arriero de compañías, desde donde se levantaban hasta el embarcadero. Iba la compañía llena de rufianes churrulleros, los cuales hacían algunas insolencias por los lugares do pasábamos, que redundaban en maldecir a quien no lo merecía. Infelicidad es del buen príncipe ser culpado de los súbditos por la culpa de los súbditos...

Así como en varios momentos del *Quijote*, entre los que traemos a colación el más famoso de ellos (Cervantes 1998, 445-446; I, 38):

Veamos si es más rico el soldado, y veremos que no hay ninguno más pobre en la misma pobreza, porque está atenido a la miseria de su paga, que viene o tarde o nunca, o a lo que garbeare por sus manos, con notable peligro de su vida y de su conciencia. Y a veces suele ser su desnudez tanta, que un colete acuchillado le sirve de gala y de camisa, y en la mitad del invierno se suele reparar de las inclemencias del cielo, estando en la campaña rasa, con solo el aliento de su boca, que, como sale de lugar vacío, tengo por averiguado que debe de salir frío, contra toda naturaleza. Pues esperad que espere que llegue la noche para restaurarse de todas estas incomodidades en la cama que le aguarda, la cual, si no es por su culpa, jamás pecará de estrecha: que bien puede medir en la tierra los pies que quisiere y revolverse en ella a su sabor, sin temor que se le encojan las sábanas.

En él, con amargo humor, casi negro, se insiste en el asunto que ya encontrábamos en el *Licenciado Vidriera* –las precarias condiciones de la soldadesca–, pero también en la pobreza en la que viven sumidos los soldados en la guerra. Recuerdos de su vida en la milicia y de sus años de cautiverio nos aportan igualmente algunas otras de sus novelas, como *El capitán cautivo* (intercalada en el *Quijote*, I, 39), *El amante liberal* o *La española inglesa*; del mismo modo, sus comedias *Los baños de Argel* o *La gran sultana*.

Por otro lado, Cervantes nos presenta en varias de sus piezas un soldado que tiene mucho del *miles gloriosus* plautino –el soldado bravucón que rememora fingidas proezas–. Fundamentalmente, el Buitrago de *El gallardo español* (“un soldado, con la espada sin vaina oleada con un orillo, tiros de soga; finalmente, muy mal parado...”,

como reza la didascalia de esa comedia²⁸⁹) y los soldados que pueblan sus entremeses²⁹⁰: el marido de doña Guiomar, de *El juez de los divorcios*, y el protagonista de *La guarda cuidadosa*, descrito este último en la acotación que inicia la pieza como “un soldado a lo pícaro, con muy mala banda y un antojo” (Cervantes 1982, 171).

Su gran novela, espejo de todos los tipos sociales de la época, nos muestra también este prototipo en el personaje de Vicente de la Roca (además de en don Quijote, si lo consideramos como tal), ya hacia el final de la primera parte (Cervantes 1998, 577-578; I, 51):

En esta sazón vino a nuestro pueblo un Vicente de la Roca, hijo de un pobre labrador del mismo lugar, el cual Vicente venía de las Italias y de otras diversas partes de ser soldado. (...) y volvió el mozo de allí a otros doce vestido a la soldadesca, pintado con mil colores, lleno de mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero. Hoy se ponía una gala y mañana otra, pero todas sutiles, pintadas, de poco peso y menos tomo. (...) No había tierra en todo el orbe que no hubiese visto, ni batalla donde no se hubiese hallado; había muerto más moros que tiene Marruecos y Túnez, y entrado en más singulares desafíos, según él decía, que Gante y Luna, Diego García de Paredes y otros mil que nombraba, y de todos había salido con vitoria, sin que le hubiesen derramado una sola gota de sangre.

Cada uno con sus peculiaridades, pero todos ellos soldados fanfarrones, grotescos, bravucones que rememoran sus fingidas proezas, mas en realidad presos del hambre que sufren en una España que, en vez de acogerlos y recompensarlos por sus méritos en la guerra, no los comprende y los desprecia. Hacia ellos Cervantes dirige su mirada más irónica, pero también amarga, melancólica y trágica.

Decíamos que Cervantes, una vez que se decidió por las letras, no abandonó nunca la escritura. Lo cierto es que también conoció a la perfección otra de sus caras, la del derecho, las leyes y la jurisprudencia, que, generalmente, no saldrá tampoco bien parada en su literatura y que, precisamente, lo distanció durante un tiempo de ella. Cervantes fue, a partir de 1587 (y hasta 1601 aproximadamente), comisario del Rey, cobrador de impuestos y juez ejecutor²⁹¹, diferentes nombramientos que se acercaban a ese reconocimiento que tanto había anhelado, aunque le supusieron grandes sacrificios

²⁸⁹ Edición de Gómez Canseco (Cervantes 2015, 43).

²⁹⁰ Sobre el tópico de las armas y las letras en los entremeses cervantinos, véase Rivera 2017a.

²⁹¹ Sobre la relación de Cervantes con la administración real, véase García López 2015, 129-145.

literarios (“Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias”²⁹²) y personales.

Estampas de los representantes de la justicia nos ha dejado también Cervantes en sus obras. Del comisario real encontramos una en el entremés de *El juez de los divorcios* –descrito, precisamente, por el grotesco soldado– (Cervantes 1982, 104):

con una vara en las manos, y sobre una mula de alquiler, pequeña, seca y maliciosa, sin mozo de mulas que le acompañe, porque las tales mulas nunca se alquilan sino a faltas y cuando están de nones; sus alforjitas a las ancas, en la una un cuello y una camisa, y en la otra su medio queso, y su pan y su bota; sin añadir a los vestidos que trae de rúa, para hacellos de camino, sino unas polainas y una sola espuela; y, con una comisión, y aun comezón en el seno, sale por esa Puente Toledana raspahilando, a pesar de las malas mañas de la harona, y, a cabo de pocos días, envía a su casa algún pernil de tocino y algunas varas de lienzo crudo; en fin, de aquellas cosas que valen baratas en los lugares del distrito de su comisión...

Del mismo modo, elementos del mundo de la jurisprudencia no faltan tampoco en el comienzo de *Las dos doncellas* –en que aparecen los personajes del deán y el resolutivo alguacil–, *La ilustre fregona* –entre corregidores, mayoresales y alguaciles–, en su *Quijote* (I, 11; I, 16), en algunas de sus comedias –en *El rufián dichoso*, alguacil y corchetes; en *Laberinto de amor*, jueces– o en su entremés *La elección de los alcaldes de Daganzo*, donde asistimos a un desfile de pretensores de “raras habilidades” y “raro ingenio” a la alcaldía del pueblo. Siempre esa ironía cervantina en el reflejo de una realidad que tan bien conocía, como presenciamos en la descripción de los cuatro pretendientes citados: “Leer no sé, mas sé otras cosas tales / que llevan al leer ventajas muchas”²⁹³ (Humillos); “sé leer, aunque poco; deletreo, / y ando en el be-a-ba bien ha tres meses, / y en cinco más daré con ello a un cabo; / y, además desta ciencia que ya aprendo, / sé calzar un arado bravamente / y herrar...”²⁹⁴ (Jarrete); “Tengo en la lengua / toda mi habilidad, y en la garganta; / no hay mojón en el mundo que me llegue: / sesenta y seis sabores estampados / tengo en el paladar, todos vináticos”²⁹⁵ (Berrocal); “Como

²⁹² “Prólogo al lector” de las *Ocho comedias y ocho entremeses jamás representados* (Cervantes 1982, 93).

²⁹³ Cervantes 1982, 155.

²⁹⁴ Cervantes 1982, 156.

²⁹⁵ Cervantes 1982, 156.

Rana, / habré de cantar mal; pero, con todo, / diré mi condición, y no mi ingenio”²⁹⁶ (Rana). Alcalde, escribano y regidores también protagonizan los versos de *Pedro de Urdemalas*.

Con su corazón dividido entre las armas y las letras, don Miguel vivió en sus propias carnes el debate de la famosa pareja *fortitudo et sapientia*, de larga tradición literaria, y así lo reflejó a lo largo de su obra²⁹⁷. A nuestro modo de ver, otorgó un valor especial a esta discusión, legándonos reflexiones profundas y variadas, aunque nunca concluyentes²⁹⁸. Le dedica, recordemos, de una manera explícita el capítulo XXXVIII de la primera parte de su *Quijote*, pero también hace referencia a ello en otros muchos momentos de su magnífica novela²⁹⁹, así como en gran parte de toda su producción literaria.

Retomamos el citado capítulo de la primera parte del *Quijote*, “Que trata del curioso discurso que hizo Don Quijote de las armas y las letras”, declamación que ya se inicia al final del capítulo anterior, el XXXVII y en la que Cervantes nos hace entender que defiende las armas o las letras confiando en la conquista de un fin sublime que tiene

²⁹⁶ Cervantes 1982, 158.

²⁹⁷ Véanse los célebres trabajos de Maravall 1948 y Castro 1980, además de los diferentes estudios más recientes que iremos citando.

²⁹⁸ Las fuentes principales que se han señalado en el caso de Cervantes, además de la tesis de Cull (2009) que hemos apuntado al estudiar el discurso de Francisco de Guzmán, son: la *Silva de varia lección* del citado Pedro de Mexía (1500-1551), publicada en Sevilla en 1542, cuyo capítulo X del libro III comprende en su título: “ser las letras y doctrinas muy provechosas y necesarias a los reyes y príncipes y también a los capitanes que siguen el ejercicio y el arte militar (Mexía 2003, 588), afirmación que se desarrolla debidamente a lo largo de todo el capítulo a través del ejemplo de los grandes reyes o emperadores y capitanes grecorromanos (588-583); la *Filosofía vulgar* del erasmista sevillano Juan de Mal Lara (1527-1571) publicada hacia 1568, en donde su autor se muestra partidario de la armonía de ambas disciplinas, haciendo un guiño a la ya famosa sentencia del marqués de Santillana: “la pluma no embota la lanza; aunque otros señores, mirándolo mejor se han dado a las letras y ejercicios dellas” (Mal Lara 2013, 961); el *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, en que, por un lado, se muestra favorable a las letras, pero, por otro, justifica la guerra (“justa”) en el enfrentamiento entre Francia y el rey español; y en el estudiado *Cortegiano* de Castiglione, obra fundamental, como vimos, para entender el Renacimiento español y, en especial, el debate que estamos tratando (Castro 1980, 217). Sobre las relaciones entre el *Cortegiano* y Don Quijote, remitimos a Ricapito 2001. Asimismo, Vosters (2009) ha estudiado la relación que se da, en este sentido, entre Guevara y Cervantes, y ha apuntado también la importancia de Luis Zapata de Chaves o Arce de Otálora (en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano*) en la reflexión que hacen igualmente sobre el citado tópico. Todos ellos son ejemplo, una vez más, de la gran vida de que gozó el tema en la época.

²⁹⁹ Además del famoso discurso que declama el Quijote, armas y letras encontramos también en el capítulo XLII de la primera parte, aunque de una manera únicamente tópica: es decir, unión de ambas disciplinas para alcanzar la perfección (en este caso “por guía y adalid a la fermosura”), pero no hay discusión entre ellas (Cervantes 1998, 494). Ya en la segunda parte, en el capítulo VI se cuestiona cuál de los dos elementos en relación lleva al hombre a hacerse rico y honrado (Cervantes 1998, 676), concluyendo nuestro protagonista que, como caballero, su camino es el de las armas; en el XXIV, en que encontramos al mozo que va a alistarse en la guerra, las armas se presentan con superioridad a las letras: “todavía llevan un no sé qué los de las armas a los de las letras” (Cervantes 1998, 834); y el capítulo XLII, en que Sancho es proclamado gobernador de la ínsula, también recoge la tópica unión en forma de consejo que don Quijote da a su escudero: “porque en la ínsula que os doy tanto son menester las armas como las letras, y las letras como las armas” (Cervantes 1998, 968).

siempre que ver con el mayor bienestar social general: la paz, conseguida a través de la guerra, y la justicia, alcanzada por el buen hacer del letrado. De alguna manera, pues, y brindándonos una bella y precisa síntesis de muchos de los aspectos hasta aquí estudiados, aboga por la complementariedad y coexistencia de armas y letras, porque juntas vendrían a condensar ese idealismo cervantino para el logro de la armonía humana³⁰⁰ (Cervantes 1998, 443; I, 37):

Siendo, pues, así, que las armas requieren espíritu, como las letras, veamos ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado o el del guerrero, trabaja más; y esto se vendrá a conocer por el fin y paradero a que cada uno se encamina; porque aquella intención se hace estimar en más, que tiene por objeto más noble fin.

Ambas se alimentan mutuamente, como vemos, con el sustento que la una ofrece a la otra (Cervantes 1998, 447; I, 38):

Y, entre las que he dicho, dicen las letras que sin ellas no se podrían sustentar las armas, porque la guerra también tiene sus leyes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de cosarios, y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra estarían sujetos al rigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas.

Es decir, así como las armas igualan a las letras, el objetivo de las primeras supera al objetivo de las segundas, puesto que su fin último es la paz. Ahora bien, como apunta López Navia (1998, 48): “Sin ningún género de dudas, Don Quijote suscribe el principio sostenido por Julio César —el archiconocido *Si vis pacem, para bellum*—”³⁰¹, ya que la paz “es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida” y se constituye como “el verdadero fin de la guerra; que lo mismo es decir armas que guerra” (Cervantes 1998, 444; I, 37).

³⁰⁰ Idea ya expresada, entre otros, por Miranda 1966, 79.

³⁰¹ Aunque César seguramente suscribía el aserto, recordemos que tal fórmula procede en realidad de Vegecio, autor varios siglos posterior a aquel.

Cierto es que, aunque equipare las armas a las letras –puntualizando la importancia mayor del objetivo que persiguen las primeras, como se ha mostrado–, no hace lo mismo con la labor del estudiante o letrado y la del soldado³⁰², puesto que entiende que la vida de este último es mucho más sacrificada y menos recompensada: “es mayor el trabajo del soldado, siendo menor el premio que el del letrado. Aquel pasa por peligros y estrecheces y no sale de pobre” (Suárez 2006, 178). Como indica en este mismo sentido López Navia (1998, 47), el tópico “no se desarrolla en virtud de los principios ideales de la caballería andante, sino en virtud de las singularidades de la milicia”, ya que denuncia las adversas condiciones que vivían los soldados en la guerra (paupérrimos pertrechos y atavíos, inclemencias del tiempo, hambre, falta de paga...), como hemos señalado en otros fragmentos de su producción literaria. Según veíamos en el caso de la denuncia de la intromisión de las armas de fuego en la guerra, Cervantes oscila, una vez más, entre la ficción caballeresca de su personaje y el mundo real. Así, continúa diciendo López Navia (1998, 47):

Aunque Don Quijote comienza y termina hablando como un caballero andante, el contenido central de su discurso le hace hablar como un militar, sin que parezca descabellado suponer que las palabras del personaje están inspiradas en la experiencia de su creador, conocedor privilegiado de los dos espíritus que concita en su propia vida.

Se hacen eco del tópico que estamos estudiando también sus *Novelas ejemplares* (1613), fundamentalmente, tres de ellas: el *Licenciado Vidriera*, *La señora Cornelia* y *El coloquio de los perros*. Uno de los personajes más recurrentes en Cervantes, y en sus *Novelas ejemplares* en particular, es el estudiante que decide alistarse en la guerra o dejar España simplemente para vivir la experiencia que procura el ambiente de la soldadesca.

Tomás (*Rodaja*, *Vidriera*, *Rueda*), protagonista del *Licenciado Vidriera*, supone uno de los ejemplos más famosos de este tópico personaje que hemos indicado. Gran estudiante en Salamanca, donde “se hizo tan famoso en la universidad, por su buen ingenio y notable habilidad, que de todo género de gentes era estimado y querido”

³⁰² “Alcanzar alguno a ser inminente en letras le cuesta tiempo, vigiliass, hambre, desnudez, vaguidos de cabeza, indigestiones de estómago, y otras cosas a éstas adherentes, que, en parte, ya las tengo referidas; mas llegar uno por sus términos a ser buen soldado le cuesta todo lo que al estudiante, en tanto mayor grado, que no tiene comparación, porque a cada paso está a pique de perder la vida” (Cervantes 1998, 447; I, 38).

(Cervantes 2005, 248), decide dejar por un tiempo su vida de letrado para marchar con el capitán Diego de Valdivia a Italia, aunque nuestro personaje (*Rodaja* todavía) no se va como soldado, sino con el único deseo de conocer esas tierras (Cervantes 2005, 351):

Habíase vestido Tomás de papagayo, renunciando los hábitos de estudiante, y púsose a lo de Dios es Cristo, como se suele decir. Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento, que en las dos faldriqueras llevaba. Llegaron más presto de lo que quisieran a Cartagena, porque la vida de los alojamientos es ancha y varia, y cada día se topan cosas nuevas y gustosas.

Cierto es que, convertido en *Rueda* al final de la novela, va a irse a Flandes motivado por el rechazo social que sufre. Se cierra, por tanto, ese círculo de armas y letras entre las que se debate nuestro protagonista: “la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado” (Cervantes 2005, 385).

Don Antonio de Isunza y don Juan de Gamboa, caballeros protagonistas de *La señora Cornelia*, presentan de igual forma esta dicotomía tan cervantina (Cervantes 2005, 583):

Siendo estudiantes en Salamanca determinaron de dejar sus estudios por irse a Flandes, llevados del hervor de la sangre moza y del deseo, como decirse suele, de ver mundo, y por parecerles que el ejercicio de las armas, aunque arma y dice bien a todos, principalmente asienta y dice mejor en los bien nacidos y de ilustre sangre.

En este caso, los jóvenes deciden en un primer momento volver a España, “conociendo la pesadumbre de sus padres, pues no había qué hacer en Flandes” (Cervantes 2005, 583), aunque, llegados a Bolonia y conociendo tan insigne universidad, se quedan finalmente allí para continuar sus estudios. Simbolizan, pues, una sola parte de esta relación entre armas y letras, aquella que tiene que ver con el traslado a las ciudades italianas para conocer el mundo soldadesco en su cara más blanda, la de la paz, y la que los lleva al conocimiento del de las letras, en el que viven sus más felices experiencias.

El coloquio de los perros presenta de alguna manera este personaje tan típico en una de las experiencias de Berganza y, aunque no hay enfrentamiento entre armas y letras, sí encontramos personajes pertenecientes a ambos mundos, muchos de los cuales desfilan con asiduidad por la pluma de Cervantes. Las historias que Berganza narra a su amigo Cipión le permiten dibujar un pequeño cuadro de costumbres de tipos de la época. Así, en el campo de las letras, el estudiante que deja su labor para dedicarse a la justicia: “ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante y hoy me ves corchete” (Cervantes 2005, 683), o el que se inclina más bien por la poesía: “Y, escribiendo apriesa en su cartapacio, daba muestras de gran contento; todo lo cual me dio a entender que el desdichado era poeta” (Cervantes 2005, 724). Como decíamos, Berganza representa de alguna manera ese personaje que ha de abandonar las letras para enrolarse en el ejército: “Quiso mi buena suerte que hallé allí una compañía de soldados que, según oí decir, se iban a embarcar a Cartagena” (Cervantes 2005, 694). De esta forma, se nos presenta la jerarquía completa de la soldadesca: desde los soldados rasos hasta el capitán, poniendo especial hincapié en la figura del atambor, que acompaña a nuestro perro *sabio* en esta aventura, obteniendo de él todo su partido.

En cuanto al teatro cervantino, podríamos hablar de contraposición como tal entre armas y letras únicamente en el entremés de *La guarda cuidadosa* (1615). En él encontramos a un sacristán y a un soldado³⁰³ enfrentados por el amor de Cristina, una fregona. Su rivalidad provoca que el segundo se obnuble y se convierta en la “guarda cuidadosa” de la casa en que vive su enamorada. El grotesco militar será finalmente rechazado porque, coloquialmente hablando, “no tiene donde caerse muerto”, y Cristina elegirá al “sotasacristán”, con quien ya lo había apalabrado y que es el que podrá brindarle un futuro mejor.

Mucho se ha escrito también sobre la tradición literaria de la contienda entre dos enamorados que alegan sus méritos ante su amada³⁰⁴, pero esta que propone Cervantes

³⁰³ Cabe decir que este personaje, caracterizado como un soldado roto, lego, que se enmarca a la perfección en la tradición literaria del *miles gloriosus* que citábamos anteriormente, ha sido visto por parte de la crítica como el *alter ego* del propio Cervantes, evidentemente a modo de autoparodia: Márquez Villanueva (1965, 174-175; 178), Asensio (1971, 32-33), y García Lorenzo (1976: 175-179), entre otros. No obstante, hay también quien piensa que es a Lope de Vega hacia quien va dirigida la burla: véase Zimic 1992, 339-340.

³⁰⁴ Véase, por ejemplo, Asensio (1973, 185), que trata brevemente dicha tradición literaria en el Renacimiento español e italiano y, de una forma más extensa, en 1971, 106-107. O Sevilla y Rey (en Cervantes 1999, 32-33): “Las dos figuras varoniles de la disputa amorosa recuerdan los viejos debates medievales entre el clérigo y el caballero, como *Elena y María*; o pueden emparentarse con «el debate dramático entre dos oficiales, aspirantes a casar con la misma muchacha, que ponderan los méritos y ventajas de los oficios respectivos [lo que] era tema obligado, durante los festejos de mayo, lo mismo del

se nos presenta de una manera totalmente “desidealizada”. Desde la primera línea, soldado y sacristán se encaran y debaten cruzándose insultos, lo que por un lado rebaja la credibilidad de su litigio, pero, por otro, nos sitúa perfectamente en el género del entremés, cuya esencia radica en el tan abierto como tosco enfrentamiento entre personajes³⁰⁵, y siempre de esa manera. Uno alega sus méritos, el otro sus posibilidades económicas; el soldado se presenta como un caballero andante, con su honor y sus hazañas; el hombre “de letras”, lejos del idealismo de su contrincante, es pragmático y materialista.

Tanto en el primer duelo (únicamente verbal, de *commedia dell'arte*, según Cotarelo 1915, 636) como en el siguiente (totalmente bufonesco: recordemos la escena en que el sacristán reta al soldado con sus ridículas armas) es donde vemos de una forma más clara la adecuación de un tema serio –como es el enfrentamiento de dos hombres por el amor de una dama y, no casualmente y en consecuencia, el debate entre las armas y las letras– al género teatral cómico en que se inserta. Lo cierto es que este entremés no logra provocarnos una risa, digamos, sincera, y mucho menos la carcajada. En realidad, a nuestro modo de ver, el enfrentamiento entre uno y otro es solo un motivo recurrente para que el soldado, verdadero protagonista de la pieza, muestre lo débil que es su personalidad y lo trágico de su existencia. El sacristán, realista hasta el extremo, es quien consigue el amor de la fregona; por un lado, y sobre todo, porque tiene dinero, y por otro, porque todo parece indicar que ya ha mantenido relaciones sexuales con ella cuando dice con orgullo (Cervantes 1982, 131):

Pues a mí me ha acontecido dársela con mis campanas a cada paso; y tanto, que tengo enfadada a toda la vecindad con el continuo ruido que con ellas hago, sólo por darle contento y porque sepa que estoy en la torre, ofreciéndome a su servicio; y, aunque haya de tocar a muerto, repico a vísperas solenes.

mariazo de la región véneta que del *bruscello* en Siena y otras poblaciones»; o, en fin, guardan relación con una farsa picada en la que contienden un fraile mozo y un viejo *gendarme* por el amor de una joven, y en la que al final Cupido se inclina siempre por el joven clérigo, titulada *Le procès d'un Jeune moyne et d'un viel gendarme devant Cupido*, «que aún se imprimía en 1612»; aunque, al margen de hipotéticos modelos tradicionales, lo cierto es que el entremés pone en juego personajes y conflictos rigurosamente españoles y contemporáneos”. Remitimos, asimismo, a las páginas del presente trabajo en las que estudiamos la importancia del poema de *Elena y María* en la tradición literaria española para esta variante del motivo de las armas y las letras.

³⁰⁵ Véase Huerta Calvo 1985, 29-30.

Estamos, pues, ante un fragmento ambiguo en el que las campanas tienen, muy posiblemente, un sentido sexual, puesto que el campanario era uno de los lugares que los sacristanes de los entremeses utilizaban habitualmente para sus encuentros íntimos³⁰⁶. Las campanadas servían de medio de comunicación entre el sacristán y su amada, quien sabía entender que, con ellas, el primero estaba requiriendo su presencia.

La mujer, que es –recordemos– una fregona, no una dama, no quiere a un hombre quijotesco que lo único que pueda ofrecerle sean congojas y memoriales rancios: quiere a alguien que la mantenga como esposa, que le dé de comer y que la satisfaga como mujer. Esa es la realidad con la que se encuentra el soldado y que Cervantes presenta magistralmente en esta pieza, porque “donde hay fuerza de hecho / se pierde cualquier derecho” (Cervantes 1982, 145), y, aunque finalmente vence el representante de las “letras”, el debate se sitúa, más bien, del lado del interés y del dinero.

En 1616, ya “puesto el pie en el estribo” y en la última de sus obras, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, presenta esta eterna discusión en varios momentos de la trama. En uno de ellos, volviendo a ese motivo tan cervantino que hemos señalado al estudiar sus novelas ejemplares, se nos muestra un “yo” que se divide entre las armas y las letras (Cervantes 2002, 161; I, 5):

Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias de ella. Echáronme al mundo padres medianamente nobles; criáronme como ricos. Llegué a las puertas de la gramática, que son aquéllas por donde se entra a las demás ciencias. Inclínóme mi estrella, si bien en parte a las letras, mucho más a las armas.

Igualmente Mauricio, otro de los personajes, se construye en torno al motivo señalado anteriormente (Cervantes 2002, 213-214; I, 12):

Mis padres me criaron en los estudios, así de las armas como de las letras –si se puede decir que las armas se estudian–. He sido aficionado a la ciencia de la astrología judiciaria, en la cual he alcanzado famoso nombre.

³⁰⁶ Véase Huerta Calvo 1988, 29.

Encontramos de nuevo la recurrente imagen del estudiante que deja sus libros para alistarse en la guerra. Estos personajes, reflejo de los jóvenes de la época, buscan en el escenario bélico –como decíamos– la oportunidad de conocer mundo, de imbuirse en ese mundo sugerente y para ellos desconocido, contrapuesto a la vida de paz que reinaba en el de las letras (Cervantes 2002, 534-535; III, 10):

Porque, si va a decir verdad, que en fin es hija de Dios, quiero que sepa el señor alcalde que nosotros no somos cautivos, sino estudiantes de Salamanca, y, en la mitad y en lo mejor de nuestros estudios, nos vino gana de ver mundo y de saber a qué sabía la vida de la guerra, como sabíamos el gusto de la vida de la paz.

Armas y letras, justicia y paz, aparecen, pues, íntimamente unidas. Ese estudiante-soldado que hemos presentado anteriormente trata de lograr la paz y la justicia con esa sabiduría adquirida en los libros que –cree Cervantes– con la guerra se puede también conseguir. Insiste nuevamente nuestro autor en la idea desarrollada en el *Quijote* y de la cual podemos deducir que la defensa de la guerra por parte de don Miguel no va asociada a un belicismo exacerbado, sino más bien al único fin que, a su modo de ver, hay que conquistar (Cervantes 2002, 537; III, 10):

Porque no hay mejores soldados que los que se trasplantan de la tierra de los estudios en los campos de la guerra: ninguno salió de estudiante para soldado que no lo fuese por extremo, porque, cuando se avienen y se juntan las fuerzas con el ingenio y el ingenio con las fuerzas, hacen un compuesto milagroso, con quien Marte se alegra, la paz se sustenta y la república se engrandece.

Por último, nos regala estas famosas palabras en boca de “un gallardo peregrino” (Cervantes 2002, 631; IV, 1):

Yo, señores, soy un hombre curioso; sobre la mitad de mi alma predomina Marte y sobre la otra mitad Mercurio y Apolo; algunos años me he dado al ejercicio de la guerra, y algunos otros, los más maduros, en el de las letras. En los de la guerra he alcanzado algún buen nombre, y por los de las letras he sido algún tanto estimado.

Aquí la voz de Cervantes toma una especial relevancia. Subyace en ellas su biografía, la literatura unida íntimamente a su vida, y una última reflexión que equilibra esa balanza, aunque dejando siempre abierta la eterna discusión que entre la pluma y la espada se ha librado. Como señala López Navia (1998, 58) al referirse al *Quijote*, pero que sirve para la presencia del motivo en toda la obra cervantina³⁰⁷:

Sueños aparte, Don Quijote y su creador conciliaron en el sabio discurso de sus vidas los ideales de la milicia y la literatura. Con su ejemplo, abrieron el camino de reflexiones como las que estamos compartiendo quienes, en este momento, fundimos nuestras ilusiones desde uno de los dos caminos que, lejos de ser irreconciliables, se reencuentran, como ahora mismo, en la persecución ideal de la paz, único final de trayecto que justifica los legítimos esfuerzos de las armas y de las letras.

Como se ha expuesto en varios momentos de estas líneas, otro de los aspectos que muestran las letras, además de ser representantes de la justicia y del saber o el conocimiento, es, por supuesto, su identificación con la literatura. No únicamente como el medio para contar historias de una manera general, sino como la transmisora de todas las andanzas y hazañas que los representantes de las armas, los héroes o los soldados, protagonizan a lo largo de tantas páginas, como se indica en esta última obra que hemos estudiado y en que los personajes son ya conscientes de ello (Cervantes 2002; 363; II, 12):

Yo por mí digo, Periandro, que no entiendo esa razón; sólo entiendo que le será muy grande, si no cumplís el deseo que todos tenemos de saber los sucesos de vuestra historia, que me va pareciendo ser tales que han de dar ocasión a muchas lenguas que las cuenten y muchas injuriosas plumas que la escriban.

Motivo que ya encontramos en la *Odisea*, donde Ulises es conocido en vida como un auténtico héroe porque sus hazañas han sido ya cantadas por los aedos, o en la *Eneida*, en que Eneas ve su propia historia pintada en el templo de Cartago, pero también se le profetiza que será uno de los grandes de Roma, o nuestro propio Quijote,

³⁰⁷ No hemos citado el *Viaje del Parnaso* (1614), pero en él también encontramos la reiteada discusión, la cual puede sintetizarse en la metáfora: “Ármate de tus versos” (II, v. 232). Consúltase Vélez 2003, quien afirma que “Cervantes basa la totalidad de su texto en una dilogía sobre el motivo clásico de las armas y las letras, la poética y la política” (209), lo cual es desarrollado a lo largo de su trabajo.

quien en varios momentos de sus aventuras hace referencia a esta misma idea, y que en la segunda parte de su historia se entera, con gran asombro, de que su propia historia (e incluso la de un torpe suplantador de su persona) corre por el mundo gracias al invento que ha marcado una nueva etapa histórica (y es en gran medida y al mismo tiempo causante de su manía al haber inundado de libros el mundo): la imprenta. El ámbito de las armas, de la caballería, de la soldadesca (o de cualquier otro) necesita de las letras para que su gloria permanezca para siempre.

No hemos de olvidar, como acabamos de apuntar, que la razón principal por la que Alonso Quijano decide convertirse en Don Quijote de la Mancha la encontramos en todas las lecturas en las que se ha enfrascado, y en especial de esos libros de caballería. Estos son los que marcan en gran medida sus aventuras, pues va a ir convirtiéndose en caballero a la luz de las leyes caballerescas –acordémonos, por ejemplo, de la necesidad que nuestro personaje tiene de armarse caballero: I, 3–: “Detrás de las actuaciones de Don Quijote están las lecturas del héroe o las de su creador, Miguel de Cervantes” (Navarro 2006, 173). Algo que, por cierto, le pesará ya al final de la novela, a las puertas de la muerte (Cervantes 1998, 1217; II, 74):

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amargura y continua leyenda de los detestables libros de caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde.

3.5. CONSIDERACIONES FINALES

Si hubo una época sobresaliente en cuanto a la conjunción de las armas y las letras en la literatura española, esta fue, sin ninguna duda, el Renacimiento. Recogiendo tanto el legado del humanismo floreciente en la Castilla del XV (y de Aragón, así mismo) como el esplendoroso de Italia, en el cual, como vimos, se redactaron discursos extensos y bien argumentados en defensa de la pluma o de la espada, en el nuevo “reino de España” esta realidad va a ponerse igualmente de manifiesto de diversas maneras. Su éxito residió, según hemos ido viendo, en la vinculación directa que armas y letras tuvieron con la vida del hombre renacentista, con la conformación de ese “cortesano” cuyo mayor deseo era saber aunar una y otra faceta en su día a día.

Ejemplo de ello fueron algunos de los capitanes españoles más reseñables del siglo XVI, como el Gran Capitán, el marqués de Pescara, García de Paredes..., todos ellos modelos de la conjunción de la *sapientia* y la *fortitudo*, hombres valerosos pero también consejeros y paradigma de virtudes. Ahora bien, si hubo una figura que destacó sobremanera y sirvió de modelo a todos sus súbditos, ese fue el emperador Carlos, monarca guerrero, caballero y amante de las letras, hombre que, a imagen del gran César, encabezaba sus ejércitos y, al mismo tiempo, mandaba escribir sus hazañas para que su fama permaneciera intacta a lo largo de los siglos. En cambio, Felipe II no supo aunar estos dos mundos de la misma manera que su padre, pues en vez de empuñar las armas como soldado, se ocupó de la guerra a través de la diplomacia, de las letras, desde una corte lejana del campo de batalla.

Por otro lado, en relación con el mundo exclusivamente guerrero, es capital recordar la revolución militar que marcó el paso de la Edad Media a la Edad Moderna al sucederse una serie de cambios absolutamente sustanciales en el escenario bélico, entre los cuales destacaron la irrupción de las armas de fuego y la infantería. Contra las primeras arremetieron muchos textos literarios, entre los que hemos citado libros de caballería, el *Orlando furioso* de Ariosto, a Juan Luis Vives, a Garcilaso de la Vega, *La Araucana* de Alonso de Ercilla o el *Quijote* cervantino, los cuales unieron sus plumas para denunciar la “espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería”, cuya presencia terminó con el ideal caballeresco del enfrentamiento guerrero, con la lucha cuerpo a cuerpo, con la valentía del soldado, y provocó tantas y tantas muertes inocentes. Sobre esta realidad, como también se ha visto, dan cuenta las crónicas, textos literarios de diferente índole, testimonios como el de Hurtado de Mendoza o una de las obras más significativas de la época, *El cuerpo enfermo de la*

milicia española, de Marcos Isaba. En unos y otros se muestra la dura vida de la soldadesca: el hambre, el frío, la falta de paga, la ausencia de reconocimiento, las heridas, las muertes, la imposibilidad de una reinserción en la sociedad al volver de la guerra..., un gran número de contrariedades que pone de manifiesto la otra cara –heroica también, de alguna manera– de la vida de la milicia. En la obra de Isaba, además, se denuncia la degeneración a la que ha llegado el ejército en la época, el cual ha desvirtuado algunos de sus preceptos más importantes, como irá indicando el autor con la esperanza de que el de soldado siga siendo el gran oficio que, con su sacrificada entrega y valeroso denuedo, se merezca la deseada gloria.

Por lo que respecta al mundo de las letras, se ha mostrado la importancia que adquiere en la época la educación del noble, el cual se preocupará cada vez más por su cultura y por instruirse en la ciencia que atesoran los libros. Así, hemos traído a colación algunos de los tratados que formaban parte de su preparación educativa, y obras literarias en las que se dibujaba, en la misma línea que el texto de Castiglione, al perfecto cortesano. Los monarcas, que, como el *miles* romano, quieren ser también ejemplo de ese caballero sabio, harán gala de la cultura rodeándose de hombres eruditos, los cuales, además, eternizaban la fama de sus protectores con la pluma.

Centrándonos exclusivamente en el tópico objeto de nuestro estudio, hemos intentado trazar un panorama si no exhaustivo sí lo más completo posible, a través de discursos y diálogos cuyo tema central fuera el debate de las armas y las letras. Así, hemos estudiado los *Discursos inaugurales de la Universidad de Valencia* de Francisco Decio, ejemplo de la defensa de las letras y de la educación como el bien más preciado para el hombre; la *Digresión de las armas y letras* de Francisco Guzmán, en la cual, por el contrario, las armas han alcanzado la supremacía al entender el poeta que la vida del soldado, sacrificada y heroica, merece mayor gloria que la del letrado, pacífica, tranquila y ociosa; la *Contienda de Áyax y Ulises sobre las armas de Aquiles* de Hernando de Acuña, basada en el célebre enfrentamiento clásico, y que se resuelve de acuerdo con el final de la fuente ovidiana, es decir, el vencedor es Ulises, quien aún en su persona la *sapientia* y la *fortitudo*, obteniendo, en este caso, la victoria el equilibrio entre ambas; y, al fin, el inédito *Discurso de Armas y Letras* de Jerónimo de Carranza, quien se posiciona también en defensa de esa unión de las armas y las letras que el príncipe ha de conseguir para el buen gobierno; ahora bien, si ha de decantarse por una de ellas, no duda en posicionarse del lado de las letras, las cuales son beneficiosas para el hombre y no se sirven de la violencia.

En relación a los diálogos, hemos estudiado con detenimiento cuatro ejemplos variados y significativos, en los cuales, por norma general, se ha defendido el equilibrio entre las armas y las letras: en los *Diálogos de la vida del soldado* de Núñez de Alba, al referirse a la completa formación del hombre de armas, que, en este caso se correspondía con el duque de Alba, quien alcanzará la fama eterna gracias al cantor de sus proezas, esto es, el narrador de la pieza; en el *Libro que trata de la Philosophia de las armas y su destreza* de Carranza, al referirse igualmente a la necesidad de un arte de la guerra (letras) para empuñar las armas; en los inéditos *Diálogos de la Fantástica Filosofía* de Miranda Villafañe, obra original en la que debaten activamente las mismas Armas con las Letras, sirviéndose de los argumentos más clásicos para defender su supremacía, pero terminando sin ninguna resolución que se decante por una de ellas; y, al fin, los *Diálogos militares* de García de Palacio, en los que se describe al “perfecto capitán”, ducho en armas y en letras; este autor se inclina, finalmente, por las letras, puesto que, como buen letrado, piensa que este puede escribir sobre cualquier tema, mientras que el militar únicamente podrá hacerlo sobre el mundo bélico. Otros tantos diálogos citados han dado cuenta, una vez más, de la omnipresencia del tópico en este género tan cultivado en la época.

Además, hemos dedicado un considerable espacio a estudiar algunos de los soldados poetas más importantes de nuestras letras: Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Alonso de Ercilla, Francisco de Aldana, Cristobal de Virués, Andrés Rey de Artieda, Carrillo y Sotomayor..., quienes muestran en sus versos aspectos de la realidad bélica que han experimentado en primera persona. Coinciden sus testimonios sobre la dureza de la vida soldadesca, y, aunque dejando constancia de la parte heroica del ejercicio guerrero, criticarán ese universo en el cual hay sufrimiento, inclemencias, injusticias y muertes. Asimismo, ya en pleno Barroco hemos citado la figura de Fernández de Andrada, el cual anticipa la visión que encontraremos en el siglo posterior, donde se mostrará mayor escepticismo ante la práctica bélica.

Finalmente, Cervantes ofrece una síntesis tanto de los aspectos más reseñables en torno a la disputa de las armas y de las letras como de aquellos referidos a la vida del soldado y los desastres de la realidad guerrera. Así, en su obra encontramos la defensa del mundo de las armas y, en especial, de la valía del soldado (frente al letrado), la crítica, a su vez, del ámbito jurídico y, en ocasiones también, del poético, el cambio de rumbo que deciden experimentar algunos de sus personajes al abandonar las letras por las armas, la célebre y medieval disputa de un clérigo (hombre de letras) y de un

soldado por el amor de una mujer, e incluso, al fin, el maridaje de ambas disciplinas en sus últimas obras. El tópico se configura, pues, como un elemento sustancial en la producción cervantina y, además, refleja la simbiosis perfecta que se dio entre la pluma y la espada en la vida del Príncipe de los Ingenios.

En definitiva, el interés de cada una de las piezas que hemos estudiado, así como los testimonios que los soldados poetas ofrecen en sus versos, no tiene una importancia meramente coyuntural y anecdótica, sino que trascenderán en el tiempo y, como veremos, serán retomados por las comedias barrocas, las cuales se servirán de los mismos argumentos al afrontar tanto las armas y las letras como la realidad bélica.

II. EL SIGLO XVII EN ESPAÑA: NUESTRO SIGLO DE ORO

1. LA ÉPOCA DEL BARROCO

Para hablar del concepto de “Barroco” es imprescindible acudir a las ideas que ya en 1975 desarrolló José Antonio Maravall en su célebre estudio titulado *La cultura del Barroco* (véase en Maravall 1986). En él deja constancia de que estamos ante un concepto histórico que vendría a extenderse, aproximadamente, por los tres primeros cuartos del siglo XVII y que se dio en prácticamente toda la zona europea, aunque de forma especial en España; estamos, además, ante un término de época que se extiende a todas las manifestaciones que forman parte de la civilización y la cultura: la teología, la filosofía, la pintura, el arte bélico, la física, la economía, la política..., y, según anotó por vez primera Wölfflin, también la literatura (Maravall 1986, 29-30). Asimismo, como bien expresó y explicó Tapiè (1953), en su también célebre estudio, el Barroco es la *expression d'une société*.

Ahora bien, ¿qué es lo que hace peculiar este momento histórico? Principalmente nos encontramos en una sociedad que vive una crisis en todos los ámbitos y muy especialmente en el económico y en el político-militar, lo que llevó consigo, como no podía ser de otra manera, una crisis social y, a nivel más profundo, también existencial. Esta situación comenzó a gestarse durante los últimos años del siglo XVI, cuando, además de guerras, hambres, pestes, mortandad..., se producen, principalmente en España, grandes pérdidas de población, lo cual se acentuará bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV. En palabras de Maravall (1986, 29):

La economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas, y, junto a esto, la vigorización de la propiedad agraria señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal.

Y, efectivamente, estas circunstancias crearon en el ya “hombre moderno” una idea particularmente dramática del periodo en el que vivía, tal como se ha transmitido a la posteridad: siglo de hierro, *mundus furiosus*, época de desorden, de agitaciones, de opresiones e intrigas, de destrucción, de grandes tensiones, de lucha de unos contra otros, de derrumbamiento de la jerarquía..., un momento de conflictos y de contrastes en todos los campos, ya fuera el ideológico, el político o el religioso (Villari 1993).

Como es sabido, el arte, y particularmente la literatura, se ocuparán de mostrar el lado más humano de esta decadente realidad.

En este sentido, se ha fijado una serie de tópicos³⁰⁸ que, especialmente en la esfera literaria, reflejan ese ambiente barroco del que venimos hablando. Así, serán recurrentes la “locura del mundo”, el “mundo al revés”, el mundo como “confuso laberinto”, como “mesón”, como “teatro”, la vida como sueño, el hombre como lobo contra el hombre (*homo hominis lupus*), el *tempus fugit*..., ideas todas ellas que, junto a algunos temas clave del momento, tales como el tremendismo, la violencia, la crueldad..., nos hablan de pesimismo y de desengaño, términos ambos muy barrocos y que dominaban la sociedad de la época. Ciertamente es también que, así como se mira la realidad desde esa perspectiva de desencanto, la otra cara de la moneda sale a la luz en muchas de las realizaciones artísticas del momento, y, en concreto, en la literatura. En efecto, encontramos también, y en muy notable cantidad, la risa, la sátira, la ironía, la burla, la parodia..., elementos que responden a ese contraste y a esas contradicciones que han sido advertidas y que aparecen muy bien reflejadas en las figuras de los filósofos griegos Demócrito (“el que ríe”) y Heráclito (“el que llora”)³⁰⁹, cuya conjunción ofrece un perspectivismo que será también marca del arte de este momento.

Por otro lado, si bien en la Edad Media el modelo de vida viene representado por el “caballero”, y en el Renacimiento la figura prototípica fue la del “cortesano” –que después encontraremos también en su variante de “gentilhombre”, así como en la nueva perspectiva que ofrecía Maquiavelo en *El Príncipe*–, en el Barroco aparecerán diferentes figuras, sobre todo a partir de las obras de Baltasar Gracián (1601-1658), de las cuales nos interesarán sobre todo las descripciones que hará del “héroe”³¹⁰ y, posteriormente, del “discreto”, aquel que se acerca más a ese hombre de corte, pero que

³⁰⁸ Algunos de ellos ya estudiados por Curtius 1955, 143-149; 203-211. Véase el desarrollo de todos ellos en Maravall 1986, 309-355.

³⁰⁹ Como afirman Conde Parrado y Gutiérrez Valencia (en Vega 2015a, I, 105): “Los filósofos presocráticos Demócrito y Heráclito representan las dos actitudes posibles ante las miserias del mundo y de la naturaleza del hombre: la risa irónica de Demócrito y el amargo llanto de Heráclito. Esta imagen de los dos filósofos, recogida ya en autores latinos (para rastrear los orígenes del tópico *vid.* Bécares [1980]), es lugar muy común desde el Renacimiento y durante todo el Siglo de Oro, cuando el motivo se popularizó, probablemente por la posibilidad de relacionar la diada con tantos conceptos y temas del espíritu barroco, como el escepticismo y el desengaño, la melancolía, la vanidad o la unión de lo trágico y lo cómico en la visión del mundo y en el arte”.

³¹⁰ Figura que está en la base no solo de su ensayo homónimo (de 1637), sino también de *El Criticón* (1657). Para profundizar sobre los estudios dedicados a *El héroe*, véase Marín Pina 2001.

ya en este periodo del Barroco tendrá un sentido mucho más amplio³¹¹. Como indica Alonso (en Gracián 1984, 17):

La educación del hombre con vistas a una completa formación de la persona sería el móvil esencial de su obra: la formación del hombre perfecto en prendas y cualidades configura los capítulos de *El Héroe*, la del hombre políticamente ideal es la intención de *El Político*, la del hombre social la ofrece *El Discreto*, la del hombre religioso se encuentra en *El Comulgatorio*, la del hombre intelectual en la *Agudeza y Arte de Ingenio* y la del hombre completo, resumen y paradigma de todas las demás prendas, en el *Oráculo Manual* y *Arte de la Prudencia*.

Lo primero que puede llamar nuestra atención es que el prototipo de hombre ideal barroco ya no puede sustanciarse en una sola figura, sino que, a ojos de Gracián, aparece repartida en varias. Esto muestra la nueva visión que se tiene del ser humano, basada fundamentalmente en la creencia de su complejidad, algo también muy barroco. El “héroe” que perfila Gracián poco tiene que ver con la concepción actual que tenemos del término, ya que no se refiere a un “superhombre”, sino, más bien, al hombre perfecto que está dotado de cualidades sublimes, que hacen de él un ser único e irrepetible. De nuevo en palabras de Alonso (en Gracián 1984, 18):

Todas estas cualidades son posibles en el hombre: aspiración en la excelencia al primero o al mejor, sustentada en la personalidad, la voluntad, el entendimiento, el sentimiento, el gusto, el don de gentes, la clarividencia o despejo, el natural don de mando, la simpatía, la no afectación, la buena elección de los empeños o actividades, etc.

Para explicar cada una de estas cualidades –gran parte de ellas, como se puede ver, propias de las virtudes del hombre, ya sean morales o intelectuales–, Gracián propone modelos de la historia de la humanidad que, sin ser perfectos, han sido poseedores de esas características citadas. Así, el héroe debe aprender a ser prudente con Séneca, sagaz con Esopo, belicoso con Homero, filósofo con Aristóteles, político

³¹¹ Acerca de las diferencias entre el “cortesano” de Castiglione y el “discreto” gracianesco, véase Morpurgo-Togliabue 1955. En él afirma: “Una confrontación entre *El cortesano* de Castiglione y *El discreto* o el *Oráculo manual* de Gracián permitiría advertir la decadencia plebeya que en general sobreviene en la mentalidad aristocrática, del Renacimiento al Seiscientos” (164). En este mismo sentido, véase el más reciente trabajo de Ricci (2015).

con Tácito y cortesano con el Conde (es decir, con Castiglione). Su unión conformará ese “héroe”, que sería el paradigma del “hombre perfecto” que el jesuita busca trazar en esta primera obra, en la cual, ante la tristeza, el desencanto y el pesimismo social, se decanta por un modelo regenerador que chocará, sin ninguna duda, con la realidad plasmada por Quevedo o Velázquez, entre otros.

El Discreto (1646)³¹² continuará la línea iniciada en *El Héroe*, pero se mostrará más heterogéneo en relación al asunto de la educación del hombre. Como señala Alonso (en Gracián 1984, 19-20), las cualidades que hacen “discreto” a un hombre son una mezcla de algunas individuales (ingenio, buen entendimiento, buena elección, diligencia, inteligencia...), algunas sociales (señorío, galantería, ser de “plausibles noticias”, de “buen deajo”...) y otras que serían negaciones de defectos (no ser desigual, no estar siempre de burlas, etc.). Vemos, pues, cómo en la caracterización de este “hombre completo” el mundo de las letras, lo intelectual –aunque también lo moral–, va adquiriendo una mayor importancia, mientras que lo puramente bélico comienza a desaparecer. Y, en efecto, lo que distingue a esta figura es, fundamentalmente, su cultura, su educación; como se dirá en un momento de la obra: “No vive vida de hombre sino el que sabe” (Gracián 2001, 127). Esta discreción (‘el arte de elegir bien’), junto a la “agudeza” y la “prudencia”³¹³, son las armas que ha de poseer el hombre para enfrentarse a sus enemigos, esto es, a los hombres, entre los que se encuentra uno mismo³¹⁴. *El Discreto* es, para Romera-Navarro (1959), la mejor obra del jesuita, y, de hecho, puede tomarse como un compendio de su quehacer literario.

Una de las ideas principales que se obtienen de esta obra, y que será repetida en su producción literaria posterior, es que esa figura del cortesano (en términos de Castiglione) no lo será únicamente de la corte, como apuntamos anteriormente, sino que la “filosofía cortesana” a la que se referirá años más tarde el escritor en el prólogo de *El Criticón* se corresponde con una filosofía de la vida humana; la corte, como señala Ricci (2015, 104), es para él “un espacio mucho más vasto, como la «plaza del mundo»”. En definitiva, en palabras de Maravall (1986, 351):

³¹² Para un estado de la cuestión de los estudios de esta obra, véase Laplana 2001.

³¹³ Consúltase Villacañas (2011) para profundizar en estos conceptos.

³¹⁴ Esto se desarrollará en el *Oráculo Manual y Arte de la Prudencia* (1646), en el cual se recogen las cualidades que el héroe o el discreto, en suma, el sabio, ha de tener en un mundo de desengaños, de dobleces, de verdad y mentiras, de vida y de muerte.

El hombre del Barroco avanza por la senda de su vivir, cargado de la necesidad problemática, y, en consecuencia, dramática, de atender a sí mismo, a los demás, a la sociedad, a las cosas. El hombre barroco es, por excelencia, el hombre «atento»³¹⁵, dicho sea con palabra muy gracianesca. Con todo ese contorno que le rodea y cuya relación con él será decisiva, tiene que hacerse su vida y ésta resultará de la atención que ponga en ella.

Veamos a continuación cuáles fueron las circunstancias concretas que vivió España durante el siglo XVII, de acuerdo con las directrices políticas que unos y otros monarcas fueron tomando³¹⁶, para entender, así, el contexto español en que se va conformando toda esta mentalidad barroca que se ha esbozado.

1.1. LOS AUSTRIAS MENORES: EL FIN DE UN IMPERIO

Como es sabido, se conoce bajo el membrete de “Austrias menores”³¹⁷ a los tres monarcas que gobernaron España durante todo el siglo XVII: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700). Como hicimos con sus predecesores, dedicaremos unas palabras a cada uno de sus reinados para contextualizar el momento histórico en el que nos encontramos, con sus hitos más relevantes y los cambios más reseñables respecto a los gobiernos de la época renacentista.

Felipe III³¹⁸, conocido como “el Piadoso”, fue rey de España y de Portugal, y su reinado se caracterizó por la llamada *Pax Hispanica* (a imagen y semejanza de la *Pax Romana* vivida en tiempos de Augusto), puesto que en esos veinte años de poder se vivió una gran expansión del Imperio sin necesidad de entrar en guerras con los distintos territorios, consolidándose una hegemonía pacífica. El sistema de gobierno será, al igual que en el siglo anterior, absolutista, aunque, en este caso y a partir de este momento, el poder se delegará en privados o validos³¹⁹, los cuales actuarán en nombre

³¹⁵ Cuando hablemos de la figura del hombre político, del gobernante o del poderoso, retomaremos esta “atención” que indica asimismo Gracián en su obra, en relación también al maquiavelismo y, sobre todo, al tacitismo tan en boga en la época.

³¹⁶ En líneas generales, puede consultarse Alcalá 1989, en el cual encontramos diferentes estudios que se ocupan de los distintos capítulos que formaron parte de la realidad barroca en España.

³¹⁷ Véase Sánchez Belén 1996.

³¹⁸ Consúltense Allen 2001, Lacarta 2003, Martínez Millán y Visceglia 2008, y Pérez-Bustamante 2009.

³¹⁹ Práctica habitual en la Europa del siglo XVII, que ya había tenido sus antecedentes en territorio castellano en el caso de Juan II y Álvaro de Luna, su hombre de confianza.

del monarca. Así pues, Felipe III puso los asuntos de Estado en manos de su valido Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y, más tarde, duque de Lerma³²⁰.

Los puntos centrales del reinado de Felipe III fueron, en relación con la política exterior, la citada paz internacional que se mantuvo durante todo ese periodo (es célebre la que se firmó con los Países Bajos en 1609 en la denominada “Tregua de los Doce Años”), aunque España tenía, aun así, varios frentes abiertos: los turcos otomanos, la República de Venecia y el Ducado de Saboya, además de las conquistas en América; en territorio peninsular, destaca la expulsión de los moriscos en 1609, el aumento en las fundaciones de conventos, el poder que se otorgó a la Compañía de Jesús, la cual fue ganando influencia en la corte y en la sociedad, y las reformas institucionales que se llevaron a cabo con el fin de solventar los problemas de corrupción y que existían también en el ámbito administrativo.

El periodo pacífico del que venimos hablando y que caracterizó el reinado de Felipe III se terminó con el inicio de la Guerra de los Treinta Años en 1618, en la que España se involucró para proporcionar su ayuda al emperador Fernando II de Habsburgo contra Federico V, quien contaba con el apoyo de Francia e Inglaterra. Esta comenzó siendo una guerra político-religiosa, entre los partidarios de la Reforma y la Contrarreforma, pero se convirtió en un conflicto de una enorme magnitud en el que se vieron enfrentadas las distintas potencias europeas; llegó a su fin con la firma de la Paz de Westfalia (1648), ya bajo el reinado de Felipe IV.

En este mismo año de 1618, debido a la situación política que vivía España y a la crisis económica que empezaba a manifestarse con fuerza en toda Europa, Felipe III se vio obligado a destituir al duque de Lerma –el cual se había convertido en un hombre corrupto y ambicioso hasta límites insospechados– en favor de su hijo, el duque de Uceda, quien fue nombrado su valido, aunque con menos poder del que había gozado su padre. A la luz de este panorama político, y tras la muerte del monarca en 1621, comenzamos a atisbar el declive del Imperio, que será irrevocable en los años siguientes.

³²⁰ Remitimos a Feros 2002, Alvar Ezquerda 2010 y, para sus relaciones con el poder y la literatura de la época, Matas, Micó y Ponce 2011. El cambio más significativo que se produjo en España por deseo del duque de Lerma fue, sin duda, el traslado de la corte a Valladolid de 1601 a 1606, lo cual tuvo importantes consecuencias tanto en la ciudad castellana como en Madrid. Sus negocios de especulación inmobiliaria harán de él un hombre absolutamente poderoso.

Felipe IV³²¹, el “Grande” o el “Rey Planeta”, fue, en un principio, monarca de las mismas zonas territoriales que su padre, aunque de Portugal solo hasta 1640. Si bien en algunos periodos de su vida intervino directamente en los asuntos de gobierno, por lo general cedió las cuestiones de Estado a validos, destacando en este sentido la figura de don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares³²², quien se encargó del reinado durante la primera etapa del mismo. Su objetivo como privado fue mantener la hegemonía española en Europa y para ello llevó a cabo una política belicista en el exterior y reformista en el interior. Tras la caída de Olivares (1643), Felipe IV se ocupó personalmente del gobierno, aunque ayudado por hombres influyentes de la corte, tales como Luis Méndez de Haro, sobrino de Olivares, y el duque de Medina de las Torres.

Las reformas que introdujo el conde-duque en cuanto a política interior, se centraron fundamentalmente en cuatro aspectos: renovación de la vida pública, fomento de la economía, mejora de la hacienda e impulso de un ejército común. Luchó contra la corrupción heredada del gobierno anterior y, para ello, ordenó encerrar a dos de los nobles de confianza de Felipe III –y que se habían mostrado cercanos a Felipe IV con el fin de convertirse también en sus validos–, el duque de Osuna y el duque de Uceda; confiscó los bienes al duque de Lerma, quien también continuaba interesado en volver al poder (en este caso, mediante el apoyo de su yerno, el conde de Lemos); y decretó la ejecución de Rodrigo Calderón, político y militar español que también había gozado de la confianza de Felipe III y, especialmente, del duque de Lerma. Sin entrar en muchos más detalles, sí diremos que las medidas que introdujo el conde-duque en el plano económico no dieron los frutos que él esperaba, y la monarquía española se vio envuelta en una recesión económica que afectó a toda Europa y que se notó especialmente en nuestro país debido al costoso mantenimiento que suponía la política exterior que se llevaba a cabo.

La subida de impuestos, la instauración de la Unión de Armas (de 1626, por la que se exigía a todos los reinos, estados y señoríos de España contribuir con tropas y dinero a su defensa) y otras decisiones que hubo de tomar el valido no consiguieron revertir la profunda crisis y, en cambio, supusieron un clima de descontento generalizado en la sociedad. Esta situación se materializó en varios conflictos bélicos con Cataluña –la sublevación de 1640–, Aragón, Portugal –donde se proclamó rey del

³²¹ Véanse Hume 2009, Hugon 2015, Martínez Millán y Hortal 2015, Martínez Millán y Rivero 2017, y Alvar Ezquerda 2018.

³²² Pueden consultarse Elliott 1998, Marañón 2006 y Rivero 2017.

territorio en 1640 a Juan IV de Portugal y se produjeron sucesivas guerras en las que España siempre resultó vencida, perdiendo el territorio definitivamente en 1668— y Andalucía; el cúmulo de tensiones políticas y todos estos fracasos militares terminaron con el destierro del conde-duque en 1643 por orden del monarca.

Respecto a la política internacional, el primer campo de batalla volvió a concentrarse en los Países Bajos, una vez terminada la “Tregua de los Doce Años” con las Provincias Unidas en 1621, como ya apuntamos. Algunos de los conflictos bélicos más célebres de este periodo se concretaron en el asedio de grandes ciudades, como la de Breda, plaza tomada por Ambrosio Spínola en 1625 y motivo de recreación poética y dramática en algunos textos de la época, como la conocida comedia de Calderón de la Barca. Además, tras la ascensión de Carlos I de Inglaterra y de Escocia al trono inglés, se reanudaron las hostilidades entre ambas potencias, fundamentalmente centrada en las rivalidades comerciales en las Indias occidentales que condujo a la guerra anglo-española en 1655. Francia, por su parte, continuó siendo enemiga de España durante este periodo, sobre todo tras la llegada al poder del cardenal Richelieu, primer ministro del rey Luis XIII. Después de los éxitos militares de las tropas imperiales en la guerra de los Treinta Años, los galos decidieron intervenir a favor del bando de los protestantes, declarando nuevamente la guerra a España.

Aunque tras la caída de Olivares el rey intentó acabar con los conflictos interiores y lograr la paz en Europa, continuaron las sublevaciones en Cataluña (que terminaron con la toma por parte de Felipe IV de Barcelona en 1652), Portugal (hasta 1668, como indicamos), Aragón y algunas ciudades andaluzas, además de en Nápoles (1657) y en Sicilia. Por otro lado, Inglaterra y Francia pactaron en 1657 el reparto de Flandes, lo cual vino acompañado de continuos ataques contra la Monarquía Hispánica que desembocaron en la Paz de los Pirineos (1659), en la que se cedió finalmente el Rosellón, la mitad de Cerdeña, el Artois y otros territorios de la zona sur a Francia, imponiéndose, así, la hegemonía de esa nación. Felipe IV murió, enfermo, en septiembre de 1665, después de ser testigo directo del principio del fin del Imperio español.

Hemos de señalar, para terminar esta breve reseña, que Felipe IV fue un hombre de estimable cultura y mecenas de las artes, gusto que pudo heredar también de su padre (y de su abuelo, como vimos), el cual era aficionado a la pintura y al teatro; de hecho, a Felipe IV se lo considera el mayor coleccionista de pinturas del siglo XVII, no solo las del genio Diego de Velázquez, a quien tuvo a su servicio y protegió, sino también de

una cantidad considerable de obras importadas de los Países Bajos y de Italia. Además, como era propio de los monarcas, se cultivó igualmente en las letras, en la música, en la danza y fue un apasionado del teatro. Para garantizar que las artes escénicas gozaran de la importancia que para él tenían, mandó construir el Coliseo en el Palacio del Buen Retiro³²³, donde tenían lugar los espectáculos.

Finalmente, Carlos II³²⁴, conocido como “el Hechizado”³²⁵, ascendió al trono español en 1675, gobernando los diez años anteriores bajo la regencia de su madre, Mariana de Austria, que fue asesorada por una Junta de Regencia que Felipe IV había nombrado antes de su muerte. El gran apoyo que la reina tuvo durante esos primeros años hasta que su hijo cumplió la mayoría de edad fue la del padre jesuita Juan Everardo Nithard, quien, además de ser su fiel confesor, actuó como un verdadero valido. Esta decisión de la reina trajo consigo bastantes problemas, puesto que Nithard cosechó fracasos en todos los ámbitos políticos y se ganó la antipatía tanto de la nobleza como de otras órdenes religiosas, sobre todo la de los dominicos. Además, hubo de enfrentarse a Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV, pero que él mismo había reconocido y para quien había pedido en su testamento protección por parte de la monarquía.

Una vez que Carlos II ascendió al trono, decidió rodearse también de validos para que lo ayudaran en el gobierno, fundamentalmente para conseguir reducir la inflación, evitar el déficit permanente y llenar las arcas reales. El primero en ponerlo en práctica fue Fernando de Valenzuela, al que siguió Juan Francisco de la Cerda, duque de Medinaceli, y Manuel Joaquín Álvarez de Toledo-Portugal y Pimentel, conde de Oropesa. Según indica Ribot (2006), las medidas que tomaron los citados validos, sobre todo los dos últimos, pusieron fin a las bancarrotas en que se había visto inmerso el país durante los reinados anteriores e incluso se vivió una buena época desde la perspectiva económica. En cambio, los problemas políticos continuaron, sobre todo los enfrentamientos con Francia: la monarquía española perdió Luxemburgo en 1684, Cataluña fue invadida por los franceses en 1691 y, después de la ocupación francesa del Palatinado, España se vio obligada a firmar la Paz de Ryswick en 1697, mediante la

³²³ Inaugurado oficialmente en 1640. Véase Flórez 1998.

³²⁴ Consúltense Calvo 1998, Contreras 2003, Ribot 2009 y Mínguez 2013.

³²⁵ Debido a su debilidad tanto física como mental (fruto, a su vez, de los sucesivos matrimonios consaguíneos de la familia real; en su caso, su padre era tío de su madre); aunque no todos los estudiosos están de acuerdo con esta etiqueta de rey “hechizado” o “decadente” (véase Ribot 2006).

cual se abría la posibilidad para Francia de acceder al trono español, como finalmente sucedió al no haber tenido descendencia Carlos II y ganar la guerra de sucesión Felipe de Borbón, duque de Anjou; se puso fin, así, a la dinastía de los Habsburgo en España.

1.2. LA CULTURA DE LA GUERRA Y EL PODER EN EL SIGLO DE ORO

Las líneas que hemos dedicado a los Austrias nos indican que, aun con esos años que hubo de tregua durante el reinado de Felipe III, la guerra siguió siendo una de las grandes protagonistas del siglo XVII, con las mismas características que señalamos en el siglo anterior y con las desastrosas consecuencias que el enfrentamiento bélico, en cualquier época, trae consigo. No es casual que el poeta y jefe militar italiano Fulvio Testi escribiera en 1641: “Este es el siglo del soldado” (Parker 1991, 51), pues su presencia en toda Europa fue manifiesta. Además, siguió vigente la idea del monarca guerrero o belicoso, ligado íntimamente también a la religión (y su *militia Christi*), de ahí que se entendiera el conflicto bélico tal y como expresa Vicente Mut (1664, 1-2), sargento de artillería de la época, con las siguientes palabras:

La guerra nació de la discordia, que desde el principio del mundo dio voces en la sangre de un justo. Los vapores del primer pecado oscurecieron el cielo de la justicia original; la nube de la culpa llovió un diluvio de pasiones, comenzaron los hombres a naufragar en la envidia, odio, codicia y ambición; con la insaciable sed de dominar y adquirir quisieron entrarse por lo ajeno, y en los poseedores comenzó la necesidad de defenderse y resistir a la invasión.

Defensa que era responsabilidad del príncipe, el único que, con su fuerza, podía afrontar y detener la guerra. “Logrado este objetivo, la religión y la virtud barrían las tinieblas para alumbrar una nueva era de paz que, de acuerdo al ciclo, nacía para morir. La «paz armada», por tanto, se convertía en obligación de los gobiernos y en fuente de malestar para los vasallos” (Valladares 1999, 163), lo que mantuvo con vida la gran discusión de la “guerra justa” –con su indudable sentido religioso– y lo que, al mismo tiempo, justificaba esa idea de “arte de la guerra” –concepto clásico, como vimos, y ya utilizado en reiteradas ocasiones–, que se definía, en opinión de Valladares (1999, 164), como la “violencia organizada en manos de los príncipes”. Así, encontramos otro interesante testimonio de la época, en este caso de Jerónimo de Ceballos en su *Arte Real* (1623), que dice:

No se deben contentar los reyes y príncipes con desvelarse en tener bien gobernado su reino en paz y justicia sino que deben acudir, con mucha más vigilancia, a las cosas de la guerra, porque gobernar bien un ejército es arte del imperio y ciencia digna de un buen rey..., y sin esta ciencia no se puede conseguir la paz de la república (en Aranda 2005, 401).

Con todo, convivían dos visiones de la guerra que no eran del todo contradictorias: como un derecho legítimo o como calamidad, considerada esta última prácticamente irremediable; en esta segunda vertiente se situaría el irenismo de raigambre agustiniana y que desarrollaron posteriormente otros humanistas cristianos, como citamos en su momento. Esta ambivalencia viene reflejada en unas palabras del gran didáctico Diego Felipe Albornoz (1666, fol. 8), quien afirmó que la guerra entre príncipes es “lo mismo que los pleitos entre los particulares; estos remiten su justicia a la pluma y aquellos a la espada, donde es más breve el juicio, aunque a veces no suele ser tan legítimo”. De nuevo, pues, las armas frente a las letras, la guerra frente a las vías pacíficas de solucionar un conflicto, puesto que “la paz no era la antítesis de la guerra, sino la otra cara de la guerra” (Aranda 2005, 412). En este mismo sentido, hemos de contextualizar la idea de enfrentamiento bélico que se tuvo bajo el reinado de Felipe III, con la instauración de la llamada *Pax Hispanica*, sobre la cual ha reflexionado Aranda (2005, 416) con unas palabras que traemos a continuación, por considerarlas realmente esclarecedoras para entender el conflicto:

Es conocido que a la altura del reinado «llave» de Felipe III la cuestión debatida era si optar, de manera general, por la guerra o por la paz. Ese es en el fondo el preconizado «pacifismo» que impregnó este reinado (...). No dejaba de ser un cálculo de probabilidades al que numerosos teóricos se entregaron, y Álamos de Barrientos como ninguno. Su análisis no dejaba de ser realista e inevitable: debilidad interna (pobreza de recursos), difícil situación estratégica (imperio deslavazado), multitud de enemigos (que rodean el conjunto), y velada crítica a la ineptia del rey para llevar a cabo lo que sería una empresa militar en todo caso titánica. Ante este panorama se entiende la propuesta de moderación y la graduación en acometer los problemas geoestratégicos. En definitiva, si la «prudencia» condensaba todo lo bueno, positivo y deseable de la política, debía propugnarse también una «prudencia militar» (prudencia y «maña de Estado» dirá) «la cual es la metafísica de ella y, por mayor, también es parte del

Estado»³²⁶. Y la prudencia llevaba, inexcusablemente, primero a la conservación y a la renuncia de guerras de conquista, pero después a seguir preparando y precaviendo activamente la guerra; aunque a la larga el objetivo será el mismo: acopiar fuerzas para enseñorearse de todo lo más posible. En todo ese proceso sibilinaamente se sustituye el concepto de guerra justa por el más socorrido de «necesaria».

Por otro lado, en relación con esta concepción del monarca guerrero que se tiene interés por mostrar desde el poder, queríamos reflexionar acerca de uno de los temas más controvertidos, y, a su vez, apasionantes del momento, y que tiene que ver con el fin propagandístico e incluso de dirigismo político que tuvo la imagen que quería darse de la Monarquía Hispánica, como bien estudió de manera pionera el ya citado Maravall³²⁷. En primer lugar, desde el Estado era necesario justificar la guerra, puesto que era la principal fuente de ingresos del gobierno, y, por tanto, receptor directo del dinero de los súbditos. Como vimos, ya desde Felipe II los monarcas no se personaban en las batallas, sino que legislaban la guerra desde la corte y, precisamente para cubrir esa ausencia –sobre lo cual se debatió también en la época–, se quería ofrecer al pueblo una imagen marcial del rey, como podemos ver en tantos retratos de estos siglos y como estudiaremos también posteriormente en algún texto literario. Se trataba, pues, de crear una identificación del monarca con sus soldados, como se hizo, por ejemplo, a ojos de la población civil con la creación de hospitales militares (ya desde el siglo XVI); pero, sobre todo, se preocuparon de ponerlo de manifiesto en la corte mediante los cuadros y los tapices sobre hechos bélicos que se colocaban en los grandes salones de los palacios, convirtiéndolos en verdaderos frentes de guerra que, estratégicamente, unían –desde la distancia– a los guerreros con su monarca. En palabras de Valladares (1999, 178), “el arte de la guerra en la corte se transformó en una guerra de las artes –pinturas, arcos de triunfos, naumaquias– dirigida a arropar al príncipe en su función de rey soldado”. Como afirma Maquiavelo en su *Arte de la guerra*, “una batalla ganada borra cualquier error que se haya podido cometer” (Maquiavelo 1988, 24), y glorificando las victorias del ejército español de esa manera, se hacía partícipe directo no solo al rey, sino a todos sus vasallos, los cuales se quedarían (supuestamente) satisfechos ante la gran inversión económica que se hacía en los asuntos bélicos.

³²⁶ Palabras de Álamos de Barrientos en el *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*. Véase en Álamos 1999.

³²⁷ Remitimos a sus trabajos de 1972, 1984, 1986 y 1989.

Como bien estudió Elliott (1985), esa propaganda política³²⁸ que se llevó a cabo desde el poder fue especialmente notoria en el reinado de Felipe IV, bajo el valimiento del conde-duque de Olivares, y de una manera muy clara a través del arte. Ya hemos hablado de que la idea que tenía el conde-duque de los territorios hispánicos alcanzaba un sentido global, tanto en términos religiosos como dinásticos, puesto que soñaba con un Imperio como el de Carlos V y con unos súbditos que pensarán de Felipe IV lo que en el Renacimiento se pensaba del gran emperador:

No cabían dudas para los hombres que gobernaban la España del siglo XVI de que tan solo el especial favor de Dios podía haber otorgado a su rey tantos dominios y haberle concedido un imperio de unas dimensiones sin precedentes, en el cual nunca se ponía el sol (18).

Así pues, esa reiterada alusión a los vínculos que unían a Dios con el monarca buscaban, por un lado, ofrecer en el exterior una imagen de Felipe IV como el rey más católico de todos, y, además, dentro de la propia España, proporcionar un factor esencial de cohesión política y social. Esta idea aparecerá de forma reiterada no solo en la pintura, sino, como decíamos, en la literatura, y, de forma especial, en el teatro, como se verá más adelante.

En este sentido, nos interesa también referirnos a la corte que consiguió conformar el conde-duque en torno a la figura del monarca. Este, aconsejado por su valido, subsanó sus carencias educativas y se dedicó a las artes de la paz, especialmente a la lectura de los mejores autores antiguos y modernos, a la música, al teatro y a la pintura, como ya dijimos. La corte se convirtió, asimismo, en un gran centro de mecenazgo, en el cual se mostraban verdaderas joyas de arte, lo cual contribuía a mostrar una imagen del rey no solo interesado en el arte de la guerra, sino también en la cultura. Ambas facetas se unieron en esos retratos a los que hacíamos referencia, los cuales estaban colgados en el famoso Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro (flamante edificio regio cuya construcción impulsó el conde-duque de Olivares en 1630)³²⁹, y de los que encontramos varios sobre el citado monarca, el cual se suponía que ambicionaba dirigir ejércitos en batalla, pero, impedido por su privado, había de

³²⁸ Especialmente notable en este momento, pero que también tuvo su presencia en el el siglo anterior. Célebre es asimismo, como estudiamos, la propaganda que Augusto promovió a través de las artes y de las letras en su poderoso Imperio.

³²⁹ Véase Brown y Elliott 1988, 149-202.

conformarse con verse representado así. Entre ellos había una serie de doce grandes cuadros de tema bélico, pintados por diferentes artistas españoles; en concreto, cinco de ellos escenificaban éxitos guerreros alcanzados por España en 1625, el *annus mirabilis* del reinado de Felipe IV, entre los que se encontraba el célebre lienzo dedicado a la victoria en Bredá. Como indica nuevamente Elliott (1985, 33):

El mensaje central de este programa era fácil de leer para todos. Presentaba a Felipe IV, bastón en mano, como el digno defensor de la misión de su dinastía, que mantenía a raya a las fuerzas de la herejía, discordia y rebelión; un rey que había sido –y era todavía– victorioso en sus guerras, pero al mismo tiempo magnánimo en el momento del triunfo, de lo que *La rendición de Breda*³³⁰ de Velázquez daba fe con toda brillantez. Aquí era en verdad Felipe el Grande, el más destacado rey del mundo.

Por el contrario, ante la impopularidad que se fue ganando después de estos años de gloria militar, el régimen hizo uso creciente de sus dispositivos represivos, entre los que se encontraba la ley de censura. Pero, por otro lado, supo también rodearse de predicadores, dramaturgos y artistas de corte en favor de su causa³³¹, los cuales formarán parte de lo que se ha venido llamando, dentro el ámbito literario del concepto, “la cultura de la guerra”. Según señala muy acertadamente García Hernán (2011, 282):

La cultura de la guerra es una dimensión de estudio histórico del fenómeno bélico que se está desarrollando en los últimos tiempos con cierta profusión, en consonancia con las nuevas perspectivas de estudio de la historiografía militar. Bien es cierto que, ya desde hace décadas, el discurso tradicional que se centraba en la relación entre «las armas y las letras» (como se solía decir) estaba presente en alguna medida con aportaciones esporádicas desde el campo de la Historia³³² y de Literatura³³³. En un tono más concreto, ha habido también algunas incursiones

³³⁰ Acontecimiento histórico que, como veremos posteriormente, Calderón llevó también a las tablas, según ya se apuntó más arriba.

³³¹ En palabras de Maravall (1986, 112-113), “la monarquía absoluta se vio colocada ante dos necesidades: fortalecer los medios físicos de represión y procurarse medios de penetración en las conciencias y de control psicológico que, favoreciendo el proceso de integración y combatiendo los disencamientos y violencias, le asegurasen su superioridad sobre el conjunto”.

³³² Remitimos, en este sentido, al célebre estudio de Maravall (1948).

³³³ Valga como ejemplo el ya citado García de la Concha 1998; en él encontramos un amplio corpus de poemas dedicados al tema bélico en los Siglos de Oro. Asimismo, pueden consultarse las célebres antologías de Rosales y Vivanco 1940 (*Poesía heroica del imperio*) y López de Toro 1944 (*Los poetas de Lepanto*), que dan cuenta de la cantidad de textos literarios que se preocuparon por el tema de la guerra.

que analizan a los protagonistas del mundo de la milicia con distintas representaciones y cauces de la cultura, como, por ejemplo, alguna biblioteca de militares destacados³³⁴.

Esa idea de cultura de la guerra se amplió desde que viera la luz el ya citado estudio de Cardini (2013), cuya primera edición data de 1982. En él, se plantea el fenómeno bélico desde una perspectiva muy amplia que aborda las distintas repercusiones que la guerra tuvo en la sociedad, así como profundiza en sus causas y en los efectos que tuvo en la mentalidad colectiva. A este estudio se sumaron otros que ahondaron, asimismo, en la vida de los soldados, en el mundo militar que los rodeaba y en las relaciones que tenían con la población civil, como evidencia el también citado trabajo de Puddu (1984). En este sentido, es importante destacar el papel que desempeñó la cultura nobiliaria en esta conformación de la cultura de la guerra, como hemos visto también en páginas anteriores³³⁵. Su relación con las letras en general y con la literatura en particular da cuenta de la preocupación que la nobleza tuvo por mostrar esa realidad bélica en la que estaba muy involucrada, de la que irá, sin embargo, distanciándose poco a poco, pues ya desde finales del siglo XVI comienza a notarse un descenso de hombres nobles que luchan en la guerra (Thompson 1999). Así pues, contextualizado este fenómeno cultural y retomando el papel que ejercieron historiadores, artistas y literatos, son pertinentes nuevamente las siguientes palabras de García Hernán (2011, 284):

La idea de patriotismo ha estado siempre vinculada, de un modo u otro, al valor del espíritu heroico y militar. Los escritos de tipo propagandístico directo iban conformando también una determinada cultura de la guerra, y, a su vez, la cultura de la guerra generaba un determinado tipo de discursos literarios sobre estos temas.

Los cauces de expresión mediante los cuales el poder hacía llegar sus ideas políticas y militares fueron intensos y variados, aunque el objetivo estaba bastante claro:

³³⁴ Laso Ballesteros (1991) ha estudiado el caso del ingeniero militar don Jerónimo de Soto, hombre de armas que gozó de una biblioteca conformada por más de cien volúmenes, de temática variada: veinticuatro títulos de obras eclesiásticas y letras sagradas, cinco de juristas y políticos, veinte de letras, y sesenta y cuatro de ciencias. Remitimos al estudio para poder ahondar en los libros concretos que formaban parte de la biblioteca de este hombre dedicado al arte de la guerra.

³³⁵ Véase Thompson 1999, Bouza 2000, García Hernán 1992, 2000a y García Hernán y Maffi 2006.

convencer a la población de que habían de participar en ese proyecto común que visibilizaba a la Monarquía. Así, las crónicas constituían una manera de propaganda, puesto que las escribían autores relacionados con el poder, pero también, como veremos con detalle, están las autobiografías de los soldados que contaban sus vicisitudes en la guerra con el fin de que el monarca les recompensara sus servicios. En el primero de los casos fueron muy conocidas las *Relaciones de sucesos*, en las que se encontraba también el subgénero de *Relaciones de batallas*, crónicas y memorias que tuvieron mucho éxito en el siglo XVII y en las que se informaba, de manera subjetiva, de las hazañas bélicas que la Monarquía Hispánica había protagonizado en sus diferentes frentes.

Grilli (2004a) ha estudiado el papel que desempeñaron dos textos de la época en la conformación ya no solo del hombre culto y sabio, sino del “político”, en la primera mitad del siglo XVII. Se refiere a *Expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* (1623) de Francisco de Moncada (1586-1635)³³⁶ y *Guerra de Cataluña* de Francisco Manuel de Melo (1608-1666)³³⁷, obras que “responden a esa idea de hacer historia a partir de hechos concretos y que ya ha gozado de relaciones, escritos y memorias, que cabe ahora reinterpretar y re-escribir, con finalidades educativas para quien está destinado a ejercer un rol importante” (Grilli 2004a, 72). Nos interesa especialmente el caso de Melo, el cual protagonizó una vida llena de vicisitudes, marcada tanto por su condición de soldado, que lo llevó a combatir al mando de las fuerzas castellanas en la rebelión de Cataluña (1640), como de diplomático, faceta por la cual hubo de trasladarse a Roma, París, Londres y La Haya para cumplir con diversas misiones. *Guerra de Cataluña* (1645) es un texto interesantísimo en lo que al asunto de la propaganda política se refiere, aunque no precisamente porque se situara del lado de la Monarquía, sino porque su autor se informó de las iniciativas políticas y de las operaciones bélicas del bando rebelde gracias a la literatura que catalanes y portugueses difundían para exaltar sus victorias ante el enemigo común, la Castilla de Felipe IV. Todas estas fuentes, según ha estudiado Estruch (1988), le sirvieron a Melo para conformar su obra, considerada la pieza histórica más valiosa del Siglo de Oro y en la que “el objetivo del proyecto pedagógico”, en opinión de Grilli (2004a, 72), “ya no

³³⁶ Este personaje noble (III marqués de Aytona), fue embajador de Felipe IV en Alemania y ejerció varias tareas diplomáticas bajo las órdenes del conde-duque de Olivares. Para acercarse a su figura y obra, véase Moncada 1969.

³³⁷ Escritor, político e historiador portugués, es uno de los representantes más reseñables de la literatura barroca peninsular. Consúltase Bernat 1992, Melo 1996, y Teixeira, Augusto y Santos 2010.

corresponde al noble caballero y está perfectamente definido el personaje moderno que le sustituye, «el hombre político».

Esta figura del “político” se va a recuperar definitivamente en el siglo XVII, en que se entablará un vivo debate sobre las ideas de Maquiavelo³³⁸, ya iniciado en el Renacimiento, y se consolidarán, además, las propias del tacitismo³³⁹, las cuales serán muy importantes para entender el funcionamiento de las cortes de los Austrias. La política propiamente dicha fue objeto de reflexión para Gracián, como dijimos, especialmente en *El político de Fernando el Católico* (1640), pero también para otros como Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) y su *Idea de un príncipe político cristiano* (1640) –igualmente conocida como *Empresas políticas*–, o el gran Francisco de Quevedo (1580-1645)³⁴⁰, quien escribió varias obras de esta temática, recogidas la mayor parte de ellas en sus *Discursos políticos*³⁴¹. Sin entrar en detalles, debido a lo inmenso y farragoso que sería el tema en el que nos introduciríamos, destacaremos únicamente el carácter encomiástico que adquieren estas obras, las cuales, *grosso modo*, sirvieron, de una manera u otra, de vía propagandística a los poderosos: ya fuera en la figura del ministro (valido, privado, consejero...) –quien, en el caso quevediano, pasará de ser alabado a ser fuertemente criticado en una parte importante de su producción literaria– o en la del propio príncipe (rey, monarca, gobernante...), las dos figuras centrales del tratadismo político de la época (Candelas 2016, 53)³⁴².

Decíamos que una de las corrientes intelectuales que más éxito alcanzó en los Siglos de Oro fue la del tacitismo. Efectivamente, se empieza a mostrar interés por la obra de Tácito, quien, fundamentalmente en sus *Annales*, se ocupa de los emperadores romanos del siglo I, aquellos que gobernaron entre Augusto y Nerón, y sobre algunos de cuales (Calígula, Tiberio, el propio Nerón) se dice que fueron unos absolutos déspotas.

³³⁸ Remitimos al monográfico coordinado por Forte y López Álvarez (2008).

³³⁹ Para una bibliografía básica del tema, véase la nota 213.

³⁴⁰ Quevedo, quien, como es sabido, intervino activamente en la actividad política de su época, reflexionará también acerca de la guerra en varios momentos de su producción literaria, sobre todo en sus obras más políticas y filosóficas. Su pensamiento estuvo marcado fundamentalmente por el neoestoicismo y el providencialismo, y, en cierto modo y en consecuencia, también por el antimaquiavelismo. Todo ello ha sido estudiado, entre otros, por Castillo Cáceres (1996) y Rey (2015), a quienes remitimos. Sobre la idea de “guerra justa” en Quevedo, consúltese también Aranda 2005. En torno a los cambios en sus ideas políticas a través de algunos de los últimos escritos que redactó, entre los que se encuentran varias epístolas, véase Arredondo 2017.

³⁴¹ Acerca de este tema en la obra de Quevedo, así como las ideas tacitistas que invaden su obra, influido, según se ha señalado, por las *Políticas* de Justo Lipsio, remitimos a Schwartz 2006. Puede consultarse también García López 2017 para imbuirse en su pensamiento político, contextualizado en el momento histórico en que se escribió. Y, finalmente, sobre el asunto político en la poesía de Quevedo, véase Candelas 2016.

³⁴² Abordaremos este asunto de la propaganda política a través de textos propiamente literarios en páginas sucesivas.

El hito en la recuperación y revitalización del historiador romano viene marcado por la figura de Justo Lipsio (1547-1606), el cual publicó una edición anotada de la obra de Tácito en 1581. Su difusión en España, en cambio, no se produjo hasta el siglo XVII, tras la aparición de la traducción de Emanuel Sueyro en 1613, seguida el año siguiente de la obra de Álamos de Barrientos, *Tácito español, ilustrado con aforismos*. A partir de entonces el éxito fue absoluto, ya que las reflexiones del historiador romano en torno al comportamiento humano y a las motivaciones de sus acciones, incluso las más oscuras, encajaron a la perfección en una época marcada por la lucha soterrada de poder, así como con la débil situación en la que se encontraba la Monarquía Hispánica. A diferencia de otros historiadores romanos, Tácito no se detiene en la descripción de batallas, hechos gloriosos, conquistas o ejercicios propios de la vida política, sino que su preocupación se centra en la actividad cotidiana de la corte, es decir, en el comportamiento del gobernante, en la actitud de los hombres que lo rodean, en las relaciones que se dan entre ellos..., así, Tácito describe y analiza el mundo de intrigas, de mentiras y engaños, de ambiciones y envidias que se suceden en la realidad política (será esencial el concepto, de él derivado, de los *arcana imperii*, los “secretos de Estado”). Se puede entender, pues, que Gracián dibujara en sus obras un hombre “atento”, “prudente” y “discreto”.

No entraremos en la relación que hubo entre el tacitismo y el maquiavelismo –y su idea de “razón de Estado”³⁴³–, sino que remitimos al citado monográfico coordinado por Badillo y Pastor (2013), donde encontraremos reflexiones de diferente índole al respecto³⁴⁴. Sí considerábamos, no obstante, necesario abordar sucintamente este tema por ser crucial no solo para entender la realidad de la época, sino también para poder acercarnos a la literatura que se crea en torno a ella, y, de manera especial, a algunas comedias barrocas, en las que encontraremos en repetidas ocasiones la figura del rey tirano, así como personajes de corte que, con el fin de alcanzar el ansiado poder, serán capaces prácticamente de todo.

³⁴³ Concepto que explicamos a grandes rasgos al estudiar a Maquiavelo.

³⁴⁴ Puede consultarse, a su vez, el volumen dedicado a las opiniones que unos y otros escritores de la época tuvieron sobre estos conceptos. Véase Usunáriz y Williamson 2013.

1.3. LAS ARMAS Y LAS LETRAS EN EL BARROCO ESPAÑOL

«Quien llamó hermanas las letras y las armas
poco sabía de sus abolorios, pues no hay
más diferentes linajes que hacer y decir».
(Francisco de Quevedo)

La nobleza irá perdiendo su interés por la actividad bélica desde finales del siglo XVI y esta disminución de la vocación guerrera va a favorecer, a su vez, la vida dedicada al ocio, el legado humanístico y el cultivo de la educación (Cremades 1996, 56). Como indica Díaz-Plaja (1983, 14), “el tránsito al siglo XVII se caracteriza por la ruptura de esta paridad entre la milicia y la cultura. Las armas y las letras dejan de caminar al unísono”, aunque, como veremos, es un sendero largo que irá dejando diferentes y variadas opiniones hasta llegar a aquella que señala Díaz-Plaja al referirse, sustancialmente, a la obra de dos de los grandes escritores del Barroco: Quevedo y Gracián. Continúa diciendo el citado estudioso:

Y si bien sería sencillo agarrarse a una fácil explicación, la de una más acusada división profesional, al ritmo de nuevos tiempos, es lo cierto que la causa debe buscarse en estratos más profundos. (...) El sabio conoce el valor de las armas, pero no las ejerce con ahínco profesional.

En cambio, esto no significa que, por ejemplo, los textos que siguen escribiéndose en la línea de los espejos de príncipes eliminen la parte bélica de la educación de los nobles, pues Saavedra Fajardo (1985, 17), en sus ya citadas *Empresas políticas* –no casualmente dedicadas al príncipe Baltasar Carlos– aún dirá: “Que sus juguetes sean armas y libros”. Idea que se puso de manifiesto en otra de las grandes obras del momento, *Política española* (1619) de Juan de Salazar, escrita veinte años antes que la de Saavedra Fajardo. En esta pieza, que constituye “una de las máximas expresiones del providencialismo político, corriente de pensamiento especialmente prolífica y popular durante el Siglo de Oro, siendo sus principales autores en su mayor parte religiosos” (Castillo Cáceres 1993, 135), se declara que las armas junto con las letras son “los dos polos sobre los que se mueve y sustenta toda la máquina de las esferas de una concertada y acertada república”³⁴⁵ (Salazar 1997, 147).

³⁴⁵ Aunque al referirse a la formación de los soldados, afirma sin tapujos que es más importante la experiencia que la sabiduría, la práctica bélica que la teoría del arte de la guerra: “el verdadero libro para aprender este arte es la campaña” (en Castillo 1996, 144).

Y será precisamente esta conjunción, una vez más, objeto de nuestro estudio desde diferentes perspectivas, mediante las cuales iremos viendo cómo en este periodo la figura del poeta-soldado se irá difuminando en favor de escritores que tratan en sus textos el tema bélico sin la necesidad de haber practicado el ejercicio guerrero, como se ha visto esporádicamente ya a finales del siglo XVI, así como estudiaremos las perspectivas desde las cuales se enfoca el tópico de las armas y las letras en aquellos escritos literarios que siguen interesándose por ello.

No olvidaremos, en cualquier caso, detenernos en las autobiografías de los soldados que, con ese deseo de fama –y como ya hiciera Julio César–, decidieron poner por escrito su vida, convirtiendo su experiencia en un testimonio realmente interesante, aunque dentro de los sutiles límites que existen en estos casos entre lo histórico y lo literario, como apunta Cossío (en VV.AA. 1956, 6):

El historiador se encuentra ante un caso de difícil hermenéutica por lo que el escrito tiene de añadido mentiroso, y el literato comprueba lo que en un relato de imaginación pone de vigor y de atractivo la parte de verdad histórica que contiene. Así, estos documentos exigen una interpretación en que ambos elementos, el cierto y el fingido, se ayuden para ilustrar el tono y el sentido del tiempo en que se escriben.

1.3.1. AUTOBIOGRAFÍAS DE SOLDADOS Y LA VISIÓN DEL MUNDO BÉLICO

«No hay vida de hombre ninguno de cuantos andan por el mundo de quien no se pueda escribir una gran historia, y habrá para ello bastante materia».
(Vicente Espinel)

Como hemos señalado, una de las realidades literarias que evidencian ese vínculo entre las armas y las letras es la de la autobiografía soldadesca, y no necesariamente porque en sus líneas se discuta sobre el tópico que estamos estudiando, sino porque estos hombres de armas deciden utilizar la vía de las letras para eternizar sus hazañas. Abordaremos, a continuación, algunas de las más conocidas del periodo barroco: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Diego Duque de Estrada y Miguel de Castro, aunque también querríamos citar las de otros dos soldados, como Diego Suárez Corvín y Domingo de Toral y Valdés, los cuales han sido atendidos por Cassol (2000a) en un trabajo que dedica a este asunto. Diego Suárez (1552-1623), asturiano, fue soldado en Orán desde 1577 a 1604, ciudad en la cual comenzó su

Historia de África, una obra que no llegó a terminar; su autobiografía, publicada en 1901 por vez primera, se titula *Discurso verdadero de la naturaleza, peregrinación, vida y partes del autor de la presente historia* y, aunque el estilo es mejorable, está repleto de anécdotas que hacen que su lectura sea fácil y amena. Domingo de Toral y Valdés, también asturiano, nació en 1598 y murió después de 1635; fue soldado en Flandes, y posteriormente en la India y en lo que hoy es Kenia. Escribió su autobiografía en 1635 –la cual no verá la luz hasta finales del siglo XIX– bajo el título *Relación de la vida del capitán Domingo de Toral y Valdés escrita por el mismo capitán*, en la que narra con crudeza todas las miserias cotidianas que los soldados sufrían en campaña, con un tono, además, de desengaño por la falta de recompensa de una vida dedicada a la milicia. Es, pues, un testimonio bastante fidedigno de la decadencia militar española de ese momento.

Asimismo, querríamos señalar otros textos anteriores, escritos durante el siglo XVI, y que, aunque no pueden ser considerados autobiografías, sí son el germen de lo que después se convertirá en este subgénero histórico-literario. Nos estamos refiriendo a los memoriales de servicio o escritos breves que algunos soldados redactaban con el fin de medrar en el ejército o con la esperanza de que sus superiores les reconocieran –a poder ser, monetariamente– sus méritos bélicos. Uno de los casos más notados es el del ya estudiado Diego García de Paredes (1468-1533), protagonista de las guerras entre españoles y franceses en suelo italiano en la época de Carlos V. La obra en cuestión, *Breve suma de su vida y hechos*³⁴⁶, describe en seis planas las más célebres hazañas que la leyenda le adjudica y algún incidente que también hubo de afrontar en su vida. Otro de los testimonios que se conservan es el de Pedro Gaytán (ca. 1518-post 1588), “uno dei tanti umili servitori della corona che la storia, per molto tempo, ha dimenticato con l’indifferenza riservata alle piccole ruote di un grande ingranaggio” (Cassol 2000a, 408). La mayor parte de su vida transcurrió en la guarnición del castillo de Pizzighettone (en Cremona, Lombardía), donde se vio obligado a ingeniárselas para poder alimentar a su familia. Además de ser el autor de *Historia de Orán y su cerco* (1563), narración de tintes heroicos dedicada al asedio de Orán por el rey de Argel, escribió un breve documento en tercera persona –aunque autobiográfico–, una especie de memoria defensiva, titulada *Respuesta y defensa* (1588).

³⁴⁶ Editada recientemente por Suárez Figaredo (2017). Remitimos, además, a un estudio anterior de Sánchez Jiménez (2004) sobre la autoría del opúsculo.

Los cuatro soldados que estudiaremos a continuación escriben sus autobiografías entre 1603 y 1646; casi todos ellos nacieron durante el reinado de Felipe II y redactaron sus obras en la época de Felipe III o Felipe IV³⁴⁷. La cercanía cronológica que hay entre ellos los llevó a narrar experiencias militares vividas en los mismos frentes de conflicto, ya fuera en la zona flamenca o en la mediterránea, aunque, evidentemente, sus orígenes económicos, sociales y culturales fueron diferentes, así como el camino que cada uno de ellos tomó tras su vuelta de la guerra. Ahora bien, como afirma Cassol (2000a, 407), hubieron de compartir inopinadamente una misma realidad que mostraba ya indicios de decadencia:

Cresciuti all'ombra dei successi, molti dei quali ingannevoli, dell'età di Filippo II, questi uomini finirono con l'invecchiare in un'atmosfera di decadenza sempre più pronunciata, pasando attraverso le incertezze e la tranquillità solo apparente del regno di Filippo III, época determinante per la cultura letteraria spagnola, e assistendo alla rovina del paese nel periodo successivo, l'età dei «privados».

El primero de todos ellos es Jerónimo de Pasamonte (1553-*post* 1605): militar nacido en Aragón, fue compañero de Miguel de Cervantes en la batalla de Lepanto, sufrió dieciocho años de cautiverio, al ser apresado por unos corsarios berberiscos y turcos, y, finalmente, fue soldado de guarnición en Nápoles. Su autobiografía, *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*³⁴⁸, fue publicada en 1603, y de ella sabemos que fue examinada por el tribunal de la Inquisición. En la primera parte de la obra relata las penalidades sufridas en los años de cautiverio y los fracasados intentos de fuga que protagonizó hasta que fue liberado, mientras que en la segunda cuenta sus tentativas de conseguir algún favor en la corte por sus años dedicados a la milicia, sus servicios posteriores en Nápoles y su vida conyugal y espiritual. Aunque Cossío (1956, 8-10), critica tanto la actitud de Pasamonte en su narración (a quien tilda de “ser pasivo, sin voluntad, soldado cansado y caduco...”) como el estilo con el que lo cuenta, también aplaude la espontaneidad y “el aire de charla despreocupada”, los refranes, modismos y giros populares con que Pasamonte relata al lector las vicisitudes vividas. Según Martín

³⁴⁷ Sus autobiografías fueron editadas de manera conjunta por Cossío (1956).

³⁴⁸ La obra cuenta con una edición actual: Pasamonte 2006. Y, además, otra digital muy reciente de Sánchez Ibáñez y Martín Jiménez (Pasamonte 2017).

Jiménez (2007), esta obra influyó en el *Quijote* cervantino³⁴⁹, así como en otras piezas de su producción literaria.

Miguel de Castro (1590-post 1617) es autor de un largo libro de memorias, *Vida del soldado español Miguel de Castro*³⁵⁰ (1612), en el que se centra no tanto en sus empresas militares como en sus aventuras amorosas en Nápoles, es decir, focaliza su atención en el ámbito más propiamente personal del individuo, algo bastante inusual para la época. Su figura se relaciona más con la picaresca que con la vida en la milicia, puesto que en ningún momento se presenta como singular en sus hazañas guerreras, y el mérito de sus memorias reside, sobre todo, en la muestra que ofrece de algunos de los casos históricos a los que se refiere y de los que fue testigo, así como los detalles que relata de las costumbres napolitanas.

Muy distinto es el caso de Alonso de Contreras³⁵¹ (1582-1645), protagonista de una brillante carrera militar que se ganó con esfuerzo –pues procedía de una clase social-económica precaria– y que lo llevó a ser merecedor del título de Caballero de Malta. Sus memorias, *Discurso de mi vida* (1630), son, en palabras de Cossío (1956, 10-11),

un ensayo sobre el carácter de «el soldado de la guerra de los Treinta años», y sobre el sentido de la acción en vidas tan sorprendentes y disparatadas. Sin pretender hacer historia erudita, hay una pasmosa adivinación de lo más valiosamente histórico de tal carácter y de tal tiempo.

De hecho, junto a la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, es considerada una de las pocas autobiografías de soldados españoles que militaron en el ejército de los Austrias. Además, tiene el interés añadido de que se relaciona con Lope de Vega, quien lo hospedó en su propia casa cuando el soldado pasó un tiempo en la corte madrileña y de quien Contreras habla en alguna ocasión a lo largo de su narración: “Me holgué de ver lindas comedias del Fénix de España, Lope de Vega, tan eminente en todo y el que ha enseñado con sus libros a que no haya nadie que sea poeta de comedias, que él solo había de ser para honra de España y asombro de las demás naciones”

³⁴⁹ Además, el citado estudioso, partiendo de una idea de Martín de Riquer, lleva tiempo defendiendo la correspondencia entre Pasamonte y Avellaneda, autor del falso *Quijote*.

³⁵⁰ Publicado con este título por Francisco Estévez Regidor, en Castro 2013.

³⁵¹ Su obra se ha publicado también de manera independiente; véase, por ejemplo, Contreras 2005. Además, ha sido la autobiografía más exitosa de todas ellas, como ponen de manifiesto algunas traducciones que se han realizado y varios ensayos que se han dedicado a su estudio.

(Contreras 2005, 123). Por su parte, Lope le brindará su comedia *El rey sin reino* (1625)³⁵², en cuya dedicatoria enumera sus hazañas, algunas de las cuales son novedosas en relación a aquellas que relata en sus memorias. La obra de Contreras está escrita, en suma, con un estilo natural y conversacional, pero cuidado, y es, en opinión de Cossío (1956, 156), la más “directa, sobria y expresiva” de las autobiografías de soldados conservadas.

Por último, nos detendremos en los *Comentarios del desengañado de sí mismo*, también conocidos como *Vida de don Diego Duque de Estrada* (1646)³⁵³, escritos por el soldado homónimo. Duque de Estrada (1589-1647) fue un soldado y aventurero, cuya vida transcurrió en España, en el norte de África, en Italia y en otras ciudades europeas. Sus memorias son una mezcla entre realidad y ficción, en las cuales se narra una turbulenta juventud en España, y una serie de aventuras fascinantes en Italia, Hungría y Bohemia. En ella encontramos numerosas referencias a empresas militares, peripecias, desventuras y experiencias amorosas que lo abocarán, finalmente, a una actitud de desencanto ante la vida; de hecho, sus memorias afirma escribirlas desde un convento de la Cerdeña, después de haber tomado el hábito de la orden del beato Juan de Dios (1534). Es su autobiografía la más complicada a la hora de discriminar la parte histórica de la literaria, pues los límites que las separan son en este caso especialmente ambiguos y sutiles.

En definitiva, y a modo de reflexión final, compartimos las acertadas palabras de Cassol (2000a, 422) sobre este tipo de escritos:

Il soldato smette di essere solo personaggio letterario per diventare anche autore; alcuni combattenti, deposta la spada, impugnano la penna. Si compie, così, il passaggio dalla vita alla scrittura, ovvero alla rielaborazione di quella realtà da un unico punto di vista: finita l'avventura esistenziale, inizia l'avventura autobiografica, e di una vita rimane, sulla pagina, «the formal conjunction of single subject and various objects», la metafora di sé, dell'uomo che si fa soggetto e oggetto della sua stessa scrittura³⁵⁴.

³⁵² Publicada en este año, en la *Parte veinte*, pero escrita, según Morley y Bruerton (1968) entre 1599 y 1612. La dedicatoria, como es sabido, la añadió Lope al recogerla en la citada *Parte*.

³⁵³ Escrita, en este caso, en varias fases de escritura, desde 1614. Publicada, en nuestra actualidad, en Duque de Estrada 2006.

³⁵⁴ Aunque las autobiografías que hemos estudiado son las más relevantes, también se escribieron otras durante los Siglos de Oro, tales como el *Libro de la vida y costumbres*, de Alonso Enríquez de Guzmán (1499-ca. 1547); las *Relaciones* de Juan de Persia (1560-1604); *Cautiverio y trabajos* (1589-1600) de Diego Galán; o las *Memorias* de Catalina de Erauso (1592-1650), la conocida como “Monja Alférez”.

Además, gracias a estos opúsculos, se ofrecía una imagen bastante fiel de la vida del soldado, lo cual, como afirma García Hernán (2011, 293), conformaba una idea muy positiva del oficio bélico:

Desde luego, el interesante subgénero de las autobiografías de soldados en el Siglo de Oro (como las de Diego García de Paredes, Jerónimo de Pasamonte, y, por supuesto, Alonso de Contreras) contribuía a tener una imagen más perfilada del soldado y a la aproximación de los civiles al mundo de la guerra. Y todo ello ayudaba a edificar una imagen general, aunque con algunos altibajos, de la profesión del soldado como digna de elogio.

Esta imagen, por otro lado, no se construía únicamente a través de este tipo de obras autobiográficas, sino que será fundamental toda la literatura que se crea en torno a este personaje (y de la que la comedia nueva será una fuente inestimable), así como el enorme caudal de noticias de asunto militar que se difundía sobre la realidad bélica o la vida de soldados ilustres. De hecho, según estudia García Hernán (2011), una de las bases más consistentes para el afianzamiento y la perpetuación de la cultura de la guerra son precisamente las diferentes visiones que se ofrecían sobre el soldado en la época a través de las obras literarias. Es más, esta presentación tan versátil, en la que el soldado se descubre como un personaje complejo y con muchas aristas, repleto de defectos pero, a su vez, de virtudes, contribuía a crear una imagen dignificada de su profesión; y, en consecuencia, esto era muy efectivo de cara a las clases dirigentes, puesto que estaban ávidas de hombres que quisieran dedicar su vida a la milicia, y más aún en un momento en el que, como venimos diciendo, disminuye la vocación guerrera.

Así, únicamente a modo de ejemplo, algunos de los textos que se hacen eco de esta realidad militar –ya sean, en este caso, piezas picarescas o caballerescas– son la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1613) de Vicente Espinel (1550-1624), el *Cavallero venturoso*³⁵⁵ de Juan de Valladares y Valdelomar (1553-ca.1618), el anónimo *Estebanillo González* (1643), así como algunas obras tan célebres como el citado *Quijote* (1605, 1615) y el resto de la producción literaria cervantina, como vimos, o el *Buscón* (1626) de Quevedo. En la primera de las citadas, además, encontramos una referencia al tópico que estamos estudiando, ya que en su prólogo al lector se alude a esa conjunción de la que todavía se puede hacer gala en tierra española: “la monarquía

³⁵⁵ Obra que, aunque lleva aprobaciones de 1617, no se publicó hasta el siglo XX.

de España tan llena y abundante de gallardos espíritus en armas y letras, que no creo que la romana los tuvo mayores, y me arrojo a decir que ni tantos ni tan grandes” (Espinel 2014, 8).

Los soldados aparecerán descritos como jugadores y manirroto, pero, a su vez, como personajes nobles y honrados. También encontramos la idea de que la soldadesca era una profesión más, de la cual el guerrero, valiera o no para ello, no podía escapar, tal y como opina Juan de Zabaleta (1610-¿1670?) en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1659): “Bien sabe el soldado sin valor que no es bueno para soldado, pero empezó a serlo y no tiene otro camino” (Zabaleta 1983, 220). Y seguirá siendo muy recurrente plasmar en los distintos textos literarios, fueran narrativos o poéticos, las inclemencias y los peligros que los militares habían de sufrir en campaña; en este sentido, es significativo el ejemplo que nos muestra Agustín de Rojas Villandrando (1572-1635) en una de las loas de *El viaje entretenido* (1603), donde se retrata a la perfección la vida del soldado en campaña, como vemos en el siguiente fragmento con que se inicia la loa (Rojas 1977, II, 64-66):

Sale marchando un escuadrón volante,
y un capitán valiente en retaguarda;
marcha tras este un firme y semejante
al volante que lleva la vanguardia;
un sargento mayor, un ayudante,
que a estos dos escuadrones ponen guarda:
general, capitanes y soldados,
alférez y sargentos reformados.

En cada hilera van de ciento en ciento,
sujetos al rigor del alto cielo;
faltan bagajes, falta alojamiento,
no hay barracas, garitas ni consuelo;
aguas, nieves, granizos, sol y viento,
rayos, truenos, calores, frío y hielo;
y en medio de una landa, entre dos peñas,
dan socorro con muestra, nombre y señas.

Aquí cortan fajina los pobretes,
a las armas haciendo centinelas,
corazas, arcabuces y mosquetes,

alabardas, espadas y rodela,
cañas, manoplas, fundas, coseletes,
morrones, brazaletes, escarcelas,
horquillas, espaldares y pistolas,
grebas, jinetas, lanzas, picas, golas.

Aquí no hay torre fuerte, o casamata,
muros, fosos, castillos, ni troneras,
que el furor de un balazo desbarata
torreones, plataformas y trincheras,
asalta, mina, bate, hunde, mata
gentes, collados, surcos y laderas,
sin valerles pertrechos ni pantanos,
frascos, pólvora, yesca, cuerda y manos.

En relación directa con estas duras condiciones que vivía el soldado en la milicia, querríamos reflexionar brevemente acerca de un asunto al que ya dedicamos un considerable espacio en la época renacentista: la invención de la artillería, uno de los elementos más crueles y mortales para estos soldados que decidían dedicar su vida al ejército. En el siglo XVII, en el que se sigue concibiendo como una “invención infernal”, es relevante la opinión de Quevedo³⁵⁶, quien se muestra, como anticipamos, absolutamente crítico ante su creación, y no solo de manera esporádica a lo largo de su obra, sino que dedica una silva, como ha estudiado Moreno Castillo (2001), “Al inventor de la pieza de la artillería”. En este opúsculo en concreto, la diatriba comienza con una interrogación en la que el poeta contrasta la grandeza y la libertad del elemento fuego –atributo divino a ojos de Quevedo, el único de los cuatro que no está bajo el poder del hombre– con la estrechez del cañón, convertido aquí en “cárcel de metal”, en la que el hombre lo aprisiona con el fin de matar: “En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!, / que al cielo, si es posible, da cuidado, / ¿quieres encarcelar libre elemento, / aun en las nubes nunca bien atado?” (Quevedo 1981, 127; vv. 1-4)³⁵⁷. Los versos siguientes seguirán esta misma línea, en que se llamará “tirano” al inventor de la artillería por no respetar al fuego (vv. 9-14).

³⁵⁶ Gracián es otro de los autores que comparte esta opinión abiertamente, como podemos ver en algunos de los fragmentos de *El Criticón*. En cualquier caso, sirva Quevedo de ejemplo para corroborar que la denuncia de las armas de fuego es exactamente la misma tanto en el Renacimiento como en el XVII.

³⁵⁷ La silva completa abarca las páginas 127-130 de la edición citada. A partir de ahora indicaremos únicamente el número de versos para facilitar su lectura.

Después, el poeta dejará de referirse a un “tú” para arremeter, desde la tercera persona –como era tradicional en este tipo de “discursos” desde la Antigüedad– contra el inventor de las armas de fuego. Así, dirá: “De hierro fue el primero / que violentó la llama / en cóncavo metal, máquina inmensa. / Fue más que todos fiero, / digno de los desprecios de la Fama” (vv. 59-63). Es decir, el culpable no solo merece que se lo desprecie, sino que debería ser condenado a perpetua y universal *damnatio memoriae*, o, en caso de ser recordado, únicamente como un ser odioso. Esta misma idea la expone Quevedo en dos de sus obras en prosa, de una manera, además, muy similar: en *La fortuna con seso y la hora de todos* (ca. 1635), donde dice “Inventóse poco ha la artillería contra las vidas seguras y apartadas, falseando el cal y canto de las murallas” (Quevedo 2003, 745), y en *Providencia de Dios* (1645), donde leemos: “Con él [con el fuego aprisionado en la pólvora] burló las defensas de las armas y de la murallas” (Quevedo 1974, 1550).

Retomando la silva, en ella aparecerá la tópica idea –al tratar este tema– de que la artillería ha terminado con el valor militar:

éste, a la muerte negra lisonjero,
la gloria del valiente dio al certero;
quitó el precio a la diestra y a la espada,
y a la vista segura dio la gloria,
que antes ganó la sangre aventurada.

(vv. 65-69)

El arma de fuego es ahora la que se lleva la gloria que antes era prerrogativa y prez del valeroso caballero, quien, con su espada, se defendía ante el enemigo en igualdad de condiciones³⁵⁸. En esta misma línea, dirá a continuación: “La pólvora se alzó con la victoria; / della los reyes son y los tiranos; / ya matan más los ojos que las manos” (vv. 70-72); es decir, si alguien resulta triunfante ahora, esa es la pólvora. Al fin, y esta vez recogemos las palabras de Moreno Castillo (2001, 181), “el poeta le dice al inventor del cañón que si se cree agudo y diestro, es decir, «ingenioso», por haber creado un nuevo género de muerte, recuerde que «esa traza se le debe al estudio del

³⁵⁸ Palabras casi idénticas encontramos, una vez más, en *La hora de todos*: “dando más victorias al certero que al valeroso” (Quevedo 2003, 745) y *Providencia de Dios*: “pasó la gloria del valiente al certero” (Quevedo 1974, 1550).

miedo», es decir, al ingenio que brota de la falta de ánimo para el combate cara a cara”. Veámoslo en los versos quevedianos, a modo de conclusión final:

Si la afición te mueve
del nombre de ingenioso, porque hallaste
al hombre muerte donde no la había,
al estudio del miedo se le debe
la traza con que solo descansaste
de tantos golpes a la muerte fría.

(vv. 89-94)

Pero, a pesar de estas duras condiciones, se sigue ofreciendo en algunos textos literarios una visión idealista que situaba a las armas como una de las vías más apropiadas para la ascensión social, cuando sabemos que la realidad era muy otra. Quizá se quería evitar el cambio que se estaba viviendo en la sociedad, puesto que, como venimos anunciando y según afirmó el hispanista francés Pierre Vilar, en unas palabras que ha rescatado Linz (1972, 65),

Castilla, país primero de soldados, se convertía en un país de estudiantes, letrados, clérigos, teólogos, escritores, artistas, como ocurre en toda sociedad cuando el auge de la riqueza de la nación le permite asegurar a un número suficiente de sus vecinos tiempo adecuado para el estudio y el ocio.

Estamos, pues, en un momento en el cual las armas y las letras luchan por su supremacía en un contexto en el que el equilibrio renacentista de ambas disciplinas ya ha quedado desfasado. Veremos cómo, aunque siga habiendo literatura de asunto bélico, los casos de poetas soldados ya son prácticamente testimoniales, en cierto modo también porque la milicia, como decimos, es ya una opción menos elegida por los españoles. Asimismo, estudiaremos brevemente la función propagandística que, aun así, muchos textos literarios siguen manteniendo al ensalzar la figura del monarca, de su privado o de algún noble poderoso que actuaba de mecenas del autor que firmaba la obra.

1.3.2. LITERATURA, GUERRA Y MECENAZGO EN EL SIGLO DE ORO

«La paz anda en las bocas,
y la guerra en los corazones y en las plumas».
(Saavedra Fajardo)

En los Siglos de Oro la actividad literaria vivió en creciente expansión, y tal fue la proliferación de poetas, que con frecuencia se compara con una plaga. Como recuerda Pedraza (2013, 520-521), “Lope de Vega, en 1604, constataba en una famosa carta a un personaje desconocido que «de poetas, buen siglo es este»”³⁵⁹. Y precisamente de Lope de Vega (1562-1635) hablaremos a continuación, por configurarse como uno de los perfiles más peculiares en relación a su experiencia con las armas y las letras, asunto en el cual nos detendremos esencialmente. A pesar de que dedicó toda su vida a la literatura, alardeó, desde bien temprano, de haber participado en las campañas militares de la última etapa del reinado de Felipe II, lo cual no ha llegado nunca a demostrarse³⁶⁰. En efecto, a lo largo de su obra encontramos en varios momentos referencias a su supuesta incorporación a la flota que liquidó en la Isla Tercera a los enemigos de Felipe II en su camino hacia el trono portugués, enmarcada en la expedición del marqués de Santa Cruz a las Azores (1583). En el *Huerto deshecho* (1633), por ejemplo, habla de este acontecimiento en los siguientes términos: “Ni mi fortuna muda / ver en tres lustros de mi edad primera / con la espada desnuda / al bravo portugués de la Tercera...” (Vega 2015a, II, 119; vv. 199-202). Además, ya en 1602, en el “Prólogo” de *La hermosura de Angélica*, menciona su alistamiento en la Armada Invencible de 1588, algo que recordará en la epístola *A Claudio* (1632) con estas palabras: “Joven me viste, y vísteme soldado / cuando vio los armiños de Sidonia / la selva Calidonia / por Júpiter airado” (Vega 2015a, II, 29; vv. 19-22), y que, al igual que su participación en el enfrentamiento contra los portugueses, se ha visto más bien como una “pose” del Fénix de los Ingenios, según ha estudiado Sánchez Jiménez (2008).

³⁵⁹ No obstante, aunque refleje una realidad coetánea incontrovertible, hay también en ello bastante de tópico literario, y de antigua estirpe además: así, Plinio el Joven comenzaba su carta a Sosio Seneción en el libro primero de sus *Epístolas* señalando: *Magnum proventum poetarum annus hic attulit* (‘Grande y buena cosecha de poetas nos trae este año’). Es muy probable, dada la coincidencia en el modo de expresarse, que esa afirmación rondara por la cabeza de Lope cuando escribió esa carta, la cual, por cierto, parece demostrar su inquina hacia Cervantes en las fechas previas a la publicación del *Quijote* (“De poetas no digo: buen siglo es este. Muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote”), y también, seguramente, cuando escribió el soneto “De la buena cosecha de poetas conforme al pronóstico de los almanaques” dirigido a su buen amigo Baltasar Elisio de Medinilla e incluido en el *Burquillos*. Hay otras alusiones semejantes en el *Laurel de Apolo* y en *La Dorotea*. Recuérdense también las sátiras de Horacio y el *Ars poetica*, donde el gran poeta también se queja de lo mismo: *scribimus indocti doctique poemata passim* (‘doctos e indoctos escribimos poemas por doquier’).

³⁶⁰ Véase Castro y Rennert 1969, 61-64 y Pedraza 2008.

En líneas generales, Lope plasmará en otras de sus piezas el servicio que ha dedicado a la Monarquía tanto con la pluma como con la espada. Así, en el tercer libro de la *Corona trágica* (1627) afirma: “Ceñí en servicio de mi rey la espada, / antes que el labio me ciñese el bozo” (Vega 2009a, 171; vv. 113-114), o por boca de Tomé de Burguillos en la *Justa poética a san Isidro, en su canonización* (1622): “Desde el taheño bozo a la edad cana / os serví con la espada y con la pluma, / y lo que tuve ayer, tendré mañana” (Vega 1989, XII, 376). No obstante, el propio Lope, tan dado siempre a la ambigüedad en su obra, confesará en el mismo *Huerto deshecho* ser consciente de las reiteradas alusiones a su juventud guerrera, tan obsesivas como quiméricas: “mas no te espantes, huerto, / de que esta narración tanto me dure: / que, como fui soldado de una guerra, / cuéntolo muchas veces en mi tierra” (Vega 2015a, II, 119; vv. 207-210). Todo indica, como decíamos, que Lope de Vega nunca fue “tan” soldado, pero es indudable que se preocupó por dejar constancia en numerables ocasiones de esa faceta bélica; y lo que está claro es que, con ello, anhelaba lo mismo que los verdaderos soldados que volvían a la patria después de haber prestado sus servicios en la guerra: reconocimiento. Lope lo buscó, como veremos, con la pluma, pero, por si fuera poco y ese camino no cosechaba sus frutos –como así fue–, lo intentó asimismo por la vía ficticia de la espada.

Quien sí conjugó las armas y las letras en vida (y no solo en la literatura) fue Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), de quien se tiene constancia que participó en la guerra de secesión de Cataluña (1640), como parte de la compañía de caballería bajo el mando de Álvaro de Quiñones. Según se ha documentado, estuvo en la toma de Cambrils³⁶¹ y fue herido en una mano en una escaramuza cerca de Vilaseca; asimismo, entró victorioso en Tarragona y se mantuvo firme y valiente en el asalto a Martorell. Ante la imposibilidad de asediar Barcelona, las tropas en que militaba hubieron de volver nuevamente a Tarragona, donde Calderón soportó el cerco de franceses y catalanes, pasando hambre y viendo cómo morían algunos de sus compañeros. Finalmente, consiguieron salir triunfantes en agosto de 1641 y don Pedro fue el encargado de llevar las buenas noticias al conde-duque de Olivares. Al año siguiente participó en el fracasado intento de conquistar Lérida, donde resultó nuevamente herido y, ahora sí, hubo de despedirse finalmente del mundo de las armas, el cual, no obstante, estará presente en muchos de sus versos. Quizá el ejemplo más célebre de todos ellos es el que encontramos en su comedia *Para vencer amor, querer vencerle* (1654), donde se

³⁶¹ A este suceso se refiere el propio Calderón en su opúsculo *Conclusión defendida por un soldado del campo de Tarragona del ciego furor de Cataluña*, redactado con un fin propagandístico.

lee una vívida (y vivida, como hemos visto) descripción de la milicia y del oficio y valor del soldado (en la misma línea de los textos que veíamos en el apartado anterior), cuyos méritos –se dice– valen más que la nobleza heredada (Calderón 1973, 540):

Este ejército que ves	y así, de modestia llenos
bajo el yelo y el calor,	a los más viejos verás,
la república mejor	tratando de serlo más
y más política es	y de parecerlo menos.
del mundo, en que nadie espere	Aquí, la más principal
que ser preferido pueda	hazaña es obedecer,
por la nobleza que hereda,	y el modo como ha de ser,
sino por la que él adquiere;	es ni pedir ni rehusar.
porque aquí a la sangre excede	Aquí, en fin, la cortesía,
el lugar que uno se hace,	el buen trato, la verdad,
y, sin mirar cómo nace,	la fineza, la lealtad,
se mira cómo procede.	el honor, la bizarría,
Aquí la necesidad	el crédito, la opinión,
no es infamia; y si es honrado,	la constancia, la paciencia,
pobre y desnudo un soldado,	la humildad y la obediencia,
tiene mejor calidad	fama, honor y vida son,
que el más galán y lucido;	caudal de pobres soldados,
porque aquí, a lo que sospecho,	que en buena o mala fortuna,
no adorna el vestido el pecho,	la milicia no es más que una
que el pecho adorna al vestido	religión de hombres honrados.

Sirva este primer contacto con Lope y Calderón como preámbulo para abordar, a continuación, la literatura bélica que cultivaron algunos de los escritores más reseñables de la época, conscientes de que la guerra, en su estrecho vínculo con la política, invadió toda la realidad de nuestro Siglo de Oro³⁶². A estas alturas, y después de habernos acercado a la creación poética de tantos soldados del siglo XVI, no nos sorprende que aún en el XVII los poetas sigan esta tarea de volcar en sus versos –cual indirectos cronistas– la realidad que los rodea. Además, con frecuencia, la actualidad militar irá ligada a la citada propaganda y, dentro de este tipo de literatura, hemos de contar con la

³⁶² Para profundizar en los imaginarios bélicos del Siglo de Oro, remitimos al reciente monográfico de Rodríguez de la Flor (2018).

multitud de poemas panegíricos que los grandes poetas de la época dedicaron a los militares más celebrados del momento, así como a algunos poderosos, de quienes, guerreros o no, se ensalzará –como hacía la “hermana” pintura– esa heroica faceta.

En este sentido, es imprescindible que dediquemos unas palabras a tratar el tema del mecenazgo, puesto que nos aportará luz para entender el éxito que tuvo la literatura bélico-propagandística en el Barroco. Como estudiamos al acercarnos a la realidad cultural de Roma, la práctica del mecenazgo tiene su origen en el gran protector de las artes, y epónimo de tal actividad, Gayo Cilnio Mecenas, el cual marcó un hito al atraerse a la causa augústea a algunos de los poetas más destacados que encumbró, como Virgilio u Horacio. En este sentido, según afirma Enciso (2001, 448-449):

Aunque el mecenazgo ha sido una práctica común en los tiempos pasados, existen diferentes análisis para cada época, que conceden mayor o menor importancia al arte y las letras y en los que existe una consideración diversa de la función y finalidad de la cultura. Sin embargo, las fuentes que recogen los escritores del XVI y XVII para resaltar el valor de las letras y argumentar su estrecha relación con los ambientes de la realeza y la nobleza, proceden de ejemplos de la Antigüedad.

Así, con el resurgir de la cultura clásica, de los estudios filológicos y, en suma, del saber, desde la época renacentista, el noble caballero medieval irá abandonando su práctica guerrera, como bien se ha estudiado, para asentarse en la Corte y, allí, encontrarse en el medio más propicio para el cultivo de las letras. En ese ambiente urbanita y refinado, surgido en torno a la figura del monarca, serán fundamentales los distintos medios artísticos para fortalecer la imagen real soberana. Esto se acentuó a partir del reinado de Felipe II, primer monarca que no fue soldado, y en cuya corte se irá consolidando esa unión entre la cultura y la nobleza. En consecuencia, los aristócratas asegurarán también su poder, un poder que fueron generando gracias a la armónica práctica de las armas y las letras, y que, según nos acercamos al siglo XVII, irán afianzando a través del fomento de las artes y de la cultura con su mecenazgo, con el cual, además, seguirán engrandeciendo su linaje. Este fue, por ejemplo, el caso de los Lemos, como bien ha estudiado Enciso (2001, 450-451).

En el siglo XVI ya fue muy significativa la práctica del mecenazgo, como mostramos de manera indirecta al estudiar algunos de los poetas del momento, los

cuales vivieron protegidos por diferentes nobles, ya fuera en España o en Italia. Célebre fue el caso de Cervantes, quien estuvo apoyado en sus inicios por Ascanio Colonna³⁶³ – al que dedica *La Galatea* (1585)–, pero que siguió buscando protección nobiliaria posteriormente en el primer gran mecenas del XVII, el conde de Lemos (a quien ofrece la segunda parte del *Quijote*); de igual manera es reseñable el caso de Fernando de Herrera, quien no solo dedica sus *Anotaciones* de 1580 al tercer marqués de Ayamonte y a su hijo, sino que elogia a lo largo de toda su obra a distintos miembros de la dinastía de los Guzmán y Zúñiga³⁶⁴. Pero será, sin ninguna duda, el primer tercio del siglo XVII el momento en el que el mecenazgo se intensifique y los grandes poetas (Lope de Vega, los Argensola, Espinosa, el conde de Villamediana, Góngora, Quevedo..., etc.) dedicarán sus diferentes obras a algunos de los nobles más afamados de la época con el fin, evidente, de gozar de su apoyo y, a poder ser, medrar en la Corte (o en las cortes y séquitos de dichos nobles), además de poner en práctica una de las costumbres más consagradas de la tradición literaria.

Cierto es que el ejercicio del mecenazgo fue complejo y diverso, como muy acertadamente señaló Ponce Cárdenas (2009) al estudiar, en concreto, las relaciones de Góngora con el conde de Niebla. El estudioso se refiere a esa realidad que vivió el cordobés, y a la que aludiremos más adelante, con la certera expresión “las sutiles gestiones del mecenazgo”, que bien podrían extenderse a los demás casos que encontramos en la época y que englobarían las diferentes vertientes en las que, en torno a ese concepto de mecenazgo, se movieron los poetas del Siglo de Oro. En efecto, el caso de Pedro Espinosa (1578-1650), quien tuvo un cargo oficial bajo la protección de ese mismo conde de Niebla, ya VIII duque de Medina Sidonia³⁶⁵, no es el mismo que el que vivió, por ejemplo, Lope de Vega, secretario oficioso de don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, duque de Sessa (1582-1645?)³⁶⁶, como demuestra el extenso epistolario entre ambos que se conserva, pero que el noble nunca reconoció abiertamente y, por tanto, no proporcionó a Lope los privilegios que un verdadero mecenas le habría podido facilitar. El Fénix trató de ganarse el favor también de otros varios desde sus inicios, con las dedicatorias al duque de Osuna, receptor de su *Arcadia*

³⁶³ Remitimos a Marín Cepeda 2015, quien dibuja un excelente panorama del mecenazgo que llevó a cabo el noble y cardenal italiano con distintos poetas de la corte de los últimos años de Felipe II.

³⁶⁴ Para profundizar en este asunto, véase Coster 1908.

³⁶⁵ Véase López Bueno 2015, y para profundizar en el poder de mecenazgo que tuvo el citado duque de Medina Sidonia con distintos escritores del momento, remitimos al monográfico completo coordinado por Rico García y Ruiz Pérez (2015).

³⁶⁶ Véase Ferrer 2008.

(1598) –obra con la que también quiso honrar a su mecenas de entonces, el V duque de Alba, coprotagonista de ella (representado en el personaje de Anfriso)–, o al duque de Lerma, a quien brinda su poema *Fiestas de Denia* (1599); años más tarde, seguirá esta práctica con el conde-duque de Olivares, dedicándole a él *La Circe* (1624) y a su mujer los *Triunfos divinos* (1625); con el papa Urbano VIII, destinatario de la *Corona trágica* (1627); o con Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, a quien brindó *El Laurel de Apolo* (1630), por poner algún ejemplo entre tantos otros.

Conocido es, asimismo, lo que ocurrió cuando el ya mencionado conde de Lemos (1576-1622) fue nombrado virrey de Nápoles (en 1608), en cuyo séquito quisieron marchar varios de los más reconocidos poetas del momento –y así lo hicieron saber con sus elogios al noble en sus versos– para poder gozar de su protección en la muy atractiva corte a la que se dirigía; en cambio, prácticamente solo lo consiguieron los Argensola, sobre todo Lupercio Leonardo (1559-1613), quien fue su secretario personal. Estamos, pues, ante una realidad que presenta muchas aristas, pero en la cual el mecenazgo y la literatura panegírica aparecen íntimamente relacionados, aunque el fin que buscara cada uno de los poetas respondiera a su situación particular.

Luis de Góngora, por su parte, no tuvo mecenas oficiales, pero sí intentó acercarse a algunos de los hombres más poderosos del momento, e incluso al mayor de todos ellos, como se puso de manifiesto en una de sus obras más significativas, el inconcluso *Panegírico al duque de Lerma* (1617)³⁶⁷, que brindó al privado de Felipe III. Pero antes, como estudia el citado Ponce (2009), también buscó el favor de las distintas familias que formaban parte de una de las más importantes estirpes de la Baja Andalucía, la Casa de Guzmán, que englobaba a los Ayamonte, a los Medina Sidonia y a los de Béjar. A don Manuel Alonso de Guzmán y Silva, IX conde de Niebla y sobrino del cuarto marqués de Ayamonte, dedicó su *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), al duque de Béjar y marqués de Gibraleón, también sobrino del de Ayamonte, brindó las inacabadas *Soledades* (1613-1614), e incluso había consagrado con anterioridad algunos de sus poemas breves escritos entre 1606 y 1607 al citado marqués, a su mujer y a sus hijos.

Por último, querríamos citar brevemente el caso de Francisco de Quevedo (1580-1645), quien tuvo menos necesidad de protección porque era, de todos los poetas citados, el que gozaba de una posición social más elevada, pero quien no por ello dejó

³⁶⁷ Remitimos nuevamente al monográfico dirigido por Matas, Micó y Ponce 2011, en el que varios estudios se dedican precisamente a estudiar este poema y la cuestión del mecenazgo.

de procurarse su mecenas, el duque de Osuna (1574-1624), con quien marchó a Italia como secretario personal y el cual lo protegió hasta su caída (aunque también cayó, en cierta manera, con él, pues, como es sabido, fue encarcelado y posteriormente desterrado). Su ulterior relación con el conde-duque de Olivares³⁶⁸ fue, como dijimos, problemática, puesto que, así como en un principio se mostró a favor no solo del valido, sino también del monarca, de quien en un momento dado será su secretario, después lo criticará acerbamente, motivo por el cual sufrió encierro en el frío convento de San Marcos en León.

Decíamos que la literatura bélica que se cultivó durante los reinados de Felipe III y Felipe IV estuvo también muy relacionada con el fenómeno propagandístico, y será este el asunto que estudiaremos a continuación, aunque sea de manera sucinta³⁶⁹. Durante el periodo de irenismo que se vivió en los años del reinado de Felipe III, los poetas aplaudieron, en general, el pacifismo que se había instaurado, aunque, como indica Pedraza (2013, 541), “no dejaron de apuntar una dolorosa paradoja: los apuros de España, la potencia hegemónica, y el bienestar relativo de sus enemigos que, tras las guerras de religión del siglo anterior, empezaban a afirmarse económica y militarmente”; esta preocupación es manifestada, por ejemplo, por Francisco de Medrano (1570-1607) en su oda XVI, *A Fernando de Soria Galvarro*. Los poetas más jóvenes, en cambio, muestran un llamativo entusiasmo al referirse sobre todo al monarca francés, que solo puede ser explicado como una crítica al pacifismo corrupto del duque de Lerma y sus adláteres. Es el caso de Quevedo, quien dedica cinco poemas a Enrique IV: “Su mano coronó su cuello ardiente...”, “No pudo haber estrella que infamase...”, “No llegó a tanto envidia de los hados...”, “Aquí una mano violenta...” y “Detén el paso y vista, mas no el llanto”; o el conde de Villamediana (1582-1622), el cual también le brinda otros tantos: “Hace el mayor Enrique cuando lidia...”, “Cuando el furor del iracundo Marte...”, “En tierra sí, no en fama consumida...”, “El roto arnés y la invencible espada...”, etc. Admiran, pues, el belicismo del rey francés, Enrique IV, y, de manera indirecta, critican al indolente Felipe III.

³⁶⁸ Precisamente sobre el conde-duque y su relación con algunos poetas del momento ha escrito Carreira (2016).

³⁶⁹ Remitimos, para un estudio más pormenorizado, a las antologías de poesía bélica que hemos citado en reiteradas ocasiones, así como a Pedraza 2013, quien estudia su presencia a través de varios poetas importantes de la época y a quien, *grosso modo*, seguimos en estas líneas.

Los años de reinado de Felipe IV (y su valido), supusieron, al contrario, una política militarista que incentivó la poesía heroica y noticiara, de tintes propagandísticos. El teatro será fundamental en este sentido, como ya apuntamos, puesto que, para celebrar algunas victorias militares, se encargaban comedias a los grandes dramaturgos del momento, con el fin de presentarlas como triunfos de los gobernantes. Es este el caso, por ejemplo, de *El Brasil restituído* de Lope de Vega o de *El sitio de Bredá* de Calderón de la Barca, ambos de 1625. Los poetas, aunque muestren en ocasiones contradicciones o ambigüedades, van a aprobar, en general, el belicismo del monarca; nuevamente Quevedo exhortará al rey español a actuar con decisión contra los enemigos de la Corona en un soneto: “arma de rayos la invencible mano, / caiga roto y deshecho el insolente / belga, el francés, el sueco y el germano” (Quevedo 1981, 266; vv. 12-14), aunque advirtiéndole también de los peligros que acechaban a la Monarquía Hispánica, en otro de ellos: “Y es más fácil, ¡oh, España!, en muchos modos / que lo que a todos les quitaste sola, / te puedan a ti sola quitar todos” (Quevedo 1981, 63; vv. 12-14)³⁷⁰.

Durante la etapa de éxitos militares que vivió la monarquía en el marco de la guerra de los Treinta Años, se sucedieron numerosos textos poéticos dedicados a unas y otras batallas que los españoles iban ganando. En el caso de la batalla de Lützen (1632), por ejemplo, en la que murió el rey Gustavo Adolfo de Suecia, Quevedo escribió su soneto “Rayo ardiente del mar helado y frío...”; Juan de Moncayo (1615-1656), por su parte, el titulado *A la majestad de Felipe IV en la muerte del rey de Suecia*; Luis de Ulloa y Pereira (1584-1674) “Aquel intento en que se viera...”; así como Lope de Vega, quien escribió un texto que se conserva en una primera versión en su epistolario, y en otra más definitiva en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), cuyos versos finales dicen así: “Que suelen de olas infinitas sumas, / pensando altivas contrastar la nave, / nacer montañas y morir espumas” (Vega 2005c, 176; vv. 12-14). Algo parecido ocurrió tras la victoria de Nördlingen (1634), cuyo protagonista fue el cardenal-infante Fernando de Austria. Con él iban los poetas Gabriel Bocángel (1603-1658) y García de

³⁷⁰ Así como de Enrique IV de Francia Quevedo tuvo una opinión positiva –o así lo desvela al menos su obra–, no ocurrirá lo mismo con su sucesor, Luis XIII, monarca que, de la mano de Richelieu, irá minando la hegemonía hispánica. Arredondo (1987) ha investigado sobre la negativa imagen que tanto Quevedo como Saavedra Fajardo tenían y ofrecieron de la nación gala a partir del estudio de dos escritos que ambos autores redactaron en primera persona (los cuales se enmarcan en el contexto de tantos otros que se escribieron con motivo del enfrentamiento con Francia, sobre todo a partir del *Manifiesto* que publicó el monarca francés en 1635): en el primer caso, a través de la *Carta a Luis XIII*, y, en el segundo, mediante la *Respuesta al manifiesto de Francia*, ambos también de 1635. De nuevo, pues, las letras se unieron a las armas para luchar contra el enemigo.

Salcedo Coronel (1592-1651, célebre comentarista de Góngora), quienes no dudaron en poner por escrito tan ilustre hazaña; el primero, en un poema en sextinas, titulado *El Fernando o templo de la fama*, incluido en *La lira de las musas* (1637), y, el segundo, en las octavas del *Panegírico al cardenal infante*, que encontramos en la *España consolada* (1636). Asimismo, este glorioso hecho de armas tuvo una gran resonancia en el teatro, con un auto de Calderón, *El primer blasón de Austria*, y varias comedias, como *Los dos Fernandos de Austria* de Antonio Coello (1611-1652) o *La victoria de Nördlingen y el infante en Alemania* de Alonso Castillo de Solórzano (1584-¿1647?); además, la victoria fue materia de varias crónicas, así como, desde una visión burlesca, de una parte de la novela *Estebanillo González*.

Con las contiendas bélicas de carácter interno sucedió exactamente lo mismo. Así, la comedia *No hay cosa como callar* (1662) de Calderón de la Barca se hace eco del cerco a Fuenterrabía; las guerras de Cataluña fueron objeto literario de varios poemas³⁷¹ –algunos de los cuales podemos encontrar en la citada antología *Poesía heroica del imperio*, de Rosales y Vivanco (1940)–, así como se trató también la recuperación del fuerte de San Juan de los Reyes (en Barcelona) u otros sucesos que tuvieron lugar en Nápoles. A modo de conclusión, podríamos recordar uno de los poemas más bellos escritos en estos años, salido, en concreto, de la pluma de Bocángel, puesto que se convertirá en el paradigma de lo que le sucedió al Imperio español, que, aun siendo derrotado en la guerra de los Treinta Años, fue languideciendo un par de siglos más hasta que llegó su final definitivo. El soneto, titulado *A un soldado de quien se refiere que, matándole en un hecho de armas, se quedó un rato en pie después de morir*, dice así (Bocángel 2000, 131):

Tu obstinado cadáver nos advierte
que hay vida muerta, pero no vencida,
pues solo en tu valor, sólo en tu vida,
algo miró después de sí la muerte.

Fuerte es la Parca, pero tú más fuerte;
no se debió a su golpe tu caída:

³⁷¹ Y no solo de poemas, sino que provocaron la manifestación de los escritores más relevantes del momento (Quevedo, Gracián, Pellicer, Saavedra Fajardo...) también desde la vía narrativa e incluso crónica, los cuales se posicionaban de acuerdo con su ideología y circunstancias personales. La fuerza de las “armas de papel” en torno a este conflicto ha sido estudiada por Arredondo 1998 y, en parte, también por Gelabert 1999, a quienes remitimos.

tú contra ti la ayudas ya rendida,
que ¿quién pudiera, sino tú, vencerte?

Tú dividiste el trance indivisible
de morir y postrarte, tan altivo
que en el daño común no hallas ejemplo.

¿Cuánto más que inmortal y que invencible
contemplaré que fuiste cuando vivo,
si el cadáver intrépido contemplo?

1.3.3. LOS GRANDES LITERATOS FRENTE AL TÓPICO: ALGUNAS CALAS

Ya sea dentro de la literatura de asunto bélico o en otro tipo de textos literarios, algunos de los poetas de este periodo reflejaron en sus versos el tópico de las armas y las letras, de lo cual daremos una breve muestra a continuación. En primer lugar, hemos de hablar nuevamente de Lope de Vega, quien dedica, de un modo u otro, algunos de los poemas recogidos en la compilación póstuma de poemas y comedias *La vega del Parnaso* (1637) a este motivo; en concreto, nos referiremos a tres textos: *Al nacimiento del príncipe* (1605), *Diálogo militar a honor del marqués Espínola* (1628) y *Pira sacra en la muerte de don Gonzalo Fernández de Córdoba* (1635). El primero de ellos es un poema “de circunstancias” que escribió por encargo para celebrar el nacimiento en Valladolid del príncipe, futuro Felipe IV, y que, según Pedraza (en Vega 2015a, I, 283), editor de la pieza, pertenece al género del discurso académico. En él, Lope entona una abierta alabanza al mundo de las letras, al oficio de escribir y a la propia justa poética que se celebró por el principesco natalicio, y, en ese contexto, inserta una reflexión dedicada al debate de las armas y las letras (Vega 2015a, I, 297-299; vv. 95-114):

Sea verdad que las famosas armas
han tenido con ellas [las letras] muchas veces
grandes encuentros sobre cuál merece
el primero lugar; pero, en efeto,
aunque ha sido cuestión controvertida,
nunca la vimos bien determinada.
Muchos en ellas ponen la nobleza
más que en la sangre. Bien lo trata el Mucio
Justinopolitano, aunque resuelve

ser la virtud nobleza verdadera.
Pero por competencia de las armas,
las letras en sus grados hacen nobles.
Yo pienso que, premiadas igualmente
con un mismo laurel, de las dos puede
hacerse un hieroglífico, pintando
las águilas de César coronadas,
o aquellos rostros de bifronte Jano.
Que aquel antiguo símbolo que muestra
un yelmo sobre un libro laureado
declara bien esta amistad conforme.

Como vemos, en un primer momento Lope no se posiciona en favor de ninguno de los bandos de la disputa, pues le interesa más apuntar una de sus obsesiones: la nobleza adquirida a partir del cultivo de las letras es más importante que aquella heredada, idea que respalda citando a Muzio Justinopolitano, de quien hablamos al estudiar su obra *Il gentiluomo*³⁷². Pero, posteriormente, se decanta por el maridaje de ambas disciplinas, como indicó en su momento también Brown (2011, 521), “in the final analysis Lope believes both arms and letters should be rewarded with the same laurel –to be represented by a hieroglyph or emblem”. Se sirve, para ello, de tres referencias principales, como bien ha señalado Pedraza (en Vega 2015a, 299): el escudo imperial de Carlos V (César), en el que un águila bicéfala, cuyas cabezas simétricas miran en distinta dirección, alegoriza la igualdad de dos realidades de mismo valor, que, en este caso, son las armas y las letras; Jano, el dios romano de las dos caras, y que utiliza Lope para reiterar la imagen anterior; y, al fin, la figura del yelmo –metáfora de la guerra– sobre un libro –símbolo de las letras–, que responde al grabado que aparece en la portada de las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1580), de Fernando de Herrera: en él se ve un yelmo sobre un libro³⁷³, rodeado de dos coronas, una de yedra y otra de laurel, a lo que se suma una leyenda latina que circunda la

³⁷² Esta debió de ser una de las obras de referencia del Fénix, pues Alexander Roquain (2014) encontró un ejemplar de ella en la Biblioteca Municipal de Lyon que perteneció a Mateo Vázquez de Leca y en la cual aparecen anotaciones y la firma de Lope. Era un texto que, sin duda, se adaptaba perfectamente a la idea que él quería defender de nobleza y, además, en este caso, le sirvió para plantear también el tema de las armas y las letras, asunto relevante, como vimos, en la obra del italiano (cap. 3.1.4.).

³⁷³ A esta imagen se refiere Lope también en *El peregrino en su patria*, donde hay asimismo un listado de hombres de letras y de armas, y, de igual manera, iguala los dos elementos en la *Arcadia*. La presencia del tópico en sus comedias será estudiado más adelante con detalle.

imagen y que reza *Non minus praeclarum hoc quam illud* (“No menos preclaro el uno que el otro”). Repárese en que el emblema aludido por Lope aparece en la portada de una edición del, hasta ese momento, poeta-soldado por excelencia en España.

El segundo de los poemas, el *Diálogo militar* dedicado a Ambrosio Espínola, marqués de los Balbases³⁷⁴, es, en efecto, una obra panegírica (probablemente escrita por encargo de la propia familia Spínola, quien habría facilitado documentación al poeta) que guarda una estrecha relación con el éxito que obtuvo el citado general en el sitio de Bredá, en 1625. Su originalidad reside en que no es una pieza lírica, sino dramática, aunque, como apunta acertadamente Ferrer (2014, 170-171):

El *Diálogo militar* no es una obra dramática en tres actos, a la manera de las obras de armas y hazañas heroicas, como *El sitio de Bredá* de Calderón, y muchas de las obras del propio Lope, sino más bien una especie de égloga dramática laudatoria, compuesta en 780 versos, una de esas experimentaciones a las que Lope no renunció ni aun al final de su vida.

En ella intervienen cuatro personajes, tres ninfas y el soldado Julio, que es el encargado de enunciar el largo panegírico dirigido a Ambrosio Spínola y a su familia en el núcleo de la pieza (vv. 353-638); como señala Rodríguez-Gallego (en Vega 2015a, III, 291), “en él se destacan las hazañas militares del marqués, desde que llegó a Flandes en los años iniciales del siglo XVII hasta la toma de Bredá en 1625”. En cuanto al asunto que nos interesa especialmente, encontramos varias referencias a la conjunción de las armas y las letras. Una de ellas se corresponde con el inicio de la pieza, momento en el cual la ninfa Marbela dice lo siguiente (Vega 2015a, III, 307; vv. 1-8):

MARBELA. ¡Oh pacífica diosa!
¡Oh Paz, divina y santa,
hija del puro cielo,
madre de la abundancia,
descanso de la vida,
esfera de las armas,
aumento de las letras,
verde laurel de entrambas!

³⁷⁴ A este noble le dedica Lope otros elogios, como indica Rodríguez Gallego (2016, así como en la edición de la pieza en *La vega del Parnaso*: Vega 2015a, III, 283-347).

Es decir, se considera la paz el lugar propio (“esfera”) de las armas, de acuerdo con la tradicional idea, expuesta ya en tantos de los textos estudiados, de que gracias a las armas se puede preservar la paz en las naciones; pero también se señala que gracias a ella es como se produce el desarrollo y prosperidad (“aumento”) de las letras. De ahí que después se indique que tanto las unas como las otras reciben el verde laurel de la paz, puesto que se entiende su conjunción como el mejor medio para un mismo fin. Más adelante, se hará referencia a la célebre idea de la fama, que, una vez más, el ilustre héroe podrá alcanzar gracias al poeta que ponga por escrito sus proezas (Vega 2015a, III, 319-320; vv. 347-368):

JULIO. Sobre mármoles de Paro,
a la eternidad atentas,
letras de diamante, esentas
del olvido, escriben ya
sus hazañas.

GERARDA. ¿Quién será
a quien tanta fama intentas?

JULIO. Aquella ciudad famosa
cuya república excelsa
tales varones produce
en las armas y en las letras;
aquella que tantos siglos
regia majestad conserva,
aunque a ninguna corona
su antigua cerviz sujeta,
Génova la bella, digo,
a quien el mar los pies besa
viendo que otro mundo cifra
tan poca parte de tierra,
entre mil hombres insignes
produjo dos que pudieran
ser uno en Grecia Alejandro
y el otro en Italia César.

Se menciona Génova, lugar del que descendía Ambrosio Spínola, como la gran ciudad de las armas y de las letras. Como indica Rodríguez-Gallego (en Vega 2015a,

III, 319): “entre los genoveses ilustres en los que podía pensar Lope, están Cristóbal Colón, el militar y político Andrea Doria o el arquitecto y humanista Leon Battista Alberti”. Y, nuevamente, la tónica alusión a los dos grandes generales de la época clásica: Alejandro Magno en Grecia y César en Roma, sobre cuya relación con las armas y las letras hemos hablado ya en varias ocasiones. La fama de Spínola estará labrada, según cuenta Lope, en los “mármoles de Paro”, es decir, el resistente y excelente mármol que se extraía de la isla griega de Paro (o Paros); inmortales serán, pues, los versos con que el poeta está honrando al heroico soldado. En esta misma línea, por citar una última tirada de versos, se refiere nuevamente el Fénix a la gloria que el soldado se ha merecido con sus hazañas, las cuales superan en excelencia –es el tradicional tópico del “sobrepujamiento”³⁷⁵– a aquellas de Pirro, Aquiles, Héctor o Alejandro (Vega 2015a, III, 335-336; vv. 574-590):

donde cualquiera que vea
las hazañas de este Marte
firmar al mayor planeta
dirá que Pirro ni Aquiles,
Héctor ni Alejandro llegan
a un átomo de sus glorias
del sol de sus excelencias.
¡Oh venusino famoso!,
¡oh Virgilio, si vivieras
para escribir la vitoria
que le ha de dar fama eterna
con el sitio de Bredá;
la constancia y fortaleza
con que, ganando su plaza,
su ilustrísima cabeza
ciñe obsidional corona,
de muros dorados hecha!

³⁷⁵ Curtius (1955, I, 235-239).

El Homero (“venusino famoso”³⁷⁶) o el Virgilio de Spínola es, en efecto, el Fénix de los Ingenios, con lo que, de esta manera, “el elogio se proyecta sobre el propio Lope, que se presenta así indirectamente cual otro Virgilio, bajo la máscara del soldado Julio, como cronista de las hazañas del marqués” (Ferrer 2014, 179). Con esta máscara, como bien estudia Ferrer en el citado trabajo, Lope introduce una de las que serán las constantes de esta última etapa de su vida: la petición de recompensa por sus servicios (vv. 671-674), ya fuera en esa búsqueda de protección de la nobleza, o, más bien, en este último periodo, por alcanzar el mecenazgo real mediante la consecución del puesto de cronista oficial del reino.

En el último de los textos lopianos que estudiaremos, la *Pira sacra*, el madrileño hace un homenaje a otro de los capitanes más célebres del ejército español: don Gonzalo Fernández de Córdoba –tataranieta del Gran Capitán y hermano del duque de Sessa–, quien había fallecido recientemente. Según cuentan Conde y García (en Vega 2015a, III, 556), editores de la pieza, su serie continuada de victorias se coronó en 1622 al derrotar en Fleurus a dos de los más importantes generales protestantes alemanes, Ernst von Mansfeld y Christian de Brunswick³⁷⁷, pero, además, se incrementó su fama tras su intervención de la citada toma de Bredá junto a Spínola. En este caso, como veremos, Lope de Vega se presenta, una vez más, como el heraldo que dejará por escrito las proezas del insigne militar para que sus hazañas perduren a lo largo del tiempo, como así ha sido. Pero, además, se une esta idea con la metáfora general que Lope crea con su poema, al construirlo en torno a la sintonía de las armas con las letras, tema clave de toda la pieza, tal y como indican Conde y García (Vega 2015a, III, 558) con las siguientes palabras:

El póstumo homenaje de Lope se centra, sobre todo, en la descripción de un fingido edificio fúnebre levantado para ostentar en su centro la tumba de don Gonzalo. Para ello, inventa, tras la solemne y casi preceptiva invocación (a Apolo) y el envío (al duque de Sessa), un tenue marco narrativo protagonizado por un pastor, Fabio, que, afligido por la pérdida del noble y en un apenas esbozado escenario bucólico, es llevado en volandas por una ninfa innominada

³⁷⁶ El poeta “venusino” por antonomasia era Horacio, por ser natural de la ciudad italiana de Venusia, pero Lope tenía la costumbre, aún no debidamente explicada, de aplicar tal adjetivo (no sabemos si gentilicio) a Homero (véase Vega 2015a, II, 667-668).

³⁷⁷ Esta hazaña es destacada de manera especial en el poema, además de que es la circunstancia en torno a la cual se sucede la acción de su comedia *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba* (recogida en la misma *Vega del Parnaso*), como se verá más adelante.

hasta el mismísimo Parnaso, monte donde se alza el t́mulo. Tenemos, pues, un luminoso ejemplo del tradicional t́pico de las armas y las letras (resaltando los impagables servicios que las segundas rinden a las primeras, tal como se explicita en el octavo verso del poema): la tumba de un gran militar se erige nada ḿs y nada menos que en el monte por excelencia de la poeśa, el Parnaso. Y esa tumba es, al mismo tiempo, una construcci3n ideal desde el punto de vista arquitect3nico, pero totalmente real desde el po3tico, pues la que merece un general como Gonzalo Ferńndez de C3rdoba solo puede levantarla un gran poeta a base de versos. Ese es el juego literario que construye Lope.

El sepulcro del pr3cer aparece, pues, como una pira que, a imagen de las construidas para los generales y gobernantes ḿs c3lebres de la Antigüedad (y sobre todo para Julio C3sar en el foro de Roma), arderá el cadáver de don Gonzalo, pero resurgirá como el ave f3nix, recurrente imagen que utiliza el propio Lope para unir la fama del ilustre general con la de su hermano, el duque de Sessa –el destinatario, como se dijo, de esta pieza–, a quien invita a tomar el relevo de su heroico hermano en las dos ́ltimas octavas del poema, las cuales terminan de la siguiente manera: “vos mostrar3is que en vos su vida vive: / que un f3nix de otro f3nix la recibe” (Vega 2015a, III, 593; vv. 511-512).

Algunas de las referencias expl3citas al t3pico que estamos estudiando, las encontramos, por ejemplo, en los versos 177-180, donde se describe a don Gonzalo de C3rdoba consagrado tanto por las armas como por las letras: “Quiso el divino Apolo de esta suerte, / equívocas formando trompa y lira, / honrar su vida y celebrar su muerte / en esta militar sagrada pira” (Vega 2015a, III, 575); la *trompa*, imagen de las armas, puesto que es el instrumento que llama a combate, y la *lira*, s3mbolo de las letras, la cual acompaña los cantos celebratorios de los triunfos guerreros; esta misma metáfora será utilizada por Lope en el verso 248. Armas y letras se unen nuevamente en la caracterizaci3n del general laureado, el cual se parangona con el gran H3rcules, quien fue tan excelente en el dominio de la palabra (en su “faceta” de H3rcules Gálico³⁷⁸) como en la pŕctica de las armas: “mas fue con propias fuerzas y divinas / H3rcules de las hidras palatinas” (Vega 2015a, III, 581; vv. 319-320). Finalmente, los editores del poema plantean incluso la posibilidad de que en los versos que mostraremos a

³⁷⁸ Según explican Conde y Garc3a en la nota 292 a su edici3n de la *Pira sacra* (en Vega 2015a, III, 580): “representaci3n del h3roe tebano con sus atributos tradicionales, pero bajo la figura de un anciano de cuya boca salen cadenas que se conectan con las orejas de uno o varios personajes que lo escuchan y a los que arrastra con su elocuencia”.

continuación el poeta esté dirigiéndose a Apolo (“ismenio”) para que sea él quien cante las hazañas de don Gonzalo de Córdoba; de ser así, estaría situando al heroico militar por encima de Eneas y Ulises, quienes tuvieron cantores humanos, Virgilio y Homero, pero en ningún caso divinos. Veamos los citados versos (Vega 2015a, III, 585-586; vv. 389-400):

Con pluma heroica, ¡oh tú, famoso ismenio!,
en láminas escribe de diamante
vida y valor del español bizarro,
el triunfo insigne y el dorado carro;
en quien varias banderas y naciones
podrás poner gloriosamente atadas
—galos, suecos, esguízaros, teutones—,
las armas con la sangre matizadas,
y en otra parte armados escuadrones
dejando tiros y esgrimiendo espadas,
y el campo salpicado de colores
como se mira por abril de flores.

Un ejemplo más, en suma, de la utilización de las letras para inmortalizar la práctica bélica, la cual viene, además, intensificada por comprender en ella la fusión de las dos disciplinas que hacen del soldado un gran héroe.

Y, finalmente, querríamos recordar las palabras que Lope de Vega dedica a su hijo Lope (Lopito) en el prólogo de la comedia *El verdadero amante* (1588-1595)³⁷⁹, por ser el paradigma del pensamiento, aún renacentista, que los padres de cierto nivel social tenían al plantearse el futuro de sus hijos, y que tiene mucho que ver con el tópico que estamos estudiando:

Sabed que tienen los hombres para vivir en el mundo, cuando no pueden heredar a sus padres más que un limitado descanso, dos inclinaciones: una a las armas y otra a las letras, que son las que aquella celada y libro significan con la letra, que en aquellos tiernos años dice que el cielo sabe cuál de aquellas dos inclinaciones

³⁷⁹ Publicada en 1620 en la *Parte XIV*.

tuviera Carlos³⁸⁰ si no le hubiera, como salteador, la muerte arrebatado a mis brazos y robado de mis ojos (Vega 2015b, II, 228).

Aunque no se decanta directamente por ninguna de las dos, sí deja entrever que, de preferir el mundo de las letras, sobre todo el de la poesía, el porvenir del pequeño Lope será bastante complicado: “y si por vuestra desdicha o vuestra sangre os inclinaren a hacer versos –cosa de que Dios os libre–, advertid que no sea vuestro principal estudio, porque os puede distraer de lo importante y no os dará provecho” (232-233), a lo que seguirá diciendo que mal ejemplo es el suyo, el de su padre, el cual, dedicada toda una vida a servir a los poderosos con sus letras, tiene poco más que una “pobre casa, igual cama y mesa, y un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados y me dan concetos” (233). Como vemos, incluso en lo que parecía una inocente dedicatoria, Lope aprovecha para hablar, como casi siempre, de Lope, para recordar, una vez más, que la recompensa merecida y deseada nunca le llegó en vida.

Antes de pasar a estudiar la visión que Quevedo muestra en su obra sobre el tópico que estamos estudiando, el cual difiere del pensamiento de Lope de Vega, añadiremos otro célebre ejemplo de la poesía del XVII: unos versos que Luis de Góngora escribe en *El panegírico al duque de Lerma* en torno a este motivo. Las tres soberbias primeras octavas del poema dicen así (Góngora 2000, 479):

Si arrebatado merecí algún día
tu dictamen, Euterpe, soberano,
bese el corvo marfil hoy desta mía
sonante lira tu divina mano;
émula de las trompas su armonía,
el séptimo trión de nieves cano,
la adusta Libia, sorda aun más lo sienta
que los áspides fríos que alimenta;
o ya el canoro hueso de la fiera,
pompa de sus orillas, la corriente

³⁸⁰ Es posible que se refiera Lope aquí de nuevo al mismo emblema presente en la portada de las obras de Garcilaso al que hacía referencia en la canción *Al nacimiento del príncipe* (véase más arriba), aunque lo que le dice a su hijo en esa dedicatoria es que él tiene en su cuarto de trabajo una representación de tal imagen con el mote *Fata sciunt*: ‘los hados lo saben’, o como el propio Lope traduce “el cielo lo sabe”, refiriéndose a la carrera de armas o de letras por la que habría optado su otro hijo, Carlos Félix (el único varón que tuvo con Juana de Guardo y en quien tenía puestas sus esperanzas de futuro), de no haber muerto a la temprana edad de siete años.

del Ganges, cuya bárbara ribera
baño es supersticioso del oriente;
de venenosa pluma, si ligera,
armado lo oya el Marañon valiente,
y débale a mis números el mundo
del fénix de los Sandos un segundo.

Segundo en tiempo, sí, mas primer Sando
en togado valor: dívalo armada
de paz su diestra, díganlo trepando
las ramas de Minerva por su espada,
bien que desnudos sus aceros, cuando
cerviz rebelde o religión postrada
obligan a su rey que tuerza grave
al templo del bifronte dios la llave.

Al igual que sucedía en la *Pira sacra* de Lope –y sin olvidar, por supuesto, que el panegírico gongorino es más de tres lustros anterior³⁸¹–, encontramos aquí la presencia de la “trompa” y de la “lira” como símbolos de la épica y de la lírica, respectivamente, pero también en buena medida de las armas (pues la trompa es instrumento eminentemente bélico, al emplearse para llamar y reunir a las tropas e incentivarlas en su avance contra el enemigo) y de las letras (con la lira como instrumento simbólico de los géneros y subgéneros literarios asociables sobre todo con la paz: la elegía amorosa, el epitalamio, el genetliaco, etc.). Ambas van a aunarse en este panegírico (el género más idóneo para tal conjunción) con el objetivo de cantar las glorias de un prócer que, aun volcado en preservar una *Pax* necesaria y beneficiosa para la Monarquía Hispánica en ese momento histórico, no dejará de tener su espada siempre pronta para defender tanto la integridad y territorios de aquella como la verdadera fe de la Iglesia romana y apostólica (ante “cerviz rebelde o religión prostrada”). Es en la tercera de las octavas reproducidas donde se quintaesencia esa fusión de las armas y las letras que se personifica en el gran valido, con la paz como irrenunciable norte. La sabia acuñación “togado valor” parece funcionar en principio como un oxímoron, pues ahí el participio representa a las letras a través de símbolo “ciceroniano” de la toga y el

³⁸¹ No hay lugar para desarrollarlo aquí, pero querríamos apuntar que sería interesante un cotejo entre el *Panegírico* de Góngora dedicado a Lerma y el epicidio de Lope a Fernández de Córdoba, pues pueden detectarse un conjunto de imágenes comunes (más allá de su condición de tópicos de la *laudatio*) que invitan a estudiar una posible relación intertextual entre ambas composiciones.

sustantivo las armas, pues ese “valor” no es otro que el militar; pero puede (y creemos que debe) leerse en realidad como una conciliación de aparentes contrarios que en realidad no lo son, puesto que sí existe un varón preclaro capaz de contar entre sus virtudes ese arrojo bélico revestido de toga. La presencia de Minerva en el centro exacto de la estrofa –esa diosa que fusionaba, como ya se explicó, la sabiduría de las letras con la potencia de las armas, y que tenía como árbol a ella asociado el olivo, símbolo de la paz en la tradición tanto clásica como judeocristiana– es, por así decirlo, el broche del concepto sobre el que se construye la magistral octava. Aunque Góngora no lo explicite, ella sería la divinidad tutelar del valido (y, por ende, de la monarquía a la que sirve y ampara), siendo símbolo de ambos esa espada enramada de olivo, en una octava que se antoja casi écfrasis de una eventual escultura o pintura del gran Lerma ciñendo tal prodigiosa arma y con su diestra “armada de paz”, otro poderoso oxímoron. La otra divinidad presente, aunque solo aludida, es el “biforme” Jano, dios de la guerra en la medida en que su templo lo mantenían abierto los romanos cuando su estado se hallaba en conflicto bélico con otros reinos. La prerrogativa de abrirlo en esos comienzos del siglo XVII correspondía exclusivamente al monarca español, pero ahí estaba su inteligente valido para procurar, con su sabiduría togada y con la amenaza latente de su espada nada pusilánime, que no se viera obligado a ello.

En otro momento del poema recuerda al duque de Lerma la educación que ha recibido de un “Quirón no biforme”: “de Quirón no biforme aprende luego / cuantas ya fulminó armas el griego” (Góngora 2000, 480; vv. 63-64). Esa *iunctura*, también “oxímoron rebuscado” en palabras de Blanco (2011, 13), se encuentra en otro poema anterior del cordobés, *Al conde de Lemus, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles* (1614), como bien ha estudiado la citada investigadora. El contexto en el que se utiliza es el siguiente: “en letras luego, en generosa espada / de Quirón no biforme ejercitado, / togado Aquiles cultamente fuiste” (Góngora 2000, 429; vv. 34-37). Como vemos, y de nuevo de acuerdo con Blanco, con estos versos Góngora “interpelaba directamente al homenajeado, recordándole sus distinguidos atributos de naturaleza y fortuna. Por ejemplo, su crianza y educación a manos de un «Quirón no biforme», o sea un centauro humano, experto en armas y letras, como el maestro de Aquiles”. Es decir, el duque de Lerma se habría formado como un hombre completo, de igual manera en la pluma y en la espada, y ese será el gran mérito que ostente, según Góngora y como antes explicábamos, una vez alcance la cima del poder.

Pero no podemos ni debemos olvidar que este mismo Góngora que en esos textos se nos presenta como exquisito cantor de glorias áulicas es el mismo que, en su no menos genial vertiente de mordaz satírico, también supo poner en solfa tanto los aspectos negativos de la corte como algunas empresas bélicas, poco lustrosas, en las que se empeñó la Monarquía Hispánica en tiempos supuestamente pacíficos, que solo lo eran respecto a las potencias europeas, pero no frente al siempre preocupante enemigo mahometano. Como ejemplo de lo primero, podemos recordar unos versos de su soneto “Grandes, más que elefantes y que abadas”, en el que para mostrar la nefasta impresión que la corte madrileña le había causado a su paso por ella en un viaje de hacia 1588, combina el tópico del “mundo al revés” con el de las armas y las letras para expresar el confuso caos que vio en dicha corte (a la que, por cierto, años después terminaría perteneciendo como capellán del rey Felipe III): “con Bártulos y Abades³⁸² la milicia, / y los derechos, con espada y daga”, es decir, letras (aquí en sentido jurídico) y armas mezcladas sin decoro. Como ejemplo de lo segundo, evocaremos los hilarantes sonetos, ambos dialogados a modo de “minientremeses”, en los que el poeta cordobés se mofó de expediciones militares en el norte de África, ya en tiempos de su luego tan ensalzado duque de Lerma, como las de Larache entre 1608 y 1610 (“–¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?”) o la Mamora en 1614 (“–¡A la Mamora, militares cruces!”).

Francisco de Quevedo, como ya hemos anticipado, recurre también al tópico en varios pasajes de su obra, algo que no es en modo alguno sorprendente si tenemos en cuenta que reflexionó de manera profusa sobre la guerra, sus causas y sus consecuencias, en muchos de sus escritos. Pero aquí nos detendremos, en concreto, en *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (ca. 1635)³⁸³, la pieza en la que establece de una manera más rotunda su opinión sobre el motivo (si es que podemos identificar las palabras que pone en boca de un personaje con su forma de pensar...), postulándose indudablemente del lado de las armas ante la intensa y feroz crítica que hace del mundo de las letras. En líneas generales, el escritor madrileño defiende y exalta en esta obra la acción, así como manifiesta su desprecio hacia la pasividad; efectivamente, como indica Castillo Cáceres (1996, 165), “esta preocupación por el dinamismo, por la actividad, antes que por la reflexión se traduce en una ferviente defensa de la espada frente a la pluma y en una serie de afirmaciones que no dejan lugar a dudas acerca de sus

³⁸² En este caso, el compañero de Bartolo di Sassoferrato en la pareja de juristas por antonomasia no es el habitual Baldo degli Ubaldi, sino otro de presencia tópica también frecuente: el jurisconsulto del siglo XV Niccolò dei Tedeschi, conocido como Abad Panormitano.

³⁸³ Sobre su datación, véase Schwartz en Quevedo 2003, 563-566.

preferencias”³⁸⁴. En el capítulo que analizaremos, Quevedo nos presenta al Gran Señor de los Turcos dialogando con un morisco expulsado de España, que el primero ha recibido en audiencia. Ante todos los hombres de la corte (personas de cargos importantes, capitanes, e incluso cristianos cautivos), comienzan a debatir en torno a la preeminencia de las armas y de las letras para el gobierno del reino. El morisco, que es quien toma en primer lugar la palabra, dice, entre otras cosas, lo siguiente (Quevedo 2003, 736):

Proponemos que, para gloria desta nación, y el premio de los invencibles capitanes y reyes en las memorias de sus hazañas, conviene, a imitación de Grecia, Roma y España, dotar universidades y estudios, señalar premios a las letras, pues por ellas, habiendo fallecido los monarcas y las monarquías, hoy viven triunfantes las lenguas griega y latina, y en ellas florecen, a pesar de la muerte, sus hazañas y virtudes y nombres, rescatándose del olvido de los sepulcros por el estudio que los enriqueció de noticias y sacó de bárbaras a sus gentes.

Continúa el personaje haciendo una defensa de las letras, del cumplimiento de las leyes, de apostar por la vía de la palabra para solucionar los conflictos...; las letras, como se ha visto, son, para él, el medio de immortalizar las hazañas, mientras que las armas solo traen destrucción y muerte. En cambio, el rey Sinán, “encendido en coraje rabioso”, responderá al morisco postulándose del lado de las armas y desmontando los argumentos que su interlocutor ha ido esbozando. Veamos algunos de ellos (Quevedo 2003, 741-742):

Perro, las monarquías, con las costumbres que se fabrican, se mantienen. Siempre las han adquirido capitanes; siempre las han corrompido bachilleres. De su espada, no de su libro, dicen los reyes que tienen sus dominios; los ejércitos, no las universidades, ganan y defienden; victorias, y no disputas, los hacen grandes y formidables. Las batallas dan reinos y coronas; las letras, grados y borlas. En empezando una república a señalar premios a las letras, se ruega con las dignidades a los ociosos, se honra la astucia, se autoriza la malignidad y se premia la negociación, y es fuerza que dependa el victorioso del graduado y el valiente del doctor y la espada de la pluma. En la ignorancia del pueblo está

³⁸⁴ Afirmación que argumenta en las páginas 164-182 de su trabajo.

seguro el dominio de los príncipes. El estudio que los advierte, los amotina; vasallos doctos, más conspiran que obedecen, más examinan al señor que le respetan. En entendiéndole, osan despreciarle; en sabiendo qué es libertad, la desean. Saben juzgar si merece reinar el que reina y aquí empiezan a reinar sobre su príncipe. El estudio hace que se busque la paz, porque la ha menester, y la paz procurada induce la guerra más peligrosa. No hay peor guerra que la que padece el que se muestra codicioso de la paz: con las palabras y embajadas pide ésta y negocia con el temor de los ruegos la otra. En dándose una nación a doctos y a escritores, el ganso pelado vale más que los mosquetes y lanzas, y la tinta escrita que la sangre vertida.

Estas jugosas e interesantes palabras nos llevan a unas conclusiones bastante originales sobre el tópico que estamos estudiando, puesto que algunos de los argumentos que se exponen no habían sido enunciados hasta ahora. Se recoge la idea generalizada de que las armas son los pilares de la formación y los medios por los que se protegen y conservan las repúblicas, mientras que las letras, por el contrario, se dedican a destruir lo que las armas han ido construyendo; pero se introduce, además, un nuevo razonamiento: cuando las armas dependen de las letras, el valor termina siendo reemplazado por la astucia e incluso por la conspiración de quienes las cultivan, sobre todo en este ámbito del poder en el que se contextualiza el discurso –quizá pueda verse aquí una referencia indirecta al tacitismo, tan popular en la época–. En relación directa con esto, el Gran Turco considera que, para el gobernante, es mejor contar con súbditos ignorantes, pues “ahí está seguro el dominio de los príncipes”, ya que, aquellos que hacen la guerra con las “armas de papel” pueden llegar a ser más peligrosos que los que empuñan la espada o incluso que los que lanzan proyectiles con sus artilugios artilleros.

Introduce, posteriormente, el ejemplo de Roma para seguir justificando su argumentación: “Roma, cuando desde un surco que no cabía dos celemines de sembradura se creció en República inmensa, no gastaba doctores ni libros, sino soldados y armas. Toda fue ímpetu, nada estudio” (Quevedo 2003, 742). Es más, –continúa diciendo– cuando los grandes escritores romanos empezaron a utilizar la palabra, fue entonces cuando comenzaron las disputas, las conspiraciones, las ambiciones. Así,

los estudios fueron armerías contra las armas, las oraciones santificaban delitos y condenaban virtudes, y, reinando la lengua, los triunfos yacían so el poder de las palabras. Los griegos padecieron la propia carcoma de las letras, siguieron la

ambición de las Academias; éstas fueron envidia de los ejércitos y los filósofos, persecución de los capitanes. Juzgaba el ingenio a la valentía: halláronse ricos de libros y pobres de triunfos. Dices que hoy, por sus grandes autores, viven los varones grandes que tuvieron; que vive su lengua, ya que murió su monarquía. Lo mismo sucede al puñal que hiere al hombre, que él dura y el hombre acaba, y no es consuelo ni remedio al muerto. Más valiera que viviera la monarquía muda y sin lengua, que vivir la lengua sin la monarquía (Quevedo 2003, 743).

Poca explicación necesitan estas duras y claras palabras: las letras fueron las culpables del fin del poder de los griegos y de los romanos; queda su legado, efectivamente, pero sus imperios han desaparecido. Introduce, finalmente, el tema de la artillería, al que ya nos hemos referido, para, en este caso, asemejarlo a la creación de la imprenta: “luego se inventó la emprenta contra la artillería, plomo contra plomo, tinta contra pólvora, cañones contra cañones” (Quevedo 2003, 745). De nuevo, pues, la idea de las “armas de papel”, cuyo daño es, a su modo de ver, al menos tan fuerte como el de la artillería. Su reflexión final irá hacia la imposible conjunción de las armas y las letras, tal y como anticipamos con la cita que prologa este gran capítulo:

Las batallas nos han dado el imperio y las victorias los soldados, y los soldados los premios. Éstos se han de dar siempre a los que nos han dado los triunfos. Quien llamó hermanas las letras y las armas poco sabía de sus abolorios, pues no hay más diferentes linajes que hacer y decir. Nunca se juntó el cuchillo a la pluma que éste no la cortase, mas ella, con las propias heridas que recibe del acero, se venga de él (Quevedo 2003, 746).

Es decir, al César lo que es del César; los triunfos de las armas son solo para ellas y, en ningún caso, las letras, el “decir”, se complementará con el “hacer”, pues el daño que la una inflige a la otra solo puede, en consecuencia, acarrear venganza. Seguirá respondiendo a los puntos que el morisco había expuesto en su breve intervención, insistiendo en la poca fe que tiene en la justicia y en las leyes. No da después posibilidad de réplica a su interlocutor, pero sí da voz a los esclavos cristianos que han estado escuchando el debate, entre los cuales toma la palabra un caballero español, que llevaba treinta años en cautiverio:

Nosotros españoles no hemos de aconsejaros cosa que os esté bien, que sería ser traidores a nuestro monarca y faltar a nuestra religión; ni os hemos de engañar, porque no necesitamos de engaños para nuestra defensa los cristianos: dispuestos estamos a aguardar la muerte en este silencio inculpable.

Gracias a esta intervención, con la cual el cristiano no se significa acerca del conflicto, sino que se muestra cauto y prudente, el Gran Señor otorgará la libertad a todos los cristianos españoles (“válgales su generosa bondad por rescate”), mientras que ordenará la muerte del morisco, quien ha osado proponer “novedades” que van en contra de las ideas del rey turco, quien prefiere ser llamado “bárbaro vencedor” que “docto vencido”, pues “saber vencer ha de ser el saber nuestro, que pueblo idiota es seguridad del tirano” (Quevedo 2003, 748).

Todas las palabras que enuncia el rey Sinán han sido, por norma general, asociadas al pensamiento de Quevedo. Ahora bien, ¿Quevedo pensaría igual que un monarca turco? ¿Por qué no como el morisco, personaje supuestamente tan negativo a ojos de un cristiano como el anterior? ¿O por qué no puede ser su prudencia tal como la de los cristianos del pasaje citado, que prefieren callar para conservar su vida? En cualquier caso, son ideas que hay que recibir, asimismo, desde la cautela, y cotejar con otras que encontramos también en varios textos escritos por este autor³⁸⁵, y sobre todo sin olvidarnos que obras como *La Fortuna con seso* y *la Hora de todos* están concebidas y escritas desde los parámetros de un género tan escurridizo como la sátira, y bajo el signo de la *paradoxa*, uno de los modos de razonar y de enfrentarse a la realidad predilectos del estoicismo, corriente filosófica tan afín a don Francisco. Este puede ayudarnos a explicar, asimismo, el caso de una de sus obras más personales, redactada esta en primera persona, el *Marco Bruto* (1644), donde aboga por la complementariedad entre las dos materias:

³⁸⁵ Nos parece, en este sentido, muy importante el reciente trabajo de Ettinghausen (2017), quien ha señalado la necesidad de replantearse muy seriamente esta esencial obra de Quevedo para poner en tela de juicio las ideas sobre su personalidad y pensamiento que se han impuesto desde hace ya demasiado tiempo entre la generalidad de los estudiosos y, quizá aún más, entre los lectores (y también entre los no lectores, que es probablemente el gran problema). Aunque es cierto que en esta obra el gran escritor madrileño habla, como hemos explicado, por boca de personajes, lo cierto es que estos lanzan en varios pasajes unos alegatos que son de una “modernidad” y hasta un “progresismo” realmente impactantes (aunque ello pueda no valer para el fragmento que hemos analizado); de hecho, el título del artículo en cuestión contiene conceptos como antiimperialismo, antibelicismo, antiesclavitud, antidiscriminación (a los que podríamos añadir el de feminismo)... que en principio no parecen ni de lejos asociables con el “reaccionario” y “ultracatólico” Quevedo.

En los más ilustres y gloriosos capitanes y emperadores del mundo, el estudio y la guerra han conservado la vecindad, y la arte militar se ha confederado con la lición. No ha desdeñado en tales ánimos la espada a la pluma. Docto símbolo desta verdad es la saeta; con la pluma vuela el hierro que ha de herir (Quevedo, 2012, 751).

Idea que ampliará posteriormente haciendo referencia a los grandes generales y gobernadores romanos: Alejandro Magno, Julio César, Marco Bruto..., del segundo de ellos dirá, además, que “peleaba y escribía: esto es hacer y decir” (Quevedo 2012, 752)³⁸⁶, contradiciendo, en cierto modo, la distancia que marcaba, en boca del Gran Turco, entre las armas y las letras. Volveremos a ello en las conclusiones finales.

Esta misma argumentación que sustenta Quevedo en su *Marco Bruto* es utilizada por Gracián –de quien hablaremos sucintamente ahora–, en *El criticón*, donde se dice: “Advierte que el aceite de las vigilijs de los estudiosos y la tinta de los escritores, juntándose con el sudor de los varones hazañosos y tal vez con la sangre de las heridas, fabrican la inmortalidad de su fama” (Gracián 1984, 176; I, xiii), es decir, las letras son bien vistas en conjunción con las armas con la finalidad de, una vez más, inmortalizar las hazañas de los grandes héroes. En opinión de Díaz-Plaja (1983, 15), “en Quevedo y en Gracián esta paridad es un puro sentimiento nostálgico, porque está referido a una edad heroica de la que no queda sino un breve y ahincado recuerdo en las mentes mejores”.

Lo cierto es que, en el caso de Gracián, creador de esas figuras (héroe, discreto, etc.) que veíamos al comienzo de estas líneas como modelo del hombre completo, vamos a encontrar una superioridad de la parte intelectual, que casa a la perfección con el cambio que se vive en pleno Barroco, como ya ha sido notado. Así, en el mismo *Héroe* se otorga clara preeminencia a los valores propios del intelecto, como el entendimiento, la agudeza, el gusto, la religiosidad..., y en el *Discreto* y en el *Político*, como vimos, se percibe aún más, quedando absolutamente relegado todo lo que se relaciona con el mundo militar. La perfección para Gracián reside exclusivamente en el saber, nada hay ya del cortesano que dibujaba Castiglione, a quien se le pedía cabalgar, manejar armas o incluso danzar; el ejercicio físico ha quedado ahora absolutamente anulado en la caracterización que Gracián hace de su hombre universal.

³⁸⁶ Sobre la complementariedad de las armas y las letras en la obra política de Quevedo, véase Roncero 1991, 20-23 y Riandière 1993, 461.

Estamos, pues, en un momento en el cual la guerra³⁸⁷ ya no es el ejercicio (y casi el estado) natural del hombre, sino que este ha de aspirar a otra cosa. Como dirá Quirón en la crisis VI de la primera parte del *Criticón* (que, no olvidemos, es también una sátira en gran medida): “no es este siglo de hombres; digo aquellos famosos de otros tiempos” (Gracián 1984, 128); quizá con un matiz nostálgico, como apuntaba anteriormente Díaz-Plaja, dejará claro que en su época no hay eminencia ya “ni en las armas ni en letras” (129). Los pocos hombres que quedan, afirmará Critilo, se han “retirado a los montes por no ver lo que en el mundo passa”, mientras que “las fieras se han venido a las ciudades y se han hecho cortesanas” (131). Sobre la figura del militar, se dirá que el caballero fue sustituido por el soldado, sobre quien Andrenio pregunta si es “hombre o monstruo”; Quirón desvelará (con ironía evidente, llevando él el nombre del más famoso centauro) que algunas naciones le imaginaron “todo una cosa, caballo y hombre” (142), el cual ahora es corrupto y depravado, pues no combate por la gloria y el honor, sino solo por el dinero. Como bien dice el propio Gracián, su siglo ya no es, en suma, el siglo de los héroes (Ricci 2015). En este sentido, son también acertadas, creemos, las siguientes palabras de Díaz-Plaja (1983, 16):

La clave es esta: la fusión de las letras y de las armas es válida mientras un programa de grandezas hermana las plumas y las espadas, la acción y la reflexión. Cuando la furia militar no alcanza el logro prometido, la mente se retrae calculadora y avisada; y si el fracaso sobreviene, se evade hacia la lamentación o el pesimismo. Las letras se apresuran a ponerse a distancia de las armas como cautas espectadoras de su caída. El verla, en un momento dado, hace oficio de presentimiento y la postura mejor es ahora considerar la inanidad de tanto esfuerzo.

No sabemos si las letras abandonan de esa forma a las armas ante su caída, pero lo cierto es que ya en pleno Barroco el mundo bélico empieza a desmoronarse definitivamente y ese gran imperio en el cual convivían armas y letras en armonía empieza a no tener sentido; se entiende, por tanto, que la pluma se emancipe de las armas y, ante una realidad que tiene ya poco de heroica, la sabiduría y lo intelectual

³⁸⁷ Sobre la imagen que tiene Gracián de la guerra, y la contraposición entre los términos “malicia” y “milicia” en su obra, que, en cierto modo, comparte también con Mateo Alemán (1547-1614), véase Serés 1987.

adquieran un lugar absolutamente preeminente y relevante³⁸⁸. En esta misma línea cobran, sin duda, sentido los siguientes versos del poeta y dramaturgo judeoconverso Enríquez Gómez (1601-1661), los cuales forman parte de su canción *A la vanidad del mundo*, donde diferentes personajes alegóricos toman la palabra para dirigirse a Pacor, una figura que representa al propio poeta (según ha notado el editor de la pieza), y que, de algún modo también, simbolizaría al ser humano en general. En el fragmento en cuestión la Guerra alza su voz y dice lo siguiente (Enríquez Gómez 2015, II, 276-277):

Necio, a tus hijos, ¿qué consejo has dado,
qué político estado
te llenó la memoria y fantasía
de la marcial y bélica osadía?
(...)
¿Qué sed, por insaciable que haya sido,
con sangre se apagó?
(...)
¿Qué cielo, di, ganaste
si tu mismo sepulcro conquistaste?
(vv. 2397-2400; 2410-11; 2416-17)

La alegórica guerra que enuncia estos versos se asemeja muy poco al Lope que hablaba a su hijo sobre los caminos que podía tomar en su vida; en este caso, el futuro está claro y se distancia mucho de la senda bélica, aquella que solo ha traído sufrimiento, desastres y muertes. No cabe duda de que la situación ha cambiado mucho, aunque el lapso de tiempo que los separa no sea tan extenso, desde aquellos años en los que escribe Lope a estos en los que reflexiona Enríquez Gómez, así como entre la idea general que encontrábamos en la poesía de tantos literatos de principios de siglo y los últimos escritos de Quevedo o de Gracián. Evidentemente, todo ello se traduce en una nueva perspectiva desde la cual se mira el tópico de las armas y de las letras. Cuando Quevedo y Gracián hablan de complementariedad se refieren, generalmente, a la educación que un hombre de armas ha de tratar de adquirir o a la fama que las letras podrán otorgar a los grandes hechos de los soldados, pero, de una manera más profunda,

³⁸⁸ Idea que fue también defendida, por ejemplo, por Antonio López de Vega (1586-1655), el cual propone la figura del “noble mediano” en su tratado segundo, en el cual se defiende el triunfo absoluto de las letras sobre las armas en la educación cortesana. Véase Acquier 2004.

entienden que son materias que ya caminan por veredas divergentes. Quevedo, el caso más complejo y ambiguo, nos proporciona visiones ricas y contradictorias, ya sea en la defensa de las armas que pone en boca del Gran Turco, en otros de sus textos o en la realidad que encontramos en su biografía, pues si hubo un hombre de letras en el Barroco casi obsesivamente dedicado a la pluma (con permiso del prodigioso Lope), ese fue don Francisco, pero no puede negarse que la blandió casi siempre cual si de una espada se tratara (siendo él mismo, como bien se sabe, avezado esgrimidor)³⁸⁹. El caso de Gracián es, por el contrario, más coherente y quizá el que nos habla del verdadero cambio que se da entre el pensamiento renacentista y el barroco: las letras, el saber, lo intelectual serán lo más importante y el hombre completo se definirá en relación con todas las virtudes que tienen que ver con ello. En cuanto al debate de las armas y de las letras, por tanto, como afirma Castro (1980, 216),

persistirá mientras dure la idea de que el prestigio de un pueblo se debe exclusivamente a su política militar, y al eco de la antigua nobleza esencialmente guerrera. A medida que esta nobleza va prefiriendo las salas de palacio al campo de batalla, o se limita a vivir de su renta –sea cortesana o sea burguesa– y que la cultura es cosa menos insólita, el famoso debate se vacía de sentido y de interés.

No debe sorprendernos, en cualquier caso, que aún se encuentre tanto el maridaje como la disputa sobre la primacía de las armas o de las letras en la literatura del Barroco, incluso ya bien entrado este, fuera fruto de la nostalgia de un Imperio que está desvaneciéndose, fuera continuidad de una larga tradición que, como vimos en épocas anteriores, estaba íntimamente vinculada con la vida real. Aunque en la sociedad barroca vaya perdiendo su sentido, este será un proceso paulatino y, durante ese tiempo, en las artes y, particularmente, en la literatura, seguirá teniendo cabida a lo largo del siglo XVII³⁹⁰, dado que seguirá funcionando, de manera más o menos “creíble”, como conflicto literario.

³⁸⁹ Véase el excelente estudio de Gutiérrez 2005.

³⁹⁰ Sales (1971) fijó la desaparición del soldado gentilhombre ya en el siglo XVIII.

2. ARMAS Y LETRAS EN EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

«Nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias,
referidas al vivo con sus personas,
no sean de grande efecto para renovar la fama
desde los teatros a las memorias de las gentes».
(Lope de Vega, *La campana de Aragón*)

El teatro, como ya hemos venido anunciando en anteriores páginas, se convirtió en el siglo XVII en uno de los “medios de comunicación” preferido para dar visibilidad a la realidad bélica, actuando como una muy efectiva vía de propaganda política y nobiliaria. El teatro fue un fenómeno de masas, una actividad cultural y de ocio a la que podía acceder toda la población, lo cual favorecía el impacto de los mensajes que de allí emanaban.

Tal y como señala Pedraza (2013, 519-520), el vínculo que existió entre el ejército y la literatura no fue solo ficcional, es decir, no se produjo únicamente en tanto en cuanto las letras ponían por escrito las hazañas bélicas, sino que hubo también una relación real entre, en este caso, los militares y el teatro. Es sabido que estos, muchas veces desocupados y a la espera de nuevas empresas, se interesaban por la literatura y, en especial, como decíamos, por el mundo de las tablas, al que acudían con asiduidad y afición conformando una parte bastante amplia del público que disfrutaba de las representación. De hecho, una de las explicaciones que se han ofrecido para el término “mosqueteros”, los bullidores hombres que veían desde el “patio de butacas”, de pie, el espectáculo teatral en los corrales de comedia, es que estaba formado, en gran medida, por los profesionales de la milicia. Pero como veremos, los soldados no serán únicamente espectadores de teatro, sino que se convertirán, en muchas de las comedias, en sus ilustres protagonistas.

No es de extrañar, pues, que un gran número de piezas áureas estén dedicadas a asuntos históricos³⁹¹, y, dentro de ellos, a circunstancias puramente bélicas. Así, como indica Vélez-Sainz (2015, 185):

Dada la amplia temática marcial presente en el teatro áureo, se podría incluso entrever un género específico sobre la cultura bélica: una suerte de teatro soldadesco donde tendrían acogida obras que presentan una galería de personajes bélicos arquetípicos que tratan lo militar, lo propagandístico y los conflictos internacionales concretos con otros poderes militares.

³⁹¹ Véase al respecto Jiménez, Cañal y Marcello 2012 y Rouane y Meunier 2015.

En este sentido, según ha estudiado García Hernán (2006, 84), podemos fijar hasta veintisiete comedias de Vélez de Guevara de tema bélico o un total de treinta y cinco de Lope de Vega solo enmarcadas en los Países Bajos, en el conflicto en Flandes; asimismo, Vega García-Luengos (2018) ha estudiado catorce comedias de episodios guerreros en Calderón de la Barca, el cual incluso cuenta con alguna comedia burlesca sobre este motivo. Todas ellas, además de servir de entretenimiento para el amplio público que se acercaba a los corrales, tenían también un carácter “noticiero” (pasado por el filtro de la literatura, claro está), de reportaje diríamos hoy, pues en ellas se narraban las grandes proezas guerreras de la Monarquía Hispánica y se escenificaba la heroicidad de algunos de sus soldados o capitanes más aplaudidos.

Hemos de decir, no obstante, que este reflejo del universo bélico en el teatro no es original del siglo XVII, sino que encontramos su presencia en el teatro anterior, ya desde la *Celestina* (con el personaje de Centurio, heredero del *miles gloriosus*), y, especialmente (en términos indiscutiblemente teatrales), a partir de la *Comedia Soldadesca* (1517) de Bartolomé de Torres Naharro (1485-1530), considerada la obra fundacional del género del teatro soldadesco. En ella se muestra la vida castrense a partir de unos pintorescos personajes que surgen de una ávida y vívida observación de la realidad por parte de su creador, que hace que la crítica la estudie como una comedia “a noticia” (véase Vélez-Sainz 2015, 188-193). Junto a Torres Naharro, encontramos también ejemplos puntuales en Lucas Fernández (1474-1542)³⁹², Gil Vicente (1465-1536) o Lope de Rueda (1510-1565), además de *Los baños de Argel* o la *Comedia del saco de Roma* (1579)³⁹³ de Juan de la Cueva (1543-1612)³⁹⁴, enmarcadas, efectivamente, en un contexto bélico.

En cualquier caso, pues no queremos distanciarnos de nuestro objeto de estudio, no solo encontramos ese reflejo de la soldadesca y de la realidad guerrera en algunas de las piezas de los dramaturgos del XVI, como se ha notado de forma somera, sino que también hubo obras dramáticas en el Quinientos que se preocuparon por mostrar el famoso debate de las armas y de las letras, en lo que nos detendremos a continuación. En concreto, estudiaremos brevemente dos comedias, *El premio de las letras por el rey Felipe II* (anterior a 1604), de Damián Salucio del Poyo (ca. 1530-ca. 1614), y la anónima *Comedia del valor de las armas y de las letras*.

³⁹² Véase Maurizi 1996 y García-Bermejo 2015a.

³⁹³ Consúltase Burguillo 2013.

³⁹⁴ Considerado el padre del teatro histórico en España. Véase Burguillo 2010.

La primera de ellas sube a escena principalmente a dos personajes, el uno basado en el célebre personaje Juan Martínez Silíceo³⁹⁵, aquí en un inicio llamado Juan Martínez Pedernal –y, posteriormente, Silíceo–, y el otro también histórico, el futuro rey Felipe II. La comedia se enmarca en las postrimerías del reinado de Carlos V, último monarca directamente comprometido en las batallas, y los primeros años del “rey Prudente”. Pero la trama central de la acción dramática la protagoniza el citado Juan Martínez, labrador pobre, pero letrado, que conseguirá, tras afrontar diferentes vicisitudes que rodean su ascenso, llegar a ser arzobispo de Toledo. Será representado como un héroe ejemplar que, con esfuerzo y gracias a su amor por las letras y su valor intelectual, alcanza el deseado premio³⁹⁶; al otro lado de la escala social se encuentran el emperador Carlos y el príncipe Felipe, también modelos de comportamiento y quienes actuarán de jueces en el proceso del protagonista; pero, al mismo tiempo, en torno a estos personajes, como apunta Caparrós Esperante (1987, 167): “Poyo introduce el tema, entonces de moda, de la disputa de las armas y las letras, que es resuelto de modo ecléctico”.

Así pues, el tema, que ya viene anunciado en el título de la comedia, se plantea de la siguiente manera: las armas han acaparado todos los honores y las letras han sido relegadas en un segundo plano durante el reinado de Carlos V, por lo que Felipe II, el príncipe perfecto, deberá restablecer ese equilibrio que se ha perdido con su padre. En este sentido, el “letrado” cardenal Tabera, dirá lo siguiente:

Como el César ha seguido
las armas, hase olvidado
de las letras...
(...)
Como el premio se dilata
en los hombres de opinión,
y ninguno letras trata,
ya todos soldados son.
(vv. 875-877; 881-884)³⁹⁷

³⁹⁵ Juan Martínez Guijarro, personaje de familia humilde que llegó a convertirse en arzobispo de Toledo. Siguiendo la moda de los humanistas, que latinizaban o incluso helenizaban su apellido vernáculo, será conocido también como Juan Martínez Silíceo. Fue, además, como dijimos, preceptor del príncipe Felipe y un gran humanista, escritor de una variada obra (fundamentalmente de tema matemático y filosófico).

³⁹⁶ En esta comedia también se defiende, como veíamos en Girolamo Muzio, y tal y como expresará Lope de Vega tantas veces, que la nobleza y el honor dependen de la virtud y de los méritos, no del linaje heredado.

³⁹⁷ Citamos a partir del estudio de Caparrós Esperante (1987), quien aporta número de versos. Remitimos al estudio completo para acercarse a la obra de Salucio del Poyo.

Felipe II aparecerá continuamente ensalzando el mundo de las letras y preocupado por ejercitarlas y por que sus súbditos también lo hagan, pero no por ello censurando a los representantes de las armas. Como ejemplo del noble guerrero tradicional encontraremos en la comedia a otro personaje histórico, el duque de Alba, el cual se referirá, por ejemplo, con añoranza a la lucha cuerpo a cuerpo entre soldados tras la irrupción de las armas de fuego, que la hace mucho más infrecuente. Y si este es el representante de las armas, aquel que mejor va a encarnar el espíritu de las letras es Juan Martínez, el cual abre la comedia enunciando los siguientes versos: “Propio es del hombre saber, / que es un trabajo suave; / sólo el que no sabe, sabe / vivir mal a su placer” (vv. 1-4). Y, finalmente, la unión entre ambas disciplinas caerá del lado del monarca, quien ha elogiado las letras ante esa realidad de supremacía bélica, pero se propondrá igualarlas a las armas al final de la comedia: “Que si hasta aquí ha sido el premio de las letras / de aquí en adelante el de las armas sea” (vv. 2541-2542). Se presenta, pues, una aparente fórmula de compromiso con el fin de mantener esa visión del monarca tan ducho en letras como en armas.

La anónima e inédita *Comedia del valor de las armas y de las letras*³⁹⁸, datada en torno al 1595, nos traslada a un mundo absolutamente diferente, que puede relacionarse con otras tantas comedias áureas enmarcadas en una antigüedad imprecisa; en ella se presentan dos personajes, Camilo y Leoncio, los cuales han sido criados, cual Rómulo y Remo, por una leona. El primero mostrará inclinación por las letras y el segundo por las armas, tal y como cada uno de ellos hace saber al público con sendos parlamentos en defensa de cada una de sus disciplinas al inicio de la comedia, y según contará después Darestes, el supuesto padre de los jóvenes –un “pastor labrador viejo”–, a los demás zagales: “Camilo y Leoncio quieren / seguir sus designios varios: / el uno da en estudiar, / el otro da en ser soldado” (fol. 80r).

Camilo anhela saber, porque “ya me ofende / arar la tierra y sembrar, / que a más mi gusto se extiende” (fol. 79r), mientras que su hermano, arrogante y deseoso de fama y poder, sostendrá que:

Cuando toda la excelencia
de las letras se alcanzase
con la humana inteligencia,
si yo el mundo derribase,
¿qué importaría tu ciencia?
De verme determinado

³⁹⁸ Citamos a partir del único manuscrito conservado de la obra, conservado en la biblioteca del Palacio Real de Madrid: II-460.

tiembla el mundo, si has mirado.
 Ya me voy eternizando
 (...)
 Al cielo hacemos conquista.
 Tú pones en él tu vista
 y él no se atreve a mirarme.
 Si hojas quieres revolver
 de libros, y ciencias tantas,
 Camilo, deseas saber,
 en las hojas de esas plantas
 tienes mucho que aprender.
 (fol. 79r)

Cada uno de ellos tomará, pues, su camino. Según avanza la pieza, descubrimos que el lugar en el que viven los personajes es una Grecia antigua que ha sido usurpada hace años por unos malos gobernantes, por lo que los pastores toman la determinación de luchar para devolver el reinado a sus legítimos monarcas. Se revela que Camilo y Leoncio son, en realidad, los príncipes herederos, hijos de los antiguos reyes de Grecia, y los campesinos nombrarán a Leoncio capitán del ejército. Este, después de dar la victoria a sus tropas y favorecer la vuelta de los reyes, muestra nuevamente una actitud altiva y vehemente; como indica Colahan (2015, 174) “se envanece por el éxito de la campaña libertadora, tal como se había mostrado soberbio en las primeras escenas, ahora imaginándose tan sabio como su hermano”:

Sé de la paz y la guerra.
 Sé de pesar y placer.
 Sé decir y sé hacer.
 Sé de la mar y la tierra.
 De todo tengo noticia.
 No hay trabajo que me asombre.
 (fol. 87r)

Conscientes de que necesitan a alguien que legisle con justicia y los dirija con mayor templanza, los campesinos irán en busca de Camilo para nombrarlo su gobernante; este vive como un ermitaño, rodeado de filósofos, tan feliz en su sabiduría como ya anunció al comienzo de la comedia: “La ciencia, suma riqueza, / que el no desear saber / es contra naturaleza” (fol. 79r). Aceptará el puesto que se le propone y preparará al pueblo ante la llegada de sus padres, los reyes de Grecia. Hay, pues, en esta comedia una presentación del debate de las armas y de las letras, pero no hay una clara disputa entre ellas. Sí es cierto que, así como Leoncio es un buen soldado, fuerte y valeroso, es presentado, no obstante, como persona sin prudencia, sin buen consejo, sin

esa faceta que aporta el mundo de las letras y que, como a Ulises y a otros grandes héroes clásicos, los convertía en hombres de armas “completos”. Su hermano, en cambio, interesado únicamente por el conocimiento, tiene también la capacidad de legislar, lo que indica que el saber y la inteligencia aportan una preparación más amplia a quien la ejerce. En esta comedia, además, encontramos referencias a otros aspectos del mundo bélico, tales como la dura vida del soldado o la defensa de la guerra justa, cuyo único fin ha de ser la paz³⁹⁹.

Sirvan, pues, estos dos ejemplos como preámbulo de la gran cantidad de comedias que hemos hallado y clasificado en torno al tópico de las armas y las letras, tal y como estudiaremos a continuación. Hemos conformado un corpus de un total de ochenta comedias en las que hay una evidente presencia del tópico de las armas y de las letras, y, además, hemos sumado otras cuatro en las cuales se abordan temas afines, como explicaremos cuando llegue el momento. Así, hemos rastreado las comedias de los nueve dramaturgos considerados más importantes del teatro barroco, resultando un número bastante significativo de comedias en Lope de Vega y Calderón de la Barca, y únicamente testimonial en algunos de los otros dramaturgos estudiados. Como analizaremos sus comedias siguiendo un orden cronológico, nos referimos a ellos a continuación también de esta manera: de Lope de Vega hemos recogido un total de cuarenta y siete comedias, de Guillén de Castro una, de Tirso de Molina seis, de Vélez de Guevara dos, de Ruiz de Alarcón una, de Calderón de la Barca veintidós, de Rojas Zorrilla tres y de Agustín Moreto dos⁴⁰⁰. El noveno lugar correspondería a Mira de Amescua, en cuya producción dramática no hemos localizado ninguna comedia que pudiera ser relevante para nuestro tema de estudio.

La clasificación de todos los fragmentos seleccionados es personal y, por tanto, cuestionable, aunque indudablemente se ha tratado de exponer toda la información obtenida con orden y coherencia. Así, en un primer grupo se encontrarán pasajes en los que hay una formulación más o menos desarrollada del tópico; en ese grupo trataremos asuntos como el arte de la guerra, el personaje del soldado sabio, la elección de esposo entre un letrado y un soldado, la fama, o el paso del mundo de las letras al de las armas; en un segundo grupo abordaremos discursos argumentados en defensa de las armas y/o las letras; en el tercero nos centraremos en la figura de la mujer, quien luchará por una

³⁹⁹ Colahan (2015) hace un estudio comparativo entre esta comedia y algunos pasajes cervantinos, entre los que se encuentra el discurso de las armas y las letras del *Quijote*, con el que guarda ciertas similitudes.

⁴⁰⁰ Podrá verse un listado de todas estas comedias en el índice final que adjuntamos en la página 972.

educación integral, como la que podían recibir los varones, y muchas veces en ambas disciplinas; y en el cuarto y último trataremos temas íntimamente vinculados con el mundo bélico: la crudeza de la vida en campaña, el valor del soldado y la arenga. Como se puede ver, hemos conseguido fijar un número importante de comedias que dan cuenta de la pujanza que el tópico tuvo entre nuestros dramaturgos áureos, asunto que no nos consta que haya sido estudiado anteriormente salvo atendiendo a ejemplos particulares. Veamos, pues, a continuación, cómo “muy noble es el honor, cuando adquirido / de armas o letras los blasones dora” (*Ello dirá*, Lope de Vega).

2.1. EL TÓPICO DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Podemos establecer tres grupos generales de comedias en las que hemos encontrado fragmentos que incluyen referencias, de un modo u otro, al tópico de las armas y las letras: por un lado, aquellos parlamentos en los que se menciona sin mayor desarrollo, otros en los que la unión de ambas disciplinas se configura como la parte fundamental de la educación de un personaje, generalmente de príncipes y nobles, y una tercera que se correspondería con aquellas comedias en las que se presenta el dilema ante la elección de marido por parte de una dama que se ve obligada a escoger entre dos hombres que representan, cada uno de ellos, las armas o las letras.

En cuanto al corpus de comedias de Lope de Vega que según el primer criterio hemos conformado, podríamos hablar para comenzar de *Contra valor no hay desdicha*⁴⁰¹ (1625-30)⁴⁰², una comedia ambientada en la Antigüedad clásica e inspirada, en concreto, en el enfrentamiento histórico entre Ciro de Persia y su abuelo Astiages, rey de Media⁴⁰³. En ella encontramos un primer fragmento en el que Ciro, considerado en este momento únicamente un joven villano⁴⁰⁴ –puesto que aún no se ha descubierto su parentesco con el monarca de Media–, hace referencia al maridaje de las armas y las letras de una forma muy tópica, en la que se considera solo como objeto de “libros, laureles y palmas”, es decir, de memoria y fama, unidas en este caso al poder, simbolizado en las “coronas”, y todas ellas rindiéndose ante la pujanza del amor:

⁴⁰¹ Citamos por Vega 1999.

⁴⁰² Para las fechas de composición de las comedias de Lope de Vega seguimos la cronología de Morley y Bruerton 1968.

⁴⁰³ Para situarnos mínimamente en el tiempo, la derrota de Astiages frente a Ciro se produjo, según las fuentes, en el 550 o 553 a.C., y el reinado de este último en Persia transcurrió desde aproximadamente el 559 al 530 a. C.

⁴⁰⁴ Licencia que se toma Lope respecto a la realidad histórica.

CIRO. Lo más fuerte
que en el cielo y tierra se halla,
es la voluntad, divina
forma en la materia humana;
el amor, en cuyo triunfo
tantas letras y armas tantas
y tantas coronas rinden
libros, laureles y palmas.
La mujer y su hermosura
son fortaleza que basta
a rendir los altos dioses,
de quien en historias tantas
desde el principio del mundo
sangrientas memorias hablan.
(vv. 453-466)

De manera poco relevante se citan también las dos disciplinas juntas en una escena de *El hijo de los leones*⁴⁰⁵ (1620-22), apreciable comedia enmarcada, en este caso, en una Antigüedad clásica imprecisa. En ella, como bien ha estudiado Antonucci (1995, 92-107), Lope lleva a escena a un personaje protagónico salvaje⁴⁰⁶, Leonido, el cual es abandonado al nacer en la selva, donde será amamantado por una leona. En este primer fragmento, el ermitaño Fileno, que será su ayo y tratará de educarlo de la mejor manera, actuando como si fuera su padre, le asegura que sirvió al rey en la paz y en la guerra, tanto con la pluma como con la espada, pero, una vez más, no encontramos ningún desarrollo de esa conjunción a la que se refiere:

FILENO. Serví al rey de Alejandría
en la paz como en la guerra
algunos años, igual
en las armas y en las letras.
(p. 221)

En un segundo fragmento, encontramos, en cambio, una referencia más interesante al tópico que estamos estudiando, y que se repetirá en otras comedias, aunque aquí aparece solo apuntada. En él, Leonido pide a Fileno que lo eduque tanto en las armas como en las letras, de lo que deducimos que esa unión de los dos elementos se presenta, y, por ende, se considera, imagen de la sabiduría total:

LEONIDO. ¿Daisme palabra de ser
mi padre, señor, y amparo,
y de tratarme como hombre,

⁴⁰⁵ Citamos por Vega 1950a.

⁴⁰⁶ Remitimos al volumen completo de Antonucci (1995), en el cual da cuenta de esta figura en algunos de los dramaturgos más relevantes desde Lope de Vega hasta Calderón de la Barca.

dar vestidos y regalos
y enseñarme armas y letras?
(p. 228)

*El capellán de la Virgen*⁴⁰⁷ (1615), pieza hagiográfica basada en una leyenda, se contextualiza en el siglo VII (época de San Isidoro y San Ildefonso); en ella aparece de nuevo el tópico con muy poco desarrollo. Nuño, criado de Ramiro, pide a Ildefonso, amigo de su señor, que se lo lleve con él porque quiere servir a quien se muestra tan pío y devoto de la Virgen María; su actual señor (Ramiro), aunque es buen estudiante (y religioso) como Ildefonso, es sobrino del rey Recisundo, y este le ha sugerido que se enrolle como soldado; de hecho, avanzada la trama, lo nombrará sucesor al trono de España. Nuño, por tanto, no quiere arriesgarse a permanecer al servicio de alguien que quizá deba dedicarse a las armas y prefiere servir a un hombre entregado a las letras, en este caso, a las sacras:

NUÑO. Ramiro, mi señor, creo
que no ha de seguir las letras,
y yo a las armas no tengo
inclinación; Ildefonso,
llévame contigo, y luego
hierra mi rostro.
(p. 280)

Con un sentido semejante al que veíamos en *Contra valor no hay desdicha* encontramos el tópico en la siguiente comedia, *El Brasil restituido*⁴⁰⁸ (1625), obra con la que damos un amplio salto histórico en lo que a las tramas se refiere para situarnos en la contemporaneidad de Lope de Vega⁴⁰⁹, pues estamos ante una comedia noticiera escrita “para satisfacer los propósitos propagandísticos del gobierno del conde-duque” (Pedraza 2001a, 841), que se representó en palacio en noviembre de 1625. Al igual que veremos con otras comedias (como *El asalto de Mastroque*, *El Arauco domado* o *La Santa Liga*), Lope lleva a escena una victoria bélica de la Monarquía Hispánica que ha tenido lugar fuera de la Península⁴¹⁰. Como indica Usandizaga (2010, 3):

⁴⁰⁷ Citamos por Vega 1958.

⁴⁰⁸ Citamos por Vega 2018. En este caso, marcamos la fecha de consulta (2018) porque es una edición digital que carece de fecha de publicación.

⁴⁰⁹ Sobre las comedias de hechos contemporáneos, puede consultarse Pedraza 2012 y Usandizaga 2014.

⁴¹⁰ Sobre la peculiaridad de esta comedia en relación con las otras citadas, las circunstancias en que se produjo la hazaña, su carácter propagandístico y su relación con el conde-duque, véase Usandizaga 2010.

El Brasil restituído celebra la recuperación el 30 de abril de 1625 de la entonces capital colonial, Salvador de Bahía, de manos de los holandeses, que la habían ocupado el 10 de mayo del año anterior. Era la primera vez que una potencia extranjera invadía territorio americano ya colonizado con la intención de asentarse definitivamente en él.

En cuanto al asunto que nos interesa, encontramos un primer parlamento enunciado por el personaje alegórico de la Fama, quien manifiesta que ella es la encargada de celebrar los méritos de la pluma y de la espada:

FAMA. Pues yo soy
quien de polo a polo voy;
un círculo soy sin fin.
Yo soy la que armas y letras
celebro.

(vv. 596-600)

Por otro lado, la reacción hispana ante la ocupación es narrada por Brasil, un personaje también alegórico que representando a una dama india cuenta a la Religión Española, encarnada en una dama de esta nacionalidad, la alegría de la conquista. En una de estas intervenciones, leemos unos versos en los que Brasil habla de la unión que se ha producido entre Portugal y España –pues unidas asedian la resistencia holandesa en una expedición liderada por Fadrique de Toledo– y aprovecha para referirse –quince años antes de la restauración braganista– al valor excepcional que ambas potencias alcanzarían si mantuvieran su alianza, sobre todo para el bien de la cristiandad, puesto que su poder es ya envidiable por separado; al aludir a las glorias de una y otra, ensalza a Castilla, superior a Portugal en su ejercicio de las letras y las armas, según su criterio:

BRASIL. Aquí las alegres salvas
de estas dos fuertes naciones,
que, por nueva unión, hermanas,
la emulación de sus glorias
hace parecer contrarias;
fue con notable alegría,
porque fuera Lusitania
única, a no haber Castilla,
por las letras y las armas;
y si Portugal no hubiera,
Castilla por Fénix rara
se celebrara en el mundo;
pero juntándose entrambas,
no digo yo mi conquista,
pero aquella piedra santa

que fue sepulcro de Cristo
fuera victoria de España.
(vv. 957-973)

De manera también tópica, aunque con alguna variante, se refieren los personajes de *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*⁴¹¹ (1604-06) al asunto que estudiamos. Esta comedia palatina de localización exótica centra su acción en torno a los avatares que vive Carlos, un joven que ha sido desterrado a Nápoles por su propio padre. Este, Aurelio, pone a su hijo menor, tahir y pendenciero, por delante de Carlos, virtuoso y obediente, lo que lleva a este a probar fortuna en la guerra que enfrenta a Bohemia y Hungría, desarrollándose la gran parte de la comedia (las dos últimas jornadas) en este último lugar. Guarín, el criado gracioso de la pieza, afirma que la valentía más grande se gana en la unión de las armas y las letras, aunque, de nuevo, sin ninguna explicación que lo desarrolle:

GUARÍN. En lo que ahora hay criado,
para matar yo, no hay gente;
no hay enjerto de valiente
como estudiante y soldado.
(vv. 1843-1846)

Volveremos posteriormente a esta pieza para comentar fragmentos más enjundiosos. Pero, siguiendo esta misma línea de presentación del tópico, es interesante traer a colación un par de fragmentos de *La inocente sangre*⁴¹² (1604-08), considerada, de acuerdo con las investigaciones de Ferrer (2004, 168-169), una comedia de privanza. En el primero de ellos también es protagonista el gracioso (aquí del noble castellano Gómez de Benavides), el cual es consciente de que su ignorancia tanto en armas como en letras le pone difícil poder ser alguien en la corte; en cambio, sí se atreverá a entregar al rey un memorial por sus méritos en la guerra, que son, más bien, de su señor, reconocido por su valor en el campo de batalla. De alguna manera se pone, pues, de manifiesto la importancia que tenía en los Siglos de Oro ejercitarse en las armas, en las letras o en ambas para ser premiado en la corte:

MORATA. Aunque digo que no vengo,
porque armas ni letras tengo,
a la corte a pretender,
sepa que tengo pensado

⁴¹¹ Citamos por Vega 2005a.

⁴¹² Citamos por Vega 1952.

dar al rey un memorial,
no porque me pague mal,
que su prisión me ha causado,
mas solo por el descargo
de su conciencia real.

(p. 361)

La idea que se apunta en esas palabras del gracioso viene reforzada por el siguiente diálogo de don Juan de Carvajal y el rey Fernando IV, en el que se confirma que los reyes son los únicos que tienen en sus manos premiar los servicios de sus vasallos, ya sean de armas o de letras:

JUAN. ¿Los reyes premian servicios?
FERNANDO. Siempre los reyes los premian
porque están a cargo suyo
ya las armas, ya las letras.

(p. 363)

Martín, el gracioso de la comedia urbana *El premio del bien hablar*⁴¹³ (1624-25), es consciente de que hay tres caminos que el hombre puede seguir para que la fortuna lo sonría, entre los que están las armas y las letras. Él, en cambio, haciendo gala de su holgazanería, no quiere dedicarse a ninguna de ellas, sino que prefiere el tercer camino, el del “trato”⁴¹⁴. Es un fragmento que no tiene mucha relevancia en la comedia y en la que el tópico no aparece tampoco con mucho desarrollo, pero al menos Martín explica con gracia por qué no le compensa dedicarse ni a la pluma ni a la espada:

MARTÍN. Tres cosas hacen los hombres,
y los levantan del suelo:
las armas, letras y el trato.
Armas, no las apetezco,
viendo mil soldados mancos
sopones⁴¹⁵ de los conventos;
letras, no las aprendí;
trato desde aquí comienzo.
Fortuna, pues eres dama,
cuatro moños te prometo
y diez naguas de algodón
con que estés gorda tan presto,
que encubras por lo estofado
las cantimploras del suelo.

⁴¹³ Citamos por Vega 2002c.

⁴¹⁴ En el sentido de ‘negociación, y comercio de géneros, y mercaderías, comprando y vendiendo’ (Aut.). Recordemos los *Coloquios* de Baltasar de Collazos, en los que se ampliaba el tópico de las armas y de las letras con este tercer elemento en disputa.

⁴¹⁵ O “sopista”: ‘estudiante que seguía su carrera literaria sin otros recursos que los de la caridad’ (DRAE).

(vv. 1786-1799)

En *Los bandos de Sena*⁴¹⁶ (1597-1603), comedia urbana con tintes novelescos, la dama Teodora habla sobre dos familias ilustres de la ciudad de Siena, que alcanzaron tal condición tanto por las armas como por las letras:

TEODORA. En esta ciudad famosa,
de tantos ingenios patria,
que con república libre
es tan célebre en Italia,
hubo dos linajes nobles,
que su grandeza ilustraban
con mil notables varones
por las letras y las armas:
de Montanos era el uno,
sangre antiquísima y clara,
y el otro de Salimbenes,
gloria y honor de su patria.
(vv. 36-47)

La unión de estos dos elementos se presenta como el mayor bien que puede poseer un hombre también en la comedia urbana *Servir a señor discreto*⁴¹⁷ (1610-12). En el fragmento que sigue vemos cómo Don Pedro aconseja a Girón, el gracioso, que sirva al conde de Palma porque se asemeja al gran Julio César en el dominio de las armas y de las letras, valor mucho más importante que el dinero. Tener la oportunidad de servir a un hombre así es un honor para cualquier lacayo:

PEDRO. ¿Sabes qué pienso?
GIRÓN. ¿Qué piensas?
PEDRO. Que fuera bueno servirle,
que en toda España se suena
que en el ingenio y las armas
se puede igualar con César.
GIRÓN. Servir a señor discreto
es gran bien, que aunque no pueda
pagar bien, es imposible
que no conozca la deuda.
(vv. 1906-1914)

⁴¹⁶ Citamos por Vega 2004.

⁴¹⁷ Citamos por Vega 2012b. La idea que da título a esta comedia debió de ser recurrente en Lope, al menos por esos años, ya que la encontramos también en *El perro del hortelano* (1618) en un parlamento de Marcela: “¡Oh, bien haya, amén mil veces, / quien sirve a señor discreto” (vv. 940-941).

En otra comedia lopesca, considerada de secretario, *La venganza venturosa*⁴¹⁸ (1610-13), se recurre de nuevo al citado tópico, pero en este caso sirve para situar las armas por encima de las letras. Así, Lisardo, el soldado protagonista que actúa como secretario del Marqués, con quien habla en este momento, le confiesa que no está a la altura de lo que se le pide; llama la atención que esta negativa no tenga que ver con su formación, sino con la profesión de su padre, que es letrado. Así lo explica Lisardo haciendo saber que el “armamento” de su progenitor son los libros de Baldo y Bártulo, los dos conocidos juristas italianos medievales (del siglo XIV): Pedro Baldo degli Ubaldi y Bartolo de Sassoferrato, que aparecerán con bastante recurrencia en la literatura de la época y que se convertirán en los jurisconsultos por antonomasia en las comedias de Lope de Vega (Calderwood en Vega 2010a, 341). Veámoslo:

LISARDO. Señor, aunque soy hidalgo,
no tengo tan altas prendas,
como tu estado requiere;
mira que no te arrepientas.
La profesión de mi padre
no son armas, sino letras:
Baldos tiene por espadas,
y Bártulos por banderas.
(vv. 2887-2894)

Dejando por un momento a Lope de Vega, queríamos notar un ejemplo semejante a los que hemos expuesto hasta el momento, pero de la pluma de Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) en su comedia *El dueño de las estrellas*⁴¹⁹ (1634). Es esta una de las piezas más celebradas del dramaturgo mejicano, en la cual se cuenta el autoexilio que el legislador espartano Licurgo vive en la isla de Creta, pues, para evitar que se cumpla un sombrío horóscopo que dice que un monarca morirá a sus manos, se ha visto obligado a marcharse de Esparta, su tierra. En el fragmento que traemos ahora a colación tiene lugar un diálogo entre Severo, un viejo sabio de la corte que se hace pasar por mercader, y el citado Licurgo, aunque este último no reconoce al anciano, lo cual es aprovechado por Severo para tratarlo también como si no le conociera. El mercader vende al joven espadas y libros, y, para tenderle una trampa, en un momento de su

⁴¹⁸ Citamos por Vega 2010a.

⁴¹⁹ Citamos por Ruiz de Alarcón 1990. Los versos vienen indicados por jornadas, por lo que señalaremos en cada fragmento el acto en el que nos encontramos. Además, hemos modernizado la grafía, pues la versión que hemos utilizado mantenía la original y entorpecía su lectura. Campbell 2013 ha puesto en relación esta comedia y *La crueldad por el honor*, también de Alarcón, con la realidad política que se vivía en España durante el reinado de Felipe III y el duque de Lerma, en el que se promulgaron varias leyes en defensa del pacifismo, como ya vimos.

conversación, comienza a criticar la actuación de Licurgo en el reino. En medio de este diálogo, introduce el viejo el tópico que estamos estudiando, puesto que Licurgo se muestra tan interesado en las letras como en las armas (y quizá no debería estarlo en estas últimas, ya que, como legislador –y tutor del Rey, su sobrino—, ha de instaurar leyes pacíficas y evitar el ejercicio de la espada, más aún si él, en concreto, quiere impedir por todos los medios que pueda cumplirse el citado oráculo):

SEVERO. ¿El color habéis perdido?

¿La ira os ha demudado,
cuando injurias escucháis
de Licurgo? Y, con pasión,
natural inclinacion
a letras y armas mostráis.
(Hallé a Licurgo, vencí,
logré mi intención. ¡Qué mal
puede la sangre real
no dar resplandor de sí!)
(vv. 427-436)

Ese mismo tipo de referencia a las armas y a las letras de una manera poco desarrollada lo encontramos también en comedias de Calderón de la Barca. En primer lugar nos detendremos en *Afectos de odio y amor*⁴²⁰ (1646-55)⁴²¹, una comedia aparentemente novelesca pero que es, en realidad, histórica, como bien señala Cruickshank (en Calderón 2007a, 17-18), quien explica que la pieza se desarrolla en torno al momento histórico que correspondería con el reinado de Cristina de Suecia (Cristerna de Suevia en la obra), que duró desde 1632 hasta 1654. En el fragmento siguiente, la dama Auristela se dirige a su hermano Casimiro para recordarle la suerte que tuvo al recibir como herencia una provincia que es famosa tanto en armas como en letras. Ambos lo comprobaron juntos en su infancia, en la que se les habría instruido en ambas materias (a él seguro, pues es el gobernador de Rusia, y a ella probablemente también, puesto que muestra dotes de mando a lo largo de toda la comedia):

AURISTELA. Del tercero Casimiro
de Rusia quedaste en tierna
edad sucesor, gozando
conmigo en la primavera
de nuestros infantes años

⁴²⁰ Citamos por Calderón 2007a.

⁴²¹ En el caso de las comedias de Calderón de la Barca, seguimos la cronología marcada por Reichenberger 1999.

la más noble, más suprema
provincia del norte, pues
siempre ceñidas las bellas
sienes de laurel y oliva,
es en sus dos academias
el certamen de las armas
y el batallón de las ciencias.
(p. 473)

En otra comedia histórica, en este caso *El segundo Escipión*⁴²² (1677), nos situamos en el siglo II a.C. de la Antigüedad clásica, en el ambiente guerrero de la tercera guerra púnica entre Roma y Cartago donde esta última fue conquistada, asediada y finalmente destruida por un ejército liderado por Escipión Emiliano, nieto del gran Escipión el Africano (apelativo que el primero también se ganará tras su espléndida victoria). En la siguiente escena, ya de la tercera jornada, Escipión se dirige al anciano y sabio Máximo para halagar su fama de experto en armas y letras, y, aprovechando su experiencia y conocimiento, le pide consejo (como Aquiles al avezado Néstor) sobre una situación difícil en la que se halla inmerso. Se insiste, como vemos, en que la unión de las dos disciplinas aportan la sabiduría absoluta, a la que acude incluso un excelente general como Escipión:

ESCIPIÓN. ¿Máximo?
MÁXIMO. ¿Gran señor? Luego
me lo dirás. ¿Qué me mandas?
ESCIPIÓN. Pues habéis venido a tiempo
que vuestra sangre, que vuestras
canas y que el valor vuestro,
que ya sé cuánto habéis sido
en letras y armas experto,
en un duelo en que me hallo
me podrás dar el consejo
de que necesito, pues
no siendo amigo ni deudo
de las partes, juzgaréis
desapasionado y cuerdo:
venid conmigo porque
sin ellas os diga el duelo
en que habéis de aconsejarme.
(p. 624)

Continuamos en un ambiente de guerra, y también en un contexto histórico determinado, aunque en este caso nos trasladamos a Jerusalén, Babilonia y

⁴²² Citamos por Calderón 1829.

Constantinopla para analizar una comedia que refleja los enfrentamientos que tuvieron lugar entre persas y cristianos bajo el imperio de Heraclio en el siglo VII. La pieza calderoniana que recoge esta lucha es *La exaltación de la cruz*⁴²³ (1648-52), drama en el que encontraremos, como se puede imaginar, mucha presencia de la *militia Christi*. En la siguiente escena, el mago persa Anastasio anuncia a Zacarías, patriarca de Jerusalén, que va a explicar cómo es esa unión que se da entre las armas y las letras, pero el desarrollo del tópico nunca llega:

ANASTASIO. En grandes dudas me dejas,
después hablaré contigo,
que ahora mostrar quisiera
el hermoso maridaje
de las armas y las letras.
(p. 939)

Seguidamente citaremos un breve fragmento de *Nadie fíe su secreto* o *No guardes tú tu secreto*⁴²⁴ (1623-24), una comedia temprana y palatina de Calderón que, en este caso, presenta únicamente ciertas resonancias históricas al aparecer en ella Alejandro Farnesio, príncipe de Parma⁴²⁵, en torno al cual se crea un episodio amoroso que, junto a la amistad y el poder, sostiene la trama. Hay de nuevo una referencia al tópico con poca explicación, así como se plantea el equilibrio entre los dos elementos. En este pasaje don César –secretario de Alejandro– está relatando su vida y sus orígenes a doña Ana de Castelví, a quien pide su amistad (y a quien después se sabrá que ama). En el parlamento que sigue expresa su inclinación hacia las letras, pero, a pesar de ello, nunca ha dado la espalda al valor que procuran las armas, las cuales, en este caso, entendemos más bien como “arte de la guerra”, es decir, el estudio del mundo bélico, pues no se dice que este personaje fuera anteriormente soldado, y sí afirmará él que el valor puede adquirirse no solo en la campaña sino también en las escuelas:

CÉSAR. No volví el rostro a las armas
por inclinarme a las letras,
que valor y estudio vieron
la campaña y las escuelas.
(vv. 2408-2411)

⁴²³ Citamos por Calderón 1959.

⁴²⁴ Citamos por Calderón 2018. Remitimos al estudio introductorio de esta reciente edición para profundizar en ella.

⁴²⁵ Sobre esta figura y la posible intención política de Calderón en esta comedia habla brevemente Margaret R. Greer (2001, 62-63).

Además, es interesante el fragmento que hemos encontrado en *El desafío de Carlos V*⁴²⁶ (1634), una comedia histórica de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1660). Como muy bien estudia García Fernández, editor de la pieza, esta fue llevada a las tablas en pleno reinado de Felipe IV con el fin de ensalzar la figura de Carlos V, prototipo del rey-guerrero y, en consecuencia, considerado el modelo de comportamiento para toda la corte; se convertiría, así, en “un espejo de príncipes, una obra en la que aparece una lección de historia en la que Carlos V detenta el poder y lo ejerce de manera sabia, sin abusar” (García Fernández en Rojas 2015, 149). Según estudiamos también nosotros en páginas previas, el emperador fue el paradigma de la fusión de las armas y de las letras, y, así como se hará eco de ello Rojas Zorrilla en otros momentos de la pieza, en el fragmento que traemos aquí se refiere a uno de los grandes nobles, el marqués del Vasto, a través del cual alabará ese maridaje que se ha conseguido ya no solo en los grandes personajes de España, sino en toda ella. Veámoslo en las palabras del propio Carlos:

El marqués del Vasto trujo
doce mil rayos que engendra
el solar de los valientes,
la España, que de las letras
y de las armas a un tiempo
admite dos competencias,
y con ser tantos soldados,
como el valor los inquieta,
vencen, más de valerosos
que de tener experiencia⁴²⁷.
(vv. 700-709)

En fin, y en relación con este primer grupo de comedias que hemos establecido, terminamos con una pieza de Agustín Moreto (1618-1669), *El licenciado Vidriera*⁴²⁸ (ca. 1653), la cual está íntimamente relacionada con la novela ejemplar homónima de Cervantes⁴²⁹. El protagonista, Carlos, es un letrado que, al comienzo de la pieza, interviene ante el conflicto por la sucesión del Ducado de Urbino con un alegato en

⁴²⁶ Citamos por Rojas 2015. Sobre la presencia de los reyes de la historia de España en el teatro barroco, véase Matas 2015.

⁴²⁷ En esta parte final, como vemos, se introduce otro de los grandes asuntos que hemos estudiado en páginas anteriores: la preeminencia de la valentía innata o, por el contrario, de la experiencia para ser un buen soldado; Carlos, sin dudarlo, se decanta por la primera.

⁴²⁸ Citamos por Moreto 2018a. Las dos comedias que analizaremos de este autor las citamos a partir de la edición digital de “Moretianos”. Como indicamos en otro caso, al no aparecer con fecha de publicación, marcamos aquella en la cual la hemos consultado.

⁴²⁹ Grilli 2004b ha estudiado esta reescritura de Moreto, que considera una parodia de la obra cervantina.

favor de respetar la legitimidad en tal sucesión, pues es lo que le conviene al Duque, a quien él está ayudando. En cambio, los dos antagonistas del Duque, los también pretendientes al ducado el marqués Federico y la dama Casandra, se niegan a aceptar esta posibilidad y resisten en armas. Viendo Carlos, el licenciado, que su propuesta jurídica no soluciona el conflicto, decide él también empuñarlas y arremete contra las huestes de los pretendientes⁴³⁰. En esta escena se enmarca el fragmento que traemos aquí, con el cual se termina la primera jornada; en ella, Carlos resultará gravemente herido, pero dejará asimismo constancia de que ha defendido al Duque tanto con las letras como con las armas:

Sale Carlos luchando con Federico ensangrentado

DUQUE. A él se debe este suceso.

Mas ya llega, socorredle.

CARLOS. Ya he conseguido mi intento.

FEDERICO. Hombre o demonio, ¿quién eres?

CASANDRA. (El Marqués es este, ¡cielos!)

CARLOS. Ya a vuestras plantas, señor,

veis los enemigos vuestros;

por letras y armas he sido

quien la corona os ha puesto,

pues a costa de la sangre

que en vuestra presencia vierto,

rendí al marqués Federico

y a Casandra..., mas mi aliento

falta para las palabras.

[*Desmáyase Carlos*]

(vv. 1000-1013)

Otra de las funciones que posee el recurso a este tópico, como ya se ha anunciado y se ha visto en alguno de los ejemplos anteriores, es la que tiene que ver con la referencia a la conjunción de armas y letras como la perfecta educación que puede recibir una persona, aunque en algunos de los fragmentos que estudiaremos encontramos ya la inclinación del personaje que está siendo instruido hacia uno de los dos elementos relacionados. Volviendo de nuevo a Lope de Vega, hemos de citar su comedia histórica *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*⁴³¹ (1608)⁴³², en

⁴³⁰ Esta sorprendente decisión de Carlos hemos de contextualizarla en el siguiente conflicto: el licenciado ha de medrar socialmente a toda costa para ganarse la mano de Laura, hija de Pompeyo, quien le ha prometido el matrimonio con esta si, con su fortuna, logra sacarles de la penuria en que están inmersos.

⁴³¹ Citamos por Vega 2008a.

la que Lope se atreve a llevar a escena por primera vez al personaje del falso Demetrio⁴³³. En este caso quien habla es la reina, la madre del príncipe Demetrio, que en este momento tiene doce años y cuya educación es la mayor preocupación de su progenitora (su padre es presentado como un mentecato). Doña Cristina ha elegido a un ayo bien formado para que su hijo pueda convertirse en un gran príncipe, culto y valeroso, futuro emperador de un importante reino. Las importantes materias que ha de aprender son, efectivamente, las armas y las letras:

CRISTINA. Por esta causa envíe
por Lamberto, caballero
tudesco, hombre de valor
y de notable sujeto.
Este quiero que te lleve
a un castillo que no lejos
de la corte está en un sitio
fuerte y de defensas lleno.
Allí quiero que te enseñe
actos de príncipe, y quiero
que sepas armas y letras,
porque ha de llegar el tiempo
en que las letras te ayuden,
las armas te den esfuerzo,
porque en un príncipe juntas
hacen un imperio eterno.
(vv. 318-334)

En *Ello dirá*⁴³⁴ (1613-15), comedia de tema bélico y trasfondo húngaro, se repite esta misma imagen. En una de sus escenas, el emperador Otón se dirige al Conde (su general Teodoro) para contarle que ha recogido a dos hijos de un labrador amigo, a quienes quiere que se los eduque como si fueran príncipes. En el caso de la muchacha, será instruida por Octavia; él, por su parte, deberá encargarse de enseñar letras y armas al varón, a Federico. Al final de la comedia se descubrirá que ambos son hijos del emperador y, por tanto, Federico el legítimo heredero:

OTÓN. Conde, en mi primera edad,
hice en un monte amistad,
no indigna de mi grandeza,

⁴³² Anotamos la fecha que ha propuesto recientemente Iglesias Feijoo (2017) –Morley y Bruerton sugerían 1605-1610–, así como aconsejamos el estudio citado sobre esta comedia poco atendida por la crítica.

⁴³³ Dimitri I “El Impostor”, también llamado “El Falso” fue zar de Rusia solo un año, desde 1605 hasta 1606, bajo el nombre de Dimitri I Ivánovich. Fue Gran Duque de Moscovia y ha pasado a la historia como un impostor que logró hacerse con el Gran Ducado y llegó a conquistar un poderoso imperio antes de ser asesinado en Moscú en 1606.

⁴³⁴ Citamos por Vega 2013.

con Laurencio, un labrador
 mi huésped, tan entendido,
 que hasta su fin ha sabido
 conservar vivo mi amor;
 que del príncipe el más fuerte
 es cosa tan delicada,
 que es discreción estremada
 conservalle hasta la muerte.
 Murió Laurencio y dejó
 dos hijos que están presentes:
 téngolos, muertos y ausentes,
 vivos y presentes yo,
 y más también retratados.
 Otavia a Marcela enseñe,
 para que desde hoy se empeñe
 en más altivos cuidados.
 Y vos, Conde, a Federico,
 letras y armas, que después
 sabréis la causa.

(vv. 430-451)

Como bien afirma Fernández López (2013, 104) a colación de este fragmento en su edición, y haciendo referencia al ya estudiado *Cortesano* de Castiglione:

La formación cortesana debe basarse tanto en las armas, como en las letras. Castiglione trata ya la importancia de ambas cuestiones, rechazando la mayor relevancia de una u otra: «Yo condeno, respondió el conde, los franceses, porque piensan que las letras estorban las armas y tengo por cierto que a nadie conviene más la dotrina que a un caballero que ande en cosas de guerra, y por eso esas dos calidades asidas y ayudadas la una con la otra, quiero que se hallen en nuestro cortesano» (*El cortesano*, ed. Mario Pozzi, p. 681).

Llamativo es el uso de las armas y las letras en el siguiente fragmento, en el que el general Teodoro recita un soneto para expresar que ese honor que el hombre puede adquirir a través del ejercicio de uno de los dos elementos citados puede ser también mancillado por la mala actuación de una mujer:

TEODORO. Dichosa la nación, pues la ha tenido
 el mundo alguna vez y aún tiene agora,
 que no sabe qué es honra, ni atesora
 campos de viento que sepulta olvido.

Muy noble es el honor, cuando adquirido
 de armas o letras los blasones dora,

y más aquel que la virtud decora,
mas no el que en la mujer fundado ha sido.

No blasones, honor, de tus guirnaldas,
ni te corones más la indigna frente
de safiros, diamantes y esmeraldas,

pues eres una cosa, finalmente,
que puede una mujer, a las espaldas
de un hombre, deshacer tan fácilmente.
(vv. 2485-2498)

Afirma Fernández López en este sentido (2013, 190): “La idea de la honra o el honor deshechos por una mujer se prodiga en abundantes obras de Lope. Obsérvese, además, cómo el Fénix se sirve con sus comedias del soneto para expresar sentencias graves”. Efectivamente, el honor que con esfuerzo el hombre alcanza a través de las armas o de las letras puede desaparecer en un instante si la mujer realiza un acto de deshonor hacia él. La aparición del tópico no es aquí lo más importante, pero de nuevo encontramos esa unión para referirse al mayor bien que una persona puede recibir.

En la siguiente comedia, *Guardar y guardarse*⁴³⁵ (1620-25), pieza palaciega enmarcada en la Baja Edad Media y en torno a los reinados de Pedro I el Cruel en Castilla y Pedro el Ceremonioso en Aragón, aparece esta misma manera de instruir a los jóvenes nobles, aunque en este caso el personaje se decanta por una de las dos disciplinas. Félix, galán, cuenta que su padre murió en la guerra y que de él heredó el amor por las armas. Tras la muerte de su padre, fue acogido en la casa real como un noble más, donde se lo aleccionó sobre todo en el uso de la espada, su pasión, dejando de lado el mundo libresco (de acuerdo, claro está, con el momento histórico en el que se enmarca la pieza):

FÉLIX. Murió mi padre en las guerras
de Portugal y Castilla,
dejándome por herencia
su valor y sus heridas.
Crióme el rey en su casa,
el rey de paje servía,
entre otros nobles tan pobres
y con la nobleza misma.
Pocas letras, muchas armas
en ese tiempo aprendía,
con gusto de ser soldado
así los genios se inclinan.

⁴³⁵ Citamos por Vega 1950b.

(...)
Cuanto ganaba en la guerra,
que no me faltaron dichas,
tanto gastaba en la paz,
galas y fiestas lucidas.
(p. 389)

Algo parecido se presenta en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*⁴³⁶ (1600), puesto que, aunque la educación de Diego García de Paredes se fundamentó, por petición de sus padres, tanto en armas como en letras, este gran soldado se especializó ya desde niño solo en las primeras:

DIEGO. Mis padres obedecí
lo poco que los traté;
a mis maestro honré,
aunque letras no aprendí.
Seguí las armas, que amor
no me debe pensamiento,
y así tan libre y exento
vivo, siguiendo mi humor.
(pp. 18-19)

Esta pieza también es histórica, e históricos son los soldados protagonistas: Diego García de Paredes y Juan de Urbina, quienes pelearon en los ejércitos de Fernando el Católico y Carlos V, como vimos. La trama se desarrolla en torno a la disputa de estos dos personajes por las armas del marqués de Pescara, que se producirá ya en el desenlace de la comedia; aunque, para que el lector/espectador pueda juzgar quién de los dos es el verdadero merecedor del premio, en las primeras jornadas se nos cuentan sus hazañas. Además, según Sánchez Jiménez (2007a), tenemos que buscar en esta comedia los orígenes del figurón, que parten, a su modo de ver, del personaje del *miles gloriosus* plautino y que en la comedia que estamos estudiando se materializa en los dos soldados protagonistas⁴³⁷.

La idea del noble ducho tanto en armas como en letras se expone en la comedia de enredo *La burgalesa de Lerma*⁴³⁸ (1613), también de Lope de Vega. Uno de los galanes de la pieza, Florelo, nos presenta al príncipe de Esquilache como inigualable en el ejercicio de ambas disciplinas:

⁴³⁶ Citamos por Vega 1994a. Sobre la figura de García de Paredes en las comedias lopescas, véase Cassol 2000b.

⁴³⁷ Para profundizar en esta figura de la comedia lopesca y, en general, en García de Paredes en la literatura del XVI, véanse también Sánchez Jiménez 2006 y 2012.

⁴³⁸ Citamos por Vega 2010e.

FLORELO. El duque de Pastrana,
Silva y de mil flores selva,
y el príncipe de Esquilache,
único en armas y en letras.
De rosa seca y de blanco
su puesto el Duque de Cea
sacó en el quinto lugar,
como Marte en quinta esfera;
es aqueste bello Adonis
hijo del duque de Uceda,
nieto del heroico duque
de Lerma y marqués de Denia;
es el que hereda su casa.
(vv.1026-1038)

En esta comedia, además, Lope de Vega está haciendo referencia al entorno cultural en el que él se movía, ya que, como recoge Alviti (1997, 1567):

El hermano menor del duque de Pastrana, don Francisco de Silva y Mendoza, fundó una academia literaria, El Parnaso, y luego la Academia Selvaje, en honor del nombre de su estirpe, Silva. En ella participaron, además del mismo Lope, Cervantes, Luis Vélez de Guevara, Vicente Espinel.

Comedia de trasfondo húngaro es el drama histórico *El rey sin reino*⁴³⁹ (1599-1612), en el que, en palabras de Korpás (1999, 123), se ofrece

una presentación chocantemente verosímil de las luchas internas y externas que padeció el país desde la muerte del primer Habsburgo en Hungría, Alberto, en 1439, hasta la coronación del rey nacional, de renombre universal, Mathias Corvino (de la familia Hunyadi, en español Huniades) en 1458.

Aunque en esta comedia no aparece el tópico referido de forma explícita, veremos un fragmento en el que el lector/espectador presupone que el personaje que interviene, el rey de Hungría, está instruido en ambas disciplinas. En la escena que traemos a colación, este pide a su ayo, Alberto, que le lea otro libro. Nos viene a la mente, sin duda, la imagen del perfecto caballero, del gobernante que es diestro tanto en armas como en letras:

⁴³⁹ Citamos por Vega 1896. Sobre esta comedia pueden verse también los trabajos de Sâmbrian-Toma (2010a y 2010b).

REY. Diga, ¿quiéreme leer
otro libro?
ALBERTO. Señor, sí,
otro libro diferente
del que hasta agora he leído,
que es para lo que ha nacido
con cercos de oro en la frente.
(p. 573)

Tirso de Molina, por su parte, presenta esta variante del tópico en su comedia palatina *Ventura te dé Dios, hijo*⁴⁴⁰ (1634)⁴⁴¹, de forma similar a los ejemplos que estudiábamos hace un momento en las lopianas *Guardar y guardarse* y *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*. En ella, Grimaldo, un padre muy preocupado por la educación de su hijo, Otón, es consciente de que la única forma que tiene el hombre de medrar es a través de las armas o de las letras. Con el fin de ofrecerle una buena formación, el muchacho será instruido por el gramático Fulvio; en cambio, vemos cómo el joven no tiene ni aptitudes ni actitud para las letras y tiene claro que, de querer dedicarse a algo, su preferencia son las armas. Leamos el diálogo que mantienen:

FULVIO. Otón, ¿el *Arte* en el suelo?
Bien se sabrá la lición.
OTÓN. Arrójale la torpeza
que en mi vil memoria ves;
quizá entrará por los pies,
pues no entra por la cabeza.
¡Por Dios!, que es hombre terrible
mi padre, pues en mi afrenta,
gramático hacerme intenta,
siendo en mí tan imposible.
Si a un verbo no hay dar alcance,
¿cuándo llegaré a su fin,
ni cómo sabrá latín
quien no sabe bien romance?
Aunque tengo padres, soy
de edad varonil, que encierra
más valor para la guerra
que para el *Arte* en que estoy;
y si es bien que en esto notes,
no son mis años capaces
de facultad, que a rapaces
muestran palmetas y azotes.
(p. 570)

⁴⁴⁰ Citamos por Tirso de Molina 2007b.

⁴⁴¹ Publicada en esta fecha en la *Parte III* de Comedias, pero, según Blanca de los Ríos escrita entre 1612-1615 y, en opinión de Serge Maurel, entre 1628-1631. Véase Daressy 2013, 131.

En el segundo fragmento, asistimos a un diálogo entre Grimaldo y su esposa Octavia, en el que el padre muestra su preocupación por la falta de interés de su hijo en su propia educación. La madre del joven es más flexible, pero Grimaldo, que piensa en el bien de Otón, cree que el mejor camino que el joven puede tomar, aunque se niegue, es el de las letras. En realidad, su padre es consciente de que el hijo es un holgazán, pues ni siquiera confía en que se ejercite en las armas, materia que en principio lo atrae más:

GRIMALDO. ¡Que el *Arte* arrojó en el suelo!

¿Hay atrevimiento igual?

OCTAVIA. Ir contra su natural

es contradecir al cielo.

Si el estudio a Otón repuna,

no le pidáis al acero

ni al plomo que sea ligero.

GRIMALDO. No es para cosa ninguna.

¡Vive Dios! Que ha de guardar

los ganados en la aldea.

OCTAVIA. No hará tal, que aunque no sea

capaz Otón de estudiar,

es vuestro hijo, y yo su madre,

y es bien que ande en traje noble.

GRIMALDO. ¿Hijo mío un bruto, un roble?

¿Yo de un mentecato padre?

OCTAVIA. ¿Qué sabéis vos la ventura

que Dios le tiene guardada?

GRIMALDO. Quien ni por pluma ni espada,

Octavia, medrar procura,

¿qué puerta abierta hallará

para conseguir valor?

(p. 583)

Calderón de la Barca es autor asimismo de comedias que nos muestran esta completa instrucción en la educación real. En *El castillo de Lindabridis*⁴⁴² (1661), pieza enmarcada en una isla fantástico-caballeresca y cuya trama se basa en una novela de Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de Príncipes y caballeros: El caballero del Febo* (1555), la princesa Lindabridis (y posible heredera del trono tártaro) se refiere en varias ocasiones a esa educación integral, ya sea sin más desarrollo, como en el siguiente fragmento:

LINDABRIDIS. Altos reyes, porque todos,

por llegar a preferirse

a sus hermanos, se crían

⁴⁴² Citamos por Calderón 1855.

magnánimos y sutiles,
doctos en ciencias y en armas.
(p. 256)

O con cierta explicación, como en este:

LINDABRIDIS. Las heredadas costumbres
de este imperio se dirigen
a que su príncipe sea
en letras y armas insigne.
Pues si en mí los dos extremos
de ingenio y valor se miden,
¿por qué me desheredáis,
tiranamente insufribles?
Mas porque de mi persona
los méritos se examinen,
rindámonos a un partido
para todos apacible.
(p. 256)

El saber que produce el ser experto en ambas disciplinas prepara al hombre noble, príncipe en este caso, para firmar las condiciones de un duelo (en el que, por cierto, también se unen armas y letras):

LINDABRIDIS. Príncipe Tinacrio ilustre,
cuyo valor, cuyo ingenio
dirán bien espada y pluma,
competidas a su tiempo,
licencia para firmar
las condiciones del duelo
tenéis.
(p. 259)

Leija (2009, 221) ha relacionado los escenarios guerreros que encontramos en esta comedia con la experiencia personal de Calderón defendiendo a España tanto de ejércitos extranjeros como en rebeliones interiores del Imperio:

Los datos más fidedignos hacen referencia a su participación (1640-1642) como caballero de la orden en la rebelión de Cataluña. Se conoce también la posibilidad de que haya ejercido la vida militar desde 1638 en compañía de su hermano José, en Flandes e Italia.

Como también señala la investigadora citada, esa violencia que está latente a lo largo de toda la pieza se hará más notoria al final de la misma, cuando tiene lugar el duelo a muerte entre los contrincantes. Estaríamos, pues, ante una comedia en la que don Pedro pudo adecuar el tono y las imágenes de sus versos a una realidad que él mismo hubo de vivir en primera persona (y a la cual nos referimos también nosotros en páginas anteriores).

De Calderón es también la comedia religiosa *La devoción de la cruz*⁴⁴³ (1625-30), en la que se presenta igualmente esta completa instrucción de la que venimos hablando, como ya se nos apunta en la introducción a la edición de la comedia (Delgado en Vega 2000b, 21): “(...) y lo lleva a la aldea de Eusebio, el cual lo adopta por hijo, le da su propio nombre y hace que se le instruya en las armas y en las letras”. En efecto, el hijo de Eusebio, de mismo nombre que su padre adoptivo, manifiesta en el siguiente parlamento su amor hacia las armas, que serán sus preferidas, frente a las letras, que serán consideradas únicamente como ocio:

EUSEBIO. Eusebio soy de la Cruz,
por su nombre y por aquella
que fue mi primera guía
y fue mi guarda primera.
Tomé por gusto las armas,
por pasatiempo las letras.
Murió Eusebio, y yo quedé
heredero de su hacienda.
(vv. 243-250)

Asimismo, en la comedia de capa y espada *El astrólogo fingido*⁴⁴⁴ (1623), nos topamos con un parlamento de Don Diego, galán y falso astrólogo que ha sido educado en armas y letras desde niño, y en el que se igualan en importancia los dos elementos en relación, puesto que el personaje no es capaz de decantarse ni por el valor ni por el ingenio, sino que prefiere combinarlos:

DON DIEGO. Pues, ya que estoy descubierto,
para que sepáis lo cierto
de aquesta ciencia, escuchad:
en la corte de Filipo,
villa insigne de Madrid,
gran metrópoli de España,
de nobles padres nací,
a quien dio naturaleza
tan liberal y feliz

⁴⁴³ Citamos por Calderón 2000b.

⁴⁴⁴ Citamos por Calderón 2011.

la hacienda como la sangre,
indignas de hallarse en mí.
Crecí inclinado a las armas
y letras, sin preferir
nunca el valor al ingenio,
que uno altivo, otro sutil,
con la espada y con la pluma
compitieron entre sí,
midiéndose siempre iguales
al vencer y al escribir.
(vv. 1047-1054)

En la comedia hagiográfica *El mágico prodigioso*⁴⁴⁵ (1663), Cipriano, su protagonista –un erudito pagano que vive en Antioquía y que terminará convirtiéndose al cristianismo y muriendo como mártir–, afirma que, como parte de su formación, se instruyó tanto en letras como en armas, puesto que no son disciplinas enfrentadas y en muchas ocasiones, además, ambas “van de la mano”; de ahí que defienda su valentía, pues las letras no traen consigo una actitud cobarde ante la vida:

CIPRIANO. Aunque os parece que ignoro
por mi profesión las varias
leyes del duelo que estudia
el valor y la arrogancia,
os engañáis; que nací
con obligaciones tantas
como los dos, a saber
qué es honor y qué es infamia;
y no el darme a los estudios
mis alientos acobarda;
que muchas veces se dieron
las manos letras y armas.
(vv. 371-382)

Por otro lado, volviendo de nuevo a Lope de Vega, nos detendremos en su comedia novelesca (o “bizantina”) *La doncella Teodor*⁴⁴⁶ (1610-12), la cual se basa en un cuento didáctico medieval, de homónimo título, presente en las *Mil y una noches*. En torno a la protagonista, Teodor, se irán entrecruzando motivos, técnicas y argumentos propios de la novela bizantina, como ha explicado González-Barrera en el estudio previo a su edición (véase en Lope 2007a, 172-174). Centrándonos en nuestro tema de estudio, esta instrucción que hemos encontrado hasta ahora en personajes nobles se

⁴⁴⁵ Citamos por Calderón 1996.

⁴⁴⁶ Citamos por Vega 2007a. Madroñal (2011) la estudia dentro del “ciclo toledano” de Lope, agrupación así denominada por el citado estudioso por estar escrita entre 1610 y 1614, y desarrollarse en la ciudad de Toledo.

extiende para referirse al conocimiento que debe dominar un buen ciudadano. Teodor indica al filósofo Beliano que el ciudadano perfecto será precisamente aquel que sirva al rey en las armas y en las letras, ya sea en tiempo de paz o en época de guerra. Estamos ya al final de la comedia y podemos decir que don Félix es el paradigma de ello, buen estudiante y astuto soldado (de ello hablaremos más adelante). Veamos el breve diálogo que protagonizan los citados personajes:

BELIANO. ¿Cuál es el buen ciudadano?
TEODOR. El que en la paz y en la guerra
sirve a su rey y a su patria
con las armas y las letras.
(vv. 3157-3160)

Además, otra de las variantes que encontramos en relación a esta completa instrucción que reciben los hombres, es la que viene representada por el personaje del soldado sabio, es decir, aquel hombre de armas que ha sido también educado en lo libresco antes de haber optado por el mundo de la espada. Un ejemplo de ello lo encontramos en *La serrana de la Vera*⁴⁴⁷ lopiana (1596), comedia inspirada en una conocida leyenda⁴⁴⁸. Uno de los galanes protagonistas, don García, es un soldado que decidió dejar las letras para dedicarse al mundo de la guerra; Andrada, su capitán, acude a él para que explique al caballero Fulgencio una situación de afrenta que se ha producido entre otros personajes, pues entiende que ese conocimiento que don García ha adquirido a través de las dos disciplinas que ha ejercitado a lo largo de su vida lo han convertido en un hombre sabio y en alguien que merece su respeto:

ANDRADA. A decirlo estoy dispuesto;
pero lugar no me dan,
y pues que vos, don García,
sois letrado y sois soldado,
pues, el estudio dejado
fuiste con el Duque a Hungría,
y en Túnez visteis mil cosas
de la milicia mejor
que tuvo el Emperador
en sus jornadas famosas,
dalde a Fulgencio a entender
cómo se engaña en pensar
que don Luis pudo afrentar

⁴⁴⁷ Citamos por Vega 2008b.

⁴⁴⁸ Más adelante, cuando estudiemos el personaje femenino protagonista de la pieza, explicaremos también la fuente de la que bebe Lope de Vega para construirla. No obstante, para ahondar en esta cuestión, véanse, por ejemplo, Caro Baroja 1946, Rodríguez Cepeda 1974, Delpech 1978 y Gutiérrez Carabajo 1996.

a nuestro pariente ayer.
(vv.1151-1164)

Asimismo, hemos de detenernos en *Las grandezas de Alejandro*⁴⁴⁹ (1604-1608), una comedia de Lope enmarcada en la Antigüedad clásica y que Oleza y Antonucci (2013, 712-717) consideran drama historial de hechos famosos públicos con ambientación en la Antigüedad. En palabras de Lievens (en Vega 2017b, 292), “el drama escenifica los hechos de Alejandro Magno desde su acceso al trono hasta su entrada en Jerusalén”, por lo que, de acuerdo con Oleza (2013, 154-155), puede considerarse una pieza histórica⁴⁵⁰. Dentro de este contexto, se sitúa el fragmento que traemos a continuación, en el que el rey Filipo defiende a su cuñado Átalo ante Pausanias, quien sostiene que aquel lo ha ofendido; Filipo, en cambio, lo alaba porque considera que el marido de su hermana es un soldado sabio, es decir, representante del máximo conocimiento y, por ello, un personaje incapaz de afrentar a nadie⁴⁵¹:

FILIPO. ¿Mi cuñado?
Merece ser, por serlo, preferido,
aunque eres noble, a un popular soldado;
de un hombre que mi hermana ha merecido
no sé cómo te llamas agraviado.
Vete, Pausanias, que el soldado sabio
nunca de su mayor recibe agravio.
(vv. 126-132)

En este mismo sentido es interesante el caso que presenta *El conde Lucanor*⁴⁵² (1650), comedia calderoniana poco atendida por la crítica. En ella encontramos esta misma referencia que estamos estudiando, pero con un matiz diferente: el personaje que da título a la comedia es un soldado sabio, pero no porque se haya instruido en letras antes de dedicarse a la milicia, sino porque después de haber experimentado la vida de la soldadesca se ha convertido en un excelente consejero; es, pues, un soldado retirado y hombre culto. La pieza se construye en buena medida en torno a la búsqueda de marido

⁴⁴⁹ Citamos por Vega 2017b. Sobre los límites que hay en la comedia entre la historia y la ficción, consúltese Jatzienanuíl-Gigantes 2006.

⁴⁵⁰ Sobre esa historicidad que muestran los episodios que se suceden en la comedia, véase en el prólogo de la edición de Lievens (en Vega 2017b, 292-294).

⁴⁵¹ Esta anécdota también tiene su base histórica, pues, como anota Lievens (en Vega 2017b, 309): “La pelea entre Pausanias y el capitán Átalo, cuñado del rey Filipo, ya en las fuentes clásicas constituye uno de los móviles que llevó al asesinato del rey y la consiguiente subida al trono de su hijo Alejandro. Según la versión tradicional, Pausanias se había dirigido al rey pidiendo justicia por haber sido insultado por Átalo en un festín; sin embargo, Filipo había dejado impune a Átalo y se había limitado a promover a Pausanias a guardia real”.

⁴⁵² Citamos por Calderón 2010d. Aunque su título pueda engañarnos, no tiene relación con la famosa obra de don Juan Manuel.

para Rosimunda, la hija del sultán de Egipto, Tolomeo. Bajo sus órdenes vive prisionero el viejo Federico, duque de Toscana; este, al ver que los pretendientes de la dama son poco apropiados para ella, aconseja al sultán que elija a su sobrino, el conde Lucanor, quien fue, como decíamos, un reconocido soldado, y ahora es buen consejero, es decir, un gran sabio, excelente tanto en su práctica bélica como en el ejercicio de las letras:

FEDERICO. Es el conde Lucanor
un soldado de fortuna,
que, aunque le ilustra mi sangre,
sus desdichas le deslustran.
General fue de mis tropas,
sus vitorias fueron muchas,
y hoy que falta la de Marte,
la escuela de Apolo cursa
dado a buenas letras, siendo
entre la espada y la pluma
docto en todas lenguas; pero
no tiene otra herencia alguna.
Y porque es sobrino mío,
el consejo le consulta,
de cumplimiento no más.
(pp. 938-39)

Es significativo, por otro lado, cómo en algunas comedias también las mujeres se muestran dignas de ser instruidas también en armas y letras (se verá esto de una forma más detallada en el capítulo 4). En dos comedias del Fénix de los Ingenios el personaje femenino que pone de manifiesto haber recibido esa educación es la reina Isabel la Católica⁴⁵³; en primer lugar, en *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*⁴⁵⁴ (1596-98), que analizaremos más adelante, en la que ella misma se iguala a ese modelo de hombre sabio del que venimos hablando, conocedor del mundo de la guerra y de las letras. Para ello, recurre a dos personajes icónicos de la mitología griega, especialistas cada uno de ellos en uno de los elementos en relación:

REINA. Donde vos estáis, Gonzalo,
que en lugar del Rey os dejo,
que a Néstor en el consejo,
y en armas a Héctor igualo,
aun no hará falta Su Alteza.
(vv. 909-913)

⁴⁵³ Sobre la presencia de este personaje en el teatro barroco, véase Caba 2008; en concreto, las páginas 29-82 se dedican al teatro de Lope de Vega.

⁴⁵⁴ Citamos por Vega 1997a. Para acercarse a la comedia, véase Martínez Bennecker 2014.

La otra comedia es *Las cuentas del Gran Capitán*⁴⁵⁵ (1614-19), en la que el gran militar protagonista alaba a Fernando el Católico por haberse preocupado de poner en su lugar tanto a las armas como a las letras en Castilla; ahora bien, revela que esa tarea habría sido imposible sin la ayuda de su mujer, la reina Isabel, la cual no tiene nada que envidiar a las grandes gobernantes clásicas:

CAPITÁN. Repara
justamente, en que le debe
la grandeza en que se halla.
Él ha echado los hebreos
que a Castilla molestaban,
los ladrones de los montes,
los bárbaros de Granada.
Ha restaurado las letras,
ha levantado las armas,
y fundado a nuestra fe
las Inquisiciones santas.
Verdad es, que en toda empresa
merece justa alabanza
la Católica Isabel,
que a las griegas y romanas
quitó el laurel de la frente.
(vv. 389-404)

Cabe señalar que de este ilustre capitán se ha dicho anteriormente esto:

DON JUAN. Ya entonces de otras naciones
vitoriosas fue mayor,
dejando los alemanes,
que le pisaron la frente,
España a nadie consiente
hoy mejores capitanes.
Que yo sé que, si viviera
César, diera su laurel
al Gran Capitán, y de él
humildemente aprendiera
la militar disciplina.
(vv. 304-314)

Es decir, el Gran Capitán, que lo ha sido tanto en la guerra –en la que ha demostrado su valor– como en las letras –pues es conocedor del arte militar, de sus leyes y estrategias–, reconoce la importancia que tuvo una mujer, la reina Isabel la

⁴⁵⁵ Citamos por Vega 2005b. Sobre este personaje hemos hablado en varias ocasiones a lo largo del estudio introductorio, así como nos referimos a la anécdota que da título a esta comedia (véanse los capítulos 3.2. y 3.3.).

Católica, en la equiparación del mundo de la pluma con el de la espada en la escena guerrera.

Pero no solo se va a presentar en las comedias a personajes femeninos que pertenecen al mundo de la realeza, sino que también en otras, sobre todo en comedias protagonizadas por guerreras o amazonas, se defiende esa instrucción en armas y en letras de igual manera para ellas (como se verá con mayor desarrollo en el capítulo 4, según ya hemos anunciado). Un ejemplo de esto lo encontramos en *Las mujeres sin hombres*⁴⁵⁶ (1613-18), en la que un salvaje cuenta cómo es la educación que fomenta el matriarcal pueblo de las amazonas:

MONTANO. Si paren varón, le envían
al padre que fue su dueño;
si es mujer, criáse entre ellas,
donde la enseñan, naciendo,
letras y armas, porque son
en letras y armas extremo.
No sé más de lo que he dicho,
pero sabrá mi deseo
guiaros a su ciudad,
si vais a ponerle cerco.
(vv. 237-246)

De acuerdo con García Fernández y Gómez Sánchez-Ferrer (en Vega 2017a, 679-682)⁴⁵⁷, en esta comedia Lope nos traslada a una temporalidad mítica para adentrarnos en la más atípica de sus comedias mitológicas; entre otras cosas, es la única del corpus perteneciente a este tipo genérico que no se inspira directamente en las *Metamorfosis* de Ovidio. Evidentemente, las amazonas serán las protagonistas, pero no solo lo serán de la comedia, sino también de la sociedad en la que viven, donde adoptan las funciones que entonces eran propias de los hombres: lucharán por sus reinos, dirigirán los ejércitos, cortejarán a los griegos e incluso llegarán a retar en duelo. En cambio, el conflicto existente entre las amazonas y los griegos no va a presentarse tanto como un problema bélico, sino que se hará hincapié en las tensiones generadas entre el amor y el honor. Es indiscutible, en cualquier caso, que estas mujeres luchan por defender una educación equiparable a la de los varones, fundamentada, como se ha visto, en el estudio de las armas y de las letras.

⁴⁵⁶ Citamos por Vega 2017a.

⁴⁵⁷ Además de la introducción completa de la edición que citamos (en Vega 2017a, 679-698), pueden consultarse los siguientes estudios para ampliar diferentes cuestiones sobre esta comedia: Di Puccio 1998, García Fernández 2005, 2006 y 2008, Trambaioli 2006 y Sánchez Aguilar 2010.

En este mismo sentido, Calderón de la Barca nos presenta *Las armas de la hermosura*⁴⁵⁸ (1652), considerada una comedia histórica cuya acción se desarrolla en Roma (escrita después de la revuelta en Cataluña de ese mismo año) y en la que encontramos también personajes femeninos muy potentes que lucharán por sus derechos, pues la pieza se desarrolla en torno a una de las leyendas más famosas sobre el origen de Roma: el rapto de las sabinas. En el siguiente parlamento, que forma parte de una de las escenas finales de la comedia, el general Coriolano –dirigente ahora⁴⁵⁹ del ejército sabino y que en este momento, por mediación de Veturia, amazona a quien ama, va a perdonar a Roma el asedio– se explaya haciendo saber a Aurelio –personaje anciano y senador, es decir, autoridad política que actúa en nombre de Roma–, que no los absolverá si no cumplen con los pactos que él les propone:

CORIOLANO. Primeramente,
que las mujeres que hoy
tiranizadas contiene
se pongan en libertad,
y a las que volver quisieren
a Sabinia no se impidan
ni sus personas ni bienes;
que las que quieran quedarse
restituidas se queden
en sus primeros adornos
de galas, joyas y afeites;
que a la que se aplique a estudios
o armas, ninguno la niegue
ni el manejo de los libros
ni el uso de los arneses,
sino que sean capaces,
o ya lidien o ya aleguen,
en los estrados de togas,
y en las lides de laureles;
que el hombre que a una mujer,
dondequiera que la viere,
no la hiciere cortesía,
por no bien nacido quede;
y por mayor privilegio,
más grave y más eminente,
pues por las mujeres yo

⁴⁵⁸ Citamos por Calderón 2016. Esta comedia se relaciona directamente con otras dos piezas escritas en colaboración: *Los privilegios de las mujeres*, de la cual parte la que estamos estudiando, considerada una reescritura suya, y *El rapto de las sabinas*, con la que comparte buena parte de su contenido argumental. Véase Hernández González 2016, 75-112.

⁴⁵⁹ Este personaje comienza siendo un general de la alta sociedad romana y alcanza, con su victoria contra el pueblo sabino, la gloria. En cambio, en un momento de la pieza se le atribuye un crimen que no ha cometido y, además de deshonrarlo, lo destierran. Entonces decide unirse al pueblo sabino, de ahí que en la parte final de comedia sea el general de este ejército.

sin honra me vi, se entregue
todo el honor de los hombres
a arbitrio de las mujeres.
(vv. 3840-3868)

Esto es, en referencia a la parte que nos interesa, que se permita a las mujeres instruirse en armas y letras, aprobando, para ello, el uso de libros, arneses o lo que necesiten para sus tareas. Encontramos en este fragmento, pues, una defensa de la mujer en general, y, en particular, un alegato que apuesta por la igualdad de ambos sexos en el acceso al saber, idea muy moderna en el sentido de que los personajes femeninos cuentan con las mismas capacidades que los hombres para poder desenvolverse en el ámbito intelectual, en el político y en el bélico.

A continuación, y dentro ya del tercer grupo de comedias que indicamos al principio, analizaremos varias comedias en las que una dama ha de elegir esposo y se debate, como en *La guarda cuidadosa* cervantina, entre dos hombres: uno experto en armas, y el otro representante del mundo de las letras. La primera de ellas es *La malcasada*⁴⁶⁰ (1610-15) de Lope, una comedia urbana en la que Don Juan, un caballero, y Lisardo, un joven letrado, luchan por el amor de la misma dama, Lucrecia. Como afirma Rodríguez (en Vega 2016a, 87-88):

La acción de *La malcasada* se inicia como variante de la polémica de las armas y las letras, variante que traslada la controversia al terreno amoroso y que recupera el debate medieval del clérigo y el caballero (véase Deyermon 1980: 141-142 y Menéndez Pidal 1976)⁴⁶¹. De hecho, la anomalía relativa por la cual Lucrecia es huérfana de padre y afronta su destino amoroso y matrimonial bajo la autoridad sustituta de la madre, además de colocarla en una situación socio-económica precaria que hace comprensibles sus dilemas y sus opciones, permite que la rivalidad entre Lisardo y Don Juan se plantee a la manera de las mencionadas disputas medievales, protagonizadas por dos mujeres (una de ellas, enamorada de un hombre de armas; la otra, de un hombre de letras). Feliciano y Lucrecia, madre e hija, actúan como herederas dramáticas de las hermanas Elena y María; y

⁴⁶⁰ Citamos por Vega 2016a.

⁴⁶¹ Recordamos que sobre ello también tratamos en nuestro estudio introductorio (véase las págs. 68-69).

aunque aquí se trate de decidir sobre el matrimonio de una de ellas, la hija, y aunque la defensa del letrado por parte de la madre se deba a razones dictadas por la prudencia mundana y no a impulsos afectivos, no deja de establecerse desde el principio una misteriosa afinidad (insinuada por el dramaturgo en los vv. 105-108, donde el gracioso describe la apariencia de la viuda en su primera salida, y confirmada por Lucrecia en el v. 478, cuando le replica: «Tiñe las toscas y serás letrado»), afinidad que culminará en el inesperado pero inevitable segundo emparejamiento del festivo y justo desenlace.

Una vez que ya conocemos el argumento principal de la pieza, así como las obligadas fuentes de la variante del tópico de las armas y las letras, veamos el primer fragmento en el que los dos galanes defienden su valía para conseguir el amor de Lucrecia:

DON JUAN. Así pues, vuestra merced
con sus letras la pretenda,
pues no es justo que se ofenda
que a otros haga merced;
que yo pienso con mi espada
pretenderla aquí también,
porque me parece bien
y no es suya, ni casada.
Que me haya dicho su nombre,
eso agradezco.

LISARDO. En efeto,
sois tan noble y tan discreto
como hidalgo y gentil hombre.
Pretended en hora buena,
que vuestra resolución
muestra bien en la intención
que está de engañarla ajena;
pero llevad advertido
que este es pleito y soy letrado.
(vv. 337-353)

Ella, por su parte, prefiere al soldado, aunque su viuda madre, Feliciano, intenta convencerla de que el licenciado es mejor partido, en un diálogo ameno y divertido, por el ingenio y la gracia con que se replican ambas:

FELICIANA. Aquel letrado tiene el padre rico:
de Salamanca viene graduado...

LUCRECIA. No para que te enojés te replico:
no me aficiona tanto el licenciado,
que de esto de hopalandas soy medrosa.

FELICIANA. Pues ¿quién? ¿El infanzón medio soldado?

LUCRECIA. Más me lleva los ojos una airosa
 persona, con espada y daga, haciendo
 los pasos a una caja sonora,
 que un Bártulo ni Baldo reverendo.
 FELICIANA. Pues vives engañada, que esos locos
 todos son plumas, oropel y estruendo.
 Nunca sus bizarrías me hacen cocos.
 Más me agradan gualdrapas que mochilas.
 LUCRECIA. Por eso, madre, se parecen pocos:
 tú las plumas y galas aniquilas,
 y yo aborrezco borlas y gualdrapas.
 FELICIANA. ¡Oh, necia, con los dedos despabilas!
 Pierdes gran bien si de su amparo escapas.
 Mal sabes lo que honran y engrandecen
 las venerables gorras y las capas.
 LUCRECIA. Por lo que te parecen, te parecen.
 Tiñe las tocas y serás letrado.
 FELICIANA. Plumitas y garzotas te enloquecen.
 LUCRECIA. Sepa, señora madre, que me ha dado
 soldado el gusto el generoso cielo,
 que no es pequeño bien que esté soldado.
 FELICIANA. Tu poco bien, tu mucho mal recelo.
 (vv. 452-482)

Lucrecia se refiere al letrado de una forma muy despectiva, citando nuevamente a los antonomásticos Bártulo y Baldo, además de las pomposas vestimentas que los estudiantes llevaban a las universidades, poco atractivas para nuestra dama; su madre, por el contrario, reniega del “infanzón medio soldado”, cuyos atributos son las plumas y el fastidioso ruido que deja a su paso. La joven dama insiste en su amor por don Juan, jugando con el doble sentido de “soldado”, que, por un lado, le sirve para manifestar su gusto por los militares y, por el otro (en relación con el honor y la limpieza de sangre), la nobleza del caballero en el amor, en el que se mostrará honesto e insobornable. Además, la inclinación natural que tiene el galán por lo aristocrático enfatiza nuevamente ese mundo de las armas frente al de las letras (Rodríguez en Vega 2016a, 134).

En otra de las escenas de la pieza, además de madre e hija, interviene el lacayo de Lisardo, Millán, quien halaga a su señor comparándolo nuevamente con Bártulo y Baldo, con Demóstenes, con Homero e incluso con Midas. Coincide con Feliciano en que el letrado es el mejor pretendiente para Lucrecia:

FELICIANA. ¡Es muy notable hidalguía!
 LUCRECIA. (¿No ves ya la necedad?)
 MILLÁN. Cuanto a su ingenio, le rindan

Bártulo y Baldo las plumas
con que su nombre eternizan.
Nunca fue tan orador
Demóstenes, ni en poesía
supo tanto el griego Homero.
Todos le tienen envidia:
es su bien nacido padre
en la riqueza otro Midas;
por sus virtudes le adoran,
que no ha jugado en su vida,
ni puesto mano a la espada.
(vv. 685-698)

El mismo personaje, el criado gracioso, protagoniza la siguiente escena, en la que declama un parlamento con el que responde a la pregunta de Feliciano sobre si Lisardo tiene coche:

MILLÁN. No, pero el haca más prima
que parió yegua en el mundo
desde la primera silla.
Esta lleva al licenciado
con gualdrapa algunos días,
otros trae agua, o leña,
con su albarda y con su cincha.
En el estudio se entró
y tiene tanta malicia
que se comió dos Digestos,
como si fueran dos cribas.
Desde entonces es tan sabia
que en distinciones camina,
en párrafos tira coces
y en griego y latín relincha.
(vv. 713-727)

Como se puede ver, el capigorrón personifica a la jaca que le sirve al letrado como medio de transporte, la cual llega a ser tan culta como su señor por habérsele comido algunos de sus libros: de forma totalmente paródica, Millán, además de jugar con tecnicismos jurídicos (“distinciones” y “párrafos”) hace referencia a los *Digestos*, las colecciones de textos legales y jurídicos romanos que eran básicos para el estudio y la práctica del Derecho, y que el equino ha llegado a dominar tanto como Lisardo. Hay, por tanto, un halago al representante del mundo de las letras, pero que el lector/espectador recibe en forma de burla y como algo bastante desprestigiado.

La discusión de las armas y las letras con la que se inicia la comedia pasa a un segundo plano en favor de otro debate que va adquiriendo protagonismo en la parte

central de la pieza: el amor (de Lucrecia) frente al interés (de su madre) en la elección de esposo. En efecto, al final de la primera jornada los personajes dan por hecho que Lucrecia va a elegir al caballero guiada por su corazón, convirtiéndose, así, en la “malcasada”:

MILLÁN. ¿Qué dice vuesa merced?
HERNANDO. Que les pongan dos albardas,
pues con toda su lindeza,
espadas, letras y galas,
hoy la cátedra les lleva
un viejo con oro y plata.
MILLÁN. Es más fuerte y sabio el oro
que las letras y las armas,
pero temo que ha de ser
Lucrecia la *malcasada*.
(vv. 1002-1011)

Como apunta José Javier Rodríguez (en Vega 2016a, 90):

La victoria de «un viejo con oro y plata» sobre los dos jóvenes «con toda su lindeza, / espadas, letras y galas» tiene, en primer lugar, una vertiente de comicidad cínica, privilegiada en este cuadro final del acto I, que podría funcionar como desenlace del conflicto si la pieza no fuera una comedia, sino un entremés. Por debajo de esa risa desengañada, el espectador comprueba que el éxito del rico y caduco mercader ha hecho pasar a primer plano un tema ya insinuado en el debate sobre las ventajas y desventajas matrimoniales de las armas y las letras: el de la tensión entre el amor y el interés en la elección de esposo. Lucrecia se deja llevar por el segundo y los criados vaticinan su desdicha de malcasada, suscitando la expectativa de que el conflicto entre el gusto y el cálculo como criterios y normas en asuntos de amor seguirá desplegándose después del entreacto.

En contra de lo que esperamos, aunque de acuerdo con la estructura simétrica que construye la comedia, el tópico de las armas y las letras se recupera al final de la pieza (Rodríguez en Vega 2016a, 94). No habrá, en cambio, un solo vencedor en el conflicto, puesto que tanto el letrado como el caballero terminan consiguiendo esposa. En la pugna por el amor de Lucrecia gana don Juan, pero no tanto como representante del mundo de las armas, sino por el amor que la dama le profesa y por el ingenio que el galán muestra sobre todo al final de la trama, en el que logra engañar a la madre de su amada; Lisardo, por su parte, como ya se ha anticipado, encuentra el amor de una forma

un tanto atropellada en la pragmática Feliciano, quien de alguna manera termina saliéndose también con la suya.

Tirso de Molina plantea una historia del mismo tipo en *Amar por razón de estado*⁴⁶² (1621), aunque con menor desarrollo que en la comedia anterior. Coincide con ella en la defensa, por parte de los personajes que influyen en la decisión de la dama, del galán que representa las letras. En este caso, Leonora se dirige a su hermana, Isabela, para aconsejarle que no se case con Enrique, pues es un simple soldado que no sabe nada del mundo que realmente tiene valor, el libresco. En este caso, en cambio, la crítica de Leonora a Enrique viene dada por los celos que siente hacia Isabela, puesto que ella también ama a este galán; y, por otro lado, la elección de esposo se relaciona con intereses de “estado”, ya que Enrique es un simple caballero (al menos por el momento, pues se resolverá la comedia descubriendo que es en realidad hijo del Duque) y su rival un marqués. Veamos las palabras de Leonora:

LEONORA. ¿Tú el alma a Enrique? ¿Estás loca?

A no tener sangre mía,

saliera con su porfía

el amor que te provoca.

Enrique, ¿es más que un hidalgo,

sucesor de un capitán,

a quien la cruz de San Juan

ennoblece, si es que es algo?

Aun legítimo no sé

si merece que le nombre.

¿Es Enrique más que un hombre

que ayer de unos montes fue

hijo, como ellos, grosero?

¿Qué letras puede tener

quien nunca escuelas fue a ver,

ni tuvo grados primero?

Celébrale la opinión

porque lo que ignora precia,

y ya sabes tú que es necia

la vulgar admiración.

En verdad, ¡por gentil modo

celos al marqués causabas!

¡Buen competidor llevabas!

(pp. 1111-1112)

En otro momento de la pieza, Ludovico, el marqués, pone en cuestión que Enrique sea realmente sabio, pues el trato que está dando a las hermanas no lo

⁴⁶² Citamos por Tirso de Molina 1952b.

demuestra. Las letras reciben, de nuevo, un alta estima, puesto que, además de otorgar fama, dotan a la persona que las domina de ciertos valores morales:

LUDOVICO. ¿Con cuántas almas vivís,
que en tantas las repartís?
¿Vos sois noble, vos sois sabio?
¿Pueden dar dispensación
las letras de que os preciáis,
para que a un tiempo queráis
dos hermanas? ¿Hay razón
para injuriar a Leonora
y amar después a Isabela?
Poned en África escuela,
pues tenéis el alma mora,
si es que sus leyes tiranas
nuestro desatino admiten
y en su Alcorán os permiten
casaros con dos hermanas.
(p. 1126)

Calderón de la Barca aporta su comedia palaciega *Mujer, llora y vencerás*⁴⁶³ (1660), en la que encontramos una peculiaridad añadida a la lucha de dos galanes por el amor de la misma mujer: estos son dos hermanos, y además mellizos. Como nos recuerda Ruano de la Haza (en Calderón 2010c, XX), “durante el parto, la madre estuvo en peligro de muerte y los que la asistieron no se acordaron de tomar nota de cuál de los dos nació primero. Ambos, pues, se creen con iguales derechos al gobierno de Turingia a la muerte de su archiduque, padre de Madama Inés”. Lo único que les diferencia es la inclinación que cada uno de ellos siente hacia las armas o hacia las letras. En el primer fragmento, uno de ellos, Enrique, relata a Inés sus orígenes:

ENRIQUE. Discúlpele la ignorancia
de presumir que me obliga
y no saber que me agravia
el ser los dos tan hermanos
y amigos que unas entrañas
mismas, un mismo concepto,
nos dieron unión tan rara
que, aunque dos almas dos vidas
nos informaron, entrambas
fueron tan unas que pienso
que dieron equivocadas
a él el alma de mi vida
y a mí de su vida el alma.

⁴⁶³ Citamos por Calderón 2010c.

(...)⁴⁶⁴
 experiencia tan extraña
 que no se vio, hasta nosotros
 haber paz donde dos mandan.
 Solo lo que en los dos tuvo
 un algo de repugnancia
 fueron los genios, dado él
 a las letras, yo a las armas.
 Y así, el día que tu padre,
 glorioso archiduque de Austria,
 de Turingia, con el noble
 blasón de landgrave de Hasia,
 pasó desta vida donde
 en mejor siglo descansa,
 siendo como es su dictado
 dignidad que en Alemania
 responde a gobernador,
 o juez, a cuya causa,
 por tocarme a mí, a este fin,
 después de hacerte la salva
 digna a tu respeto, vine
 —que ya se sabe que paran
 derechos de soberanos
 príncipes en la campaña,
 donde las últimas leyes
 son la pólvora y las balas—
 a tomar la posesión
 que nos toca hereditaria
 por ser de su hermano hijos,
 en quien es fuerza recaigan
 los primeros llamamientos;
 y siendo así...
 MADAMA. Basta, basta;
 (pp. 346-348)

En el siguiente fragmento, Margarita, amiga de la dama, la aconseja que, entre los dos hermanos, elija a Federico, el que ha dedicado su vida a las letras (coincide, pues, con las dos comedias anteriores). Se identifican estas con el buen carácter, mientras que las armas, las que representa Enrique, son imagen de lo soberbio y desdeñable:

MARGARITA. Y así, cuanto es Federico
 —dado a los libros y ciencias—
 de condición tan afable,
 tan liberal, tan modesta,
 tanto la de Enrique es

⁴⁶⁴ En los versos suprimidos narra cómo fue su nacimiento.

áspera, altiva y soberbia.
No hay hombre que a Federico
no le ame, estime u quiera;
ni hombre, ni mujer, señora,
que a Enrique no le aborrezca
tanto...

(p. 362)

Federico –en principio representante de las letras, como decimos– se dirige a Inés, hablando sobre sus opiniones en tercera persona, para manifestarle que, aunque se sirva de las armas y las letras para adquirir una fortuna, no lo hace por ambición, sino que, simplemente, lo hace para honrarla y protegerla. De nuevo vemos aquí esa unión de armas y letras como lo más importante que alguien puede ejercitar y dominar en su vida:

FEDERICO. A este fin, pues, hará al punto
particiones –que no hiciera
jamás–, jurando homenaje
de entregar todas las fuerzas,
plazas, castillos, ciudades
que a él toquen, sin que una almena
para sí reserve. Y si
espada y pluma reserva
para hacerse su fortuna,
no es ambición, pues aun esta,
no ya prisionera, esclava
rendirá a las plantas vuestras;
adonde otra vez y otras
mil, por mí os suplica y ruega
que tantos amenazados
peligros os compadezcan.

(p. 365)

La dama manifiesta sus dudas en la elección de esposo, pues no sabe si le conviene más el sabio Federico (letras) o el valiente Enrique (armas). Aunque, insistimos, no se ve capaz de decidir (o no quiere hacerlo, pues la razón posiblemente le aconseje a Federico), sí es consciente de quién le atrae más:

MADAMA. Y así, al dudar que pudiese
–siendo su estado más rico–
trocar a los intereses
de mi mano, discurrí
si me era más conveniente
Federico por lo sabio
que Enrique por lo valiente.
Representábame aquel
cuán discreto, cuán prudente
hizo la proposición

a que vino; a tiempo que este
me representaba cuán
animosamente débil,
bañado en su noble sangre,
le hallé animando sus huestes
el día de la batalla;
y cuánto, restado, hiciese
volver la espada después
tanto número de gente
como, en el primer motín,
a Adolfo siguió. De suerte
que, entre el valor y el ingenio,
estaba, ¡ay de mí!, pendiente.
(pp. 381-382)

Finalmente, la joven termina en los brazos de Enrique, prácticamente por casualidad porque, de manera accidental, cae literalmente sobre él; pero, en realidad, no será tan casual, porque es este joven el que se correspondía con su preferido. Ganan, por tanto, las armas; o quizá simplemente el amor, como ocurría en la comedia de Lope:

MADAMA. Ya es en vano;
que, aunque fue acaso, es verdad.
Habiendo caído el acaso
en la parte del valor,
con quien se confronta tanto
mi ardiente espíritu altivo,
le afirmo y no le retracto.
Venid todos repitiendo
una vez y otra en su aplauso:
¡Viva Enrique!
(pp. 409-410)

Es significativo, por tanto, que en las tres comedias que hemos analizado –cada una, además, de uno de los grandes dramaturgos de nuestro teatro áureo (Lope, Tirso y Calderón)– coincidan en su estructura principal: las tres damas, Lucrecia, Isabela e Inés, son aconsejadas por sus familiares en la elección de esposo y siempre en favor del galán que representa el mundo de las letras; en cambio, en todos los casos termina venciendo el caballero, representante de las armas, pues se corresponde, y no tan casualmente, con el amor que siente la dama.

Además de estos tres grandes grupos en los que hemos podido clasificar un número amplio de comedias, hay otras tantas que integran en sus versos el tópico que estamos estudiando, pero de una forma peculiar y que no se corresponde con ninguna de las variantes que hasta el momento hemos explicado.

En primer lugar, en una de las comedias atribuidas dudosamente a Lope de Vega, *El Gran Capitán de España*⁴⁶⁵, se defiende la idea de que las naciones que mantienen un maridaje y un equilibrio entre las armas y las letras son las que permanecerán más fuertes e indestructibles. Es decir, la nación perfecta es aquella que, por un lado, cuenta con los más valerosos soldados para defenderla en la guerra y, por el otro, con el mejor senado que, a través de las letras, podrá velar por ella. Así se lo hace saber Fabricio, soldado napolitano, a Pompeya, dama paisana suya, y a don Juan, caballero español y sobrino del Gran Capitán, con quienes dialoga. Para él, esas grandes naciones son por igual España e Italia:

FABRICIO. Si tan justa hazaña
para España pretendéis,
sé que en Italia hallaréis
el mismo valor de España.
Letras y armas tuyas son,
pues que César, gobernando,
fue con armas sujetando
tanta y tan fuerte nación.
¿Dónde capitanes hubo
más valientes y mejores
ni qué ciudad senadores
de mayor gobierno tuvo?
¿Quién supo triunfar más bien
trayendo a sus pies postrados
tantos reinos conquistados?
(p. 226)

Esta comedia es muy similar, como decíamos, a *Las cuentas del Gran Capitán*, de ahí que encontremos un diálogo parecido al citado anteriormente, protagonizado por los tres mismos personajes. En él discuten sobre la importancia que las armas y las

⁴⁶⁵ Citamos por Vega 1916b. Aunque es muy semejante a *Las cuentas del Gran Capitán* –solo una refundición de ella, a juicio de Morley y Bruerton (1968, 442)–, la consideramos como una obra independiente porque hemos encontrado parlamentos distintos y que nos ayudan a conformar el corpus de armas y letras. Además, según los citados estudiosos, no sería una comedia del Fénix si atendemos a su análisis métrico, aunque en el *Índice* de Medel se la atribuya al dramaturgo madrileño; en el encabezado del Ms. 16980 de la BNE, en el que se recoge esta sobredicha comedia, aparece escrito en letra moderna “De Aguayo” (Cotarelo y Mori en Vega 1916b, IX), el otro dramaturgo al que se ha atribuido. En cualquier caso, nos parece interesante comentar ciertos fragmentos de la pieza como parte del corpus que estamos conformando, aunque, en este caso, no podemos aportar ninguna fecha de composición.

letras tienen en sus respectivas naciones: Don Juan asegura que España es ilustre en armas y que a Italia le corresponden las letras, pero el soldado italiano no parece estar tan de acuerdo con ello:

DON JUAN. No defiende la señora
Pompeya causa ninguna;
que si defendiera alguna,
fuera la vuestra; y si agora
tuve yo necesidad
de defensa, fue por ser
ignorante y conocer
vuestra rara habilidad.

Las armas he profesado
siempre al lado del Virrey,
mi tío, viviendo en ley
de español noble y soldado.
No sé lo que es argumentos;
pero, si amara bien, sé
que amor a mi firme fe
le enseñara sentimientos.
Y pues vos sabéis sentir,
de la manera que amar,
yo me aplico a pelear:
aplicaos vos a escribir.
Escribid, y el premio os den;
pues todos, Fabricio, en suma
dicen que Italia la pluma
y España las armas.

POMPEYA. Bien.

FABRICIO. ¿Muy bien?

POMPEYA. Si tan nueva hazaña
como esta conquista ha sido
ese nombre ha merecido
para las armas de España,
no es mucho que a Italia den
la pluma.

FABRICIO. Italia, señora,
en otros tiempos, y agora
tiene las armas también.

A Roma reconoció
por reina el mundo, y España
sujetó, con quien se engaña
quien la pluma la aplicó.
Plumas y armas tuyas son.

(vv. 258-294)

De forma paradójica, en *El hombre por su palabra*⁴⁶⁶ (1614-1615), también de Lope y enmarcada en un ambiente palatino de la Antigüedad clásica, ese tópico que ha sido ensalzado hasta ahora por tantos personajes, es visto como motivo de deshonra. Federico, el protagonista de la pieza, labrador que dedice marchar a la guerra y que resultará finalmente ser sobrino del rey de Macedonia, considera que las armas y las letras no son razón de fama o gloria para quienes las ejercitan, como es habitual en el resto de comedias, sino que aquellos que se dedican a ellas, al volver a su patria, son ninguneados y no recompensados por sus hazañas realizadas:

FEDERICO. Y el que mil naciones honra,
si de letras o armas trata,
veréis que en su patria ingrata
le infaman y le deshonran.
(p. 355)

Si lo pensamos bien, quizá sea este uno de los parlamentos más realistas de los estudiados hasta ahora, puesto que esta situación, sobre todo en cuanto a la dedicación a las armas, es denunciada, como ya se vio, en muchos de los textos de nuestra literatura, y en especial en Cervantes. Termina este parlamento de Federico con unos versos muy significativos, que rezan “Solía un sabio decir / en loor de la tierra ajena / que la patria solo es buena / para nacer y morir” (p. 355). Está claro, pues, que, aunque muchas piezas dramáticas (y no solo dramáticas, como hemos estudiado) insistan en hablar del reconocimiento que los letrados y soldados disfrutaban en vida, posiblemente la realidad era mucho más cruda y ni las armas ni las letras eran motivo de una recompensa social, política y económica para ellos.

En este mismo sentido, el gracioso de la pieza, el villano y a su vez soldado Fineo, responde a las palabras de Federico haciendo referencia al dicho de “las barbas no hacen al letrado” (semejante a la más común “el hábito no hace al monje”), es decir, que pone en entredicho que los grandes nombres que han permanecido a lo largo de los siglos, ya sean importantes capitanes o ilustres hombres de letras, cuenten, en realidad, con los méritos que se les atribuye, puesto que solo conocemos cómo se los ha retratado y no lo que hicieron realmente. Continúa, por tanto, esa interesante reflexión del “nada es lo que parece” y en la que Lope nos ofrece una perspectiva que rompe con la tradicional y ortodoxa:

FINEO. Esos Césares romanos

⁴⁶⁶ Citamos por Vega 1928.

unos hombrecillos fueron,
 que los más de ellos tuvieron
 las estaturas de enanos,
 y ahora la edad moderna
 los pinta como gigantes:
 altos, gruesos, arrogantes,
 tales que sola una pierna
 no se pudiera calzar
 con cuarenta cordobanes.
 Filósofos capitanes
 solemos imaginar
 con barbas a lo letrado,
 y yo sé que hay opinión
 que fue lampiño Platón
 y Alejandro mal barbado.
 (p. 355)

Una de las tramas de esta comedia cuenta el enfrentamiento que acontece entre Lisardo, el rey de Macedonia, y Arminda, la reina de Dalmacia. En una de las escenas dedicada a esta lucha entre reinos, llega Lisardo con su ejército, que es tal como los de Roma o Grecia, que compitieron con éxito tanto en letras como en armas. Se dirige a Arminda para declararle que su idea es deponer las armas, ya que, a su modo de ver, todo puede solucionarse con dinero, pues, en ese guiño a Maquiavelo, realmente es este “el nervio de la guerra”:

LISARDO. Yo traigo diez mil soldados,
 Zópiros⁴⁶⁷ en ser fieles,
 dignos de cuantos laureles
 fueron de Roma inventados,
 y tan bien ejercitados
 que nunca el Asia los vio
 mejores, aunque pasó
 tantos cónsules a ella
 que Grecia en armas con ella
 como en letras compitió.
 (...)
 Y porque yo vuestra tierra
 descansar, no oprimir, quiero,
 traigo por lastre el dinero,
 que es el nervio de la guerra:
 en este solo se encierra
 el poder de tierra y mar,

⁴⁶⁷ Zópiro fue un noble persa que demostró una ejemplar fidelidad hacia su rey Darío I, al que ayudó a tomar Babilonia; para ello llegó a automutilarse, fingiendo que había sido castigado por su rey, de manera que los habitantes de esa ciudad, en la que pidió ser acogido como refugiado, confiaran en él. Una vez logrado, trabajó en secreto por rendirla a Darío. Su nombre se popularizó gracias al adagio erasmiano *Zopyri talenta*.

con él la pienso acabar,
que lo que el oro no acaba
o el cielo lo dilataba
o era imposible de hallar.
(p. 363)

En cambio, el dinero no siempre será el elemento que se sitúe por delante de las armas y las letras, pues en algunos casos habrá otras circunstancias que también estarán por encima de ellas. En *Contra valor no hay desdicha*, comedia a la que nos hemos referido con anterioridad, Ciro manifiesta a Bato, el gracioso, que poco le sirve al hombre ser soldado o letrado si no cuenta con el favor real, que es lo verdaderamente importante:

BATO. No te quisiera tan sabio:
los reyes son como el sol,
que han de deslumbrar sus rayos;
que es tener en poco el cetro
mirarlos de claro en claro.
CIRO. Engañaste, que yo sé
que me queda aficionado.
Así son los hombres hombres;
que letrados o soldados,
sin favor del Rey, ¿qué importan?
(vv. 1004-1013)

Por otro lado, en la comedia palatina *La mayor virtud de un rey*⁴⁶⁸ (1634-35), se utiliza el tópico con una variante interesante, pues Don Juan, el hidalgo portugués protagonista de la pieza, se dirige al anciano Don Sancho para alabar sus años jóvenes dedicados magistralmente al mundo de la guerra, pero considera que, llegada la vejez, la disciplina que ha de cultivar, por ser más acorde a su edad, es la de las letras. Es decir, se entiende que las armas son materia del hombre joven, mientras que la pluma se cultivará con mejor dedicación en la senectud:

DON JUAN. Don Sancho, es cosa tan clara
que el príncipe, mi señor,
se obligará a la fianza.
Pero si verdad os digo,
respetando vuestras canas,
más os quisiera por padre
que por contrario en batalla:
conozco vuestro valor.
Porque las edades largas
son buenas para las letras,

⁴⁶⁸ Citamos por Vega 2015c.

pero no para las armas.
(vv. 2789-2799)

Aunque el halago que el hidalgo dirige a Don Sancho resulta un poco confuso por la forma en que viene expresado, la clave podría estar en una referencia implícita a uno de los héroes más famosos de la mitología clásica: el sabio Néstor, de quien también hemos hablado. Este, como es sabido, luchó exitosamente en varias expediciones y, una vez retirado, siguió siendo una pieza sustancial en las batallas (como, por ejemplo, en la guerra de Troya), puesto que, aunque no podía luchar en las contiendas por su avanzada edad, sus consejos a los soldados eran de gran utilidad para asegurar los triunfos de los griegos. Pasó, como insinúa Don Juan a Don Sancho, de ser un gran soldado a ser un excelente orador y “letrado”.

Además, en varias comedias mitológicas, los dioses de las armas y de las letras, así como diferentes personajes heroicos, se preguntan también sobre el tópico que estamos estudiando. En *Las mujeres sin hombres* encontramos un fragmento en el que Hércules se dirige a Marte para preguntarle cómo terminará la guerra, si por medio del “arte” o si, por el contrario, mediante las armas:

HÉRCULES. Dime, belicoso Marte,
señor de la quinta esfera,
¿será la espada o el arte
el fin que la guerra espera,
que esto vengo a consultarte?
MARTE. Cuando –griegos valerosos–
el mayor poder del suelo
venza esos pechos famosos,
bajarán del tercer cielo
ramos de oliva amorosos,
y entonces con los leones
harán las mansas corderas
vida en perpetuas uniones.
(vv. 1108-1120)

Como explican Gómez Sánchez-Ferrer y García Fernández (en Vega 2017a, 749):

Según el sistema que establece Ptolomeo en el *Tetrabiblos* y en la *Hipótesis*, el universo es un conjunto de esferas metidas unas dentro de otras. En la esfera más externa se encuentran las estrellas fijas, mientras que en el interior, en el centro de todas las demás, está la Tierra, inmóvil. A partir de ella, encontraremos (por este orden) las esferas o los cielos de la luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte,

Júpiter y Saturno. La tercera esfera le corresponderá a Venus (planeta femenino o nocturno), mientras que la quinta será la de Marte (planeta masculino y extremadamente cálido).

Triunfa, por tanto y una vez más, Venus, no Mercurio (el arte, o sea, la retórica propia de la negociación, e incluso el dinero) ni Marte (la propia guerra), lo mismo que sucedía, recordémoslo, en las comedias en las que una dama tenía que elegir entre un pretendiente militar y otro letrado. Y, en efecto, esta idea será retomada ya al final de la comedia por el mismo héroe griego, para quien el amor es el único que puede vencer a las armas y a las letras, imagen tantas veces recreada en la iconografía áurea por pintores como Botticelli, Piero di Cosimo, Tiziano, El Veronés o Luca Giordano, sobre todo en su variante de Venus venciendo a Marte:

HÉRCULES. Es, Deyanira gallarda,
el mayor poder amor:
por eso a Marte retratan
la túnica de diamante
y la espléndida celada
rendida a los pies de Venus;
ya Apeles en una tabla
pintó pisando el amor
los libros y las espadas;
y en fe de aquesta verdad,
y porque a Teseo valga
algún ejemplo que vuelva
por la opinión de su fama,
hoy quiero de un verde mirto
ceñir tus sienes doradas
por reina de la hermosura
y de este reino que aguardas,
de quien, a pesar del mundo,
serás, Deyanira amada,
tan señora que sus reyes
vengan a besar tus plantas.
(vv. 2286-2306)

Como se ve, Hércules cita en este caso al gran pintor Apeles (de manera claramente anacrónica, pues consta que este vivió en tiempos de Alejandro Magno, mientras que la acción de la comedia se ubica en antiguos tiempos “mitológicos”), pero no ha llegado a nosotros noticia de que este artista dedicara a tal motivo ninguna de sus creaciones pictóricas. Según De Armas (1981, 721):

En estas palabras y valiéndose de la referencia a Apeles, Lope resume el tema central de la comedia: la obra dramatiza la famosa rivalidad entre Marte y Venus (...). Lope, conocedor de lo que este tópico debía a la pintura, ya lo había utilizado en *La santa Liga*, comedia donde Tiziano aparece como personaje.

En *Ello dirá*, comedia que ya ha sido mencionada aquí a otro propósito, encontramos esta misma variante del tópico. En el resto de pasajes que más arriba comentábamos, veíamos que Otón deseaba una instrucción integral, basada en la unión de armas y letras, para su hijo Federico. En cambio, para el conde Teodoro, general de Otón al que este encarga tal educación de su hijo, hay otra más importante: el amor (o, mejor dicho, las prevenciones frente a sus peligros, en una especie de “anti-arte amatoria”), y así se lo hace saber al joven galán; podemos entenderlo, según decimos, como una variante de esa dicotomía entre las dos disciplinas:

TEODORO. Si tú sabes de esa suerte,
Federico, no pretendas
maestro; mas pues el Rey
ya, por enigma encubierta,
a Octavia entrega tu hermana
y a mí tu persona entrega,
sea primera lición,
antes que de armas y letras
la tomes y el lado izquierdo
con la debida nobleza
ciña la bélica espada,
y el pie la dorada espuela,
no poner en dama alguna
los ojos.

(vv. 559-572)

De Calderón, por su parte, nos interesa su comedia mitológica *El mayor encanto, Amor*⁴⁶⁹ (1635), pieza que se basa en el episodio de la *Odisea* en el que Ulises y sus hombres llegan a Trinacria (o sea, Sicilia), donde todos, excepto Antistes y el héroe griego protagonista, son convertidos en animales por Circe. La maga se enamora perdidamente de Ulises, quedando sumida en la tristeza cuando este la abandona. En el fragmento que mostramos a continuación, Ulises se presenta, manifestando que, aunque estuvo inclinado a las letras, se vio obligado a empuñar las armas en la guerra, pero siempre tuvo la capacidad de guardar el equilibrio entre ellas:

ULISES. Si caben tantos sucesos

⁴⁶⁹ Citamos por Calderón 2007b.

en el coto de unas voces,
 la fértil Grecia es mi patria
 y Ulises mi propio nombre.
 Aunque inclinado a las letras,
 militares escuadrones
 seguí, que en mí se admiraron
 espada y pluma conformes.
 Cerqué a Troya y rendí a Troya;
 no me permitas que torne
 a la memoria sus ruinas:
 basta que Venus las llore.
 (p. 26)

Como se apunta en esas palabras, es de nuevo el amor (alude Ulises al surgido entre Paris y Helena, que provocó la “madre de todas las guerras”) el que provocó que, al menos en su propia persona, las letras y las armas tuvieran que coligarse para contrarrestar los temibles efectos de aquel; ello explica y justifica que la primera “lición” de Teodoro a Otón en la comedia de Lope anteriormente citada fuera, antes de cualquier enseñanza sobre letras o armas, la de no poner el ojo sobre dama alguna. En *El mayor encanto, Amor* (título bien significativo en cuanto a lo que estamos explicando) uno de las grandes asuntos es, lógicamente, el de la *militia amoris*, guerra amorosa que protagonizará la pareja protagonista, Ulises y Circe. Finalmente, en cambio, el amor carnal será vencido por las armas, por la responsabilidad que Ulises siente de continuar su camino y volver a su patria (como sucederá posteriormente, dicho sea de paso, con Eneas y la reina cartaginesa Dido).

En ese mismo sentido, aunque en este caso en una comedia hagiográfica, *El José de las mujeres*⁴⁷⁰ (1641-44), situada en Alejandría y dedicada a Santa Eugenia, se hace referencia a diferentes dioses para hablar del politeísmo, por un lado, y, por otro, de esa división del universo por divinidades, entre las que se encontrarían la encargada de las armas y la de las letras, que en este caso serán masculinas: Marte y Mercurio, respectivamente:

EUGENIA. ¿Luego un Dios hay solo?
 DEMONIO. No,
 que Júpiter en el cielo,
 en el abismo Plutón,
 Neptuno en el mar, Saturno

⁴⁷⁰ Citamos por Calderón 2010b. Para quien el título de la pieza resulte sorprendente, sirva la explicación de Viña Liste (en Calderón 2010b, XXVIII): “Eugenia en la Tercera Jornada se encuentra en situación similar a la de José en Génesis 39: Melancia la toma por varón y trata de seducirla, pero Eugenia se niega y aquella la acusa ante la corte de que intentó forzarla, como la mujer de Putifar al José bíblico; de ahí, el título de la comedia”.

en la tierra, en la región
Venus del aire, en el fuego
Apolo, en el negro horror
de las sombras Proserpina,
Marte en el supremo honor
de las armas, y Mercurio
de las letras, división
hicieron del universo,
y a cada uno se le dio
la parte en que a su deidad
tocaba la protección.
(pp. 163-164)

2.1.1. ARTE MILITAR Y FAMA: LA NECESIDAD DE LAS LETRAS EN LA GUERRA

La guerra, como ya se ha explicado, se valía también del mundo de las letras por diversas razones. Además de servirle como materia de instrucción para los futuros soldados, pues ya se ha visto que el soldado sabio era una de las figuras mejor consideradas en la época, en los textos dramáticos vamos a encontrar dos aspectos fundamentales que relacionan de forma íntima lo guerrero con lo librario: por un lado, el interés por dominar todas las técnicas, estrategias o instrucciones que conocemos como arte militar (es decir, las letras enfocadas hacia el mundo jurídico y del derecho en su estrecha relación con el universo de la guerra; aunque en algún caso el concepto de “letras” se utilizará también desde su perspectiva más amplia), y, por otro, la necesidad que el hombre de armas tenía de que sus proezas fueran recogidas por la pluma de un heraldo para que quedaran escritas como testimonio de su fama y de su gloria en la tierra⁴⁷¹. Hemos recogido fragmentos de diferentes comedias que hacen referencia a una u otra variante, los cuales serán analizados a continuación⁴⁷².

Comenzaremos, como es ya habitual, por Lope de Vega. En *Contra valor no hay desdicha*, Arpago, privado del rey Astiages, pregunta a Ciro (cuyo origen es humilde, como dijimos) de dónde le vienen todos los conocimientos que demuestra sobre el mundo de la guerra, a lo que responde que, además del talento que le ha sido dado por la naturaleza, el aprendizaje más importante lo ha adquirido a través del arte militar que fijó un poeta:

ARPAGO. ¿De qué doctrina y escuela
has aprendido a ordenar,

⁴⁷¹ Sobre estas dos perspectivas que aúnan las armas con las letras hemos hablado, como se ha podido ver, en varios momentos de la primera parte de la tesis.

⁴⁷² Algunas de las cuales han sido ya estudiadas en los apartados anteriores, de ahí que no incluyamos ahora un contexto que enmarque nuevamente la comedia.

Ciro, ese campo, que llevas
y que tan diestro conduces?
CIRO. Naturaleza me enseña
la inclinación; lo demás
he aprendido de un poeta
que arte militar escribe.
(vv. 768-775)

Estamos, evidentemente, ante la tradicional dicotomía entre *ingenium* y *ars*, siendo el adecuado equilibrio entre ambas instancias la clave de la destreza en cualquier disciplina, incluida la militar, por supuesto. Cuando el rey pregunta al mismo Ciro por sus conocimientos sobre el Estado, su respuesta es semejante, pues el monarca de Persia tiene claro que los libros han sido esenciales para su formación como buen gobernador:

REY. ¿Adónde aprendiste, Ciro,
esas razones de Estado?
CIRO. Los libros me han enseñado.
REY. Tu virtud e ingenio admiro,
porque cavar y leer
no caben en un sujeto.
(vv. 982-987)

También en *Las grandezas de Alejandro* el soldado macedonio Pausanias se refiere a las “leyes de la milicia” para justificar que no actúa por venganza, sino que hay una serie de preceptos que un soldado debe conocer y seguir para ser considerado un buen hombre de armas:

PAUSANIAS. Harto mejor fuera
que yo mi agravio vengara
y no dudes que lo hiciera
si a Filipo no mirara
y su obediencia temiera.
Pero de tu gran malicia
yo le pediré justicia,
y sabrás con su castigo
cómo se han de usar conmigo
las leyes de la milicia;
que, a no esperar con razón
que sabrá dejar vengada
mi honra en esta ocasión,
yo te volviera la espada
por donde vino el bastón.
(vv. 21-35)

En *Amar por razón de estado*, de Tirso de Molina, el joven Enrique (galán y soldado que corteja a Isabela, como vimos) está practicando esgrima con Ricardo, a quien considera su padre (pero que no lo es en realidad, como se descubrirá después). Siguiendo la misma idea que exponíamos en la comedia anterior, Enrique se lamenta de haberse dejado llevar y de haber herido a Ricardo, pues es consciente de que hay que recurrir siempre a los preceptos militares para cumplir con unas normas de actuación en todo lo referente al mundo de las armas:

ENRIQUE. ¡Ay señor!
Siguió la espada atrevida,
sin regirse por el alma,
desconciertos de la ira.
Necio es quien reduce a leyes
el furor, que nunca mira
en preceptos militares
si la venganza le incita.
Ciego de él dejé llevarme;
mas no hay disculpa que impida
mi bárbara inobediencia:
la mano, padre, castiga
que ha herido a quien debe el ser;
dame con mi espada misma
la muerte, y vengue la blanca
lo que en la negra te indigna.
(*Arroja la espada negra, saca la blanca, ofrécesela y dale el sombrero de rodillas*)
¡Que herí a mi padre!
(p. 1100)

Además, como anota Blanca de los Ríos (en Tirso 1952, 1091) en relación con este parlamento y la escena en la que se inserta, la educación que el joven recibe se sostiene a través de las dos grandes disciplinas que estamos estudiando, pues las materias en que se le ejercita a Enrique se encuentran en el amplio abanico que va desde las letras hasta las armas:

Muestra también esta comedia, singularmente en la Escena VI del Acto I (que es un examen de cuanto aprendía un mozo noble de la época, desde la Astrología hasta la esgrima) el prurito docente, la expansiva y juvenil ostentación de saber que apuntaba ya en las primeras producciones de Tirso desde 1611.

En otra comedia tirsiana, *Todo es dar en una cosa*⁴⁷³ (1626-1630), la pieza inicial de la “Trilogía de los Pizarro” –dedicada a la conquista de Perú y en la que se ensalza a la familia de los Pizarro–, encontramos un fragmento semejante. Uno de los protagonistas es Francisco Pizarro, quien en la escena que traemos a colación es presentado como un muchacho a quien su maestro insiste en que tiene que recibir lección, pero él está más interesado por el mundo de las armas. El joven se defiende diciendo que un hombre noble no necesita saber leer y escribir, a lo que su ayo le responde que la sabiduría es absolutamente necesaria también para los soldados:

MAESTRO. ¿Pues por qué no seréis grande
para afrentaros de ver
que no aprendéis a leer?

PIZARRO. ¡Qué donosa afrenta! ¡Ande!
¿No habrá habido muchos nobles
que sin leer y escribir
sepan vencer y lucir?

MAESTRO. Sí, entre encinas o entre robles.
(...)

MAESTRO. Dejaos de eso, y dad lición.
(vv. 1745-1751; 1759)

En *La lealtad contra la envidia*⁴⁷⁴ (1626-1630), la comedia de Tirso de Molina que cierra la citada trilogía y en la cual se ensalza especialmente la figura de Fernando Pizarro, el mayor de los hermanos de esta ilustre familia, encontramos un par de fragmentos (ambos de la tercera jornada) en los que, en un ambiente de guerra, se habla de la importancia de las letras. En el primero de ellos, Fernando arenga a sus hombres para que, en su misión de vencer al Inca y al traidor Almagro, los cuales luchan juntos en su contra, utilicen primero la palabra, la vía pacífica, y, después, solo si esta no alcanza su objetivo, las armas. Una y otras son necesarias, por tanto, en el mundo bélico:

FERNANDO. Ánimo, pues, mis soldados;
satisfagamos sus dudas
primero con las razones,
y si estas no vencieren,
las armas son las que adquieren
victorias contra traiciones.
Yo sé que si llego a hablarle
le tengo de convencer.
(vv. 2316-2323)

⁴⁷³ Citamos por Tirso 2003a.

⁴⁷⁴ Citamos por Tirso 2003c.

En el siguiente fragmento, toma la palabra don Alonso de Mercado para referirse a la misma contienda que están protagonizando contra Almagro y sus hombres. Para ello, recuerda el ejemplo del ilustre capitán Vaca de Castro, quien pelea en su mismo bando y en quien se da la admirable conjunción de armas y letras; pero en este caso, ante la imposibilidad de que las segundas se impongan, son las primeras las que tienen que dirimir el conflicto; las letras, aquí tomadas en su estricto sentido jurídico, serán las que terminen de establecer la justicia con el debido castigo que infligen a los culpables traidores:

MERCADO. Al gran marqués don Francisco
la ambición y la soberbia
de un mestizo, de un bastardo,
que a su padre Almagro hereda
las locuras y la envidia,
de otros traidores cabeza,
le ha dado, sobre seguro,
en Lima muerte violenta;
y como en los desatinos
los insultos se encadenan,
contra su rey y lealtad
amotinando la tierra,
tiranizaba aquel orbe
hasta que los parches templa
el héroe Vaca de Castro
para que en él resplandezcan
a un tiempo Marte y Apolo,
en las armas y en las letras,
pues, vencéndole con unas,
con las otras le sentencia
sobre un funesto cadalso
a muerte, que así escarmienta
el cielo temeridades
que la juventud despeñan.
(pp. 782-783)

También Luis Vélez de Guevara (1579-1644) se hace eco de la importancia de las letras en el mundo bélico. Así, en *El águila del agua*⁴⁷⁵ (1632), comedia que su editor, Peale (en Vélez 2003, 27), considera dentro del género denominado “mito-drama”, es decir, que “escenifica historias ya conocidas por el público, historias que tienen un significado especial para sus destinatarios y que se perciben por la mentalidad colectiva como mito” y que, en concreto, celebra la vida de Juan de Austria y la gloria alcanzada en Lepanto, encontramos varios fragmentos interesantes. Esta pieza fue

⁴⁷⁵ Citamos por Vélez 2003.

escrita durante el reinado de Felipe IV, pero se contextualiza, como apuntábamos, en el de Felipe II, con el fin bastante evidente de ensalzar el glorioso pasado y, en opinión de Peale (61), también de apoyar los planes de Felipe IV y sobre todo del conde-duque de Olivares para la formación de los nobles (véase luego). En el primer parlamento que comentaremos, enmarcado en una escena de juegos cortesanos, aparece Pelotero, personaje que, como su nombre indica, lleva las pelotas con las que jugarán los nobles. Entre los hombres que acompañan al príncipe Carlos (hijo de Felipe II), aparecen ilustres personajes, algunos de ellos soldados, que Pelotero irá presentando. En efecto, llegará Andrea Doria, a quien no se refiere con su nombre, pero que podemos identificar por las características que el personaje le atribuye y gracias también a una alusión posterior; se lo presenta prudente como Néstor (sagaz consejero griego en Troya) y valiente como Curcio (Marco Curcio, legendario héroe romano del siglo IV a.C.), ambos ya sabios ancianos; es decir, una vez más, un gran soldado que, por sus hazañas y dilatada experiencia, es excelente también en el mundo de las “letras”:

PELOTERO. Y el que les sigue, que a Néstor
en la prudencia compite,
y en la edad, valiente viejo,
Curcio, padre de su patria.
(vv. 228-231)

En otro momento de la pieza, como apuntábamos, Pero Vázquez de Escamilla⁴⁷⁶ menciona nuevamente a Néstor, y esta vez de manera explícita para asimilar con él al príncipe Doria. No obstante, el elogio va dirigido sobre todo a otro ilustre noble italiano, Marco Antonio Colona, el cual, como el citado Doria, destaca tanto por su “valor” como por su “consejo”, virtudes que, una vez más, aparecen unidas en el hombre de armas tras una vida de milicia, experiencia, reflexión y formación teórica:

ESCAMILLA. A su majestad propuso
esta liga deseada
y solicitada a ayunos,
oraciones y plegarias,
nombrado al señor don Juan,
gloria de la Casa de Austria,
generalísimo de ella,
y a la persona bizarra
de Marco Antonio Colona
por teniente, cuyas canas,

⁴⁷⁶ Personaje fanfarrón de la pieza –junto a su compañera Almendruca (graciosa)–, que tiene un sustrato histórico, dado que fue “el matón más notorio del reino en la primera mitad del siglo XVII” (Peale 1996, 35).

con las del príncipe Doria,
segundo Néstor de Italia,
para el valor y el consejo,
son dos espejos de plata.
(vv. 2934-2947)

Por último, traemos a colación un tercer fragmento que nos ayuda a contextualizar la propia didascalía que lo precede: “Entra el vejete⁴⁷⁷, de galeote, con un libro muy grande” (p. 197). Cuando los demás personajes ven llegar a tal personaje con un libro en sus manos, comienzan a preguntarse qué hará ese hombre allí, en un ambiente de cruda y dura milicia como el que los rodea. Seguidamente y con clara mofa, sacan conclusiones del turbio estado mental en el que puede degenerar alguien como él, quien, cual Quijote, se pasa todo el día leyendo libros de caballerías. Lo interesante, en cualquier caso, es la visión de esa inopinada, por muy inhabitual, presencia de la lectura, de los libros, de las letras (y en este caso, además, de la literatura) en el mundo bélico:

ESCAMILLA. Y desde el remo se pasa
lo más del tiempo leyendo,
las tardes y las mañanas,
libros de caballerías,
y entre sueños ríe y habla
con gigantes y aventuras.
ALMENDRUCÁ. ¡Don Quijote es de la Mancha!
ARGANDOÑA. De sepulcros lo parece.
(vv. 2655-2662)

Para terminar, querríamos referirnos a una cuestión a la que alude Peale en el estudio introductorio de la pieza, en el cual relaciona las circunstancias en que se representó la pieza de Vélez con la situación político-cultural del momento, que coincide con los ambiciosos proyectos del conde-duque por ampliar el Buen Retiro con el fin de reformar la educación de los hijos de la clase nobiliaria. En palabras del editor (en Vélez 2003, 48):

⁴⁷⁷ Se refieren a él como “delincuente de Susana”, “por casado cuatro veces” (vv. 2651-2652), es decir, ha sido condenado a remar en las galeras de la armada por polígamo. Sobre las relaciones de este personaje con otro similar de *Correr por amor fortuna*, también de Vélez, véase Urzáiz 2017b, quien interpreta como entremesiles las escenas que estos protagonizan. Podemos añadir que justo antes de la entrada del vejete ha llegado otro galeote, que es poeta y autor de comedias, el cual recibe también las mofas de los otros remeros forzados. Las letras aparecen, pues, como objeto de burla.

En septiembre de 1632 Olivares emitió una serie de memoriales en los cuales expresó su preocupación por las deficiencias de la educación de los jóvenes que en el futuro habían de ser ministros y altos funcionarios de la Corona. Se lamentó de la patente dedicación [sic] de las artes de la guerra y de la paz en la nueva generación aristocrática. Citando el ejemplo de Su Majestad, el Conde-Duque recomendó que se ampliaran los estudios de letras con los de equitación y esgrima; que los jóvenes aprendieran a jugar a la pelota –propicio, según Olivares, para cultivar la agilidad física y mental– y que practicaran ejercicios militares preparatorios para el campo de batalla. Propuso fundar una academia en la Corte.

Las ampliaciones del Retiro se llevaron, efectivamente, a cabo, y en las fiestas que se celebraron para su inauguración debió de representarse la comedia de la que estamos hablando. No es casual, pues, que en ella encontremos diferentes pasajes que se refieren a la necesidad de una educación completa en ilustres personajes, ya que, una vez más, el texto serviría de propaganda para que esos jóvenes nobles de los que se queja Olivares pudieran tomar ejemplo.

Por último, mencionaremos nuevamente *El desafío de Carlos V* de Rojas Zorrilla, puesto que en ella hallamos, una vez más, la presencia de las letras en un hombre de armas. En este caso, el infante Fernando, hermano del emperador Carlos y en ese momento rey de Hungría, se refiere al duque de Alba como un gran noble que es ducho en las dos disciplinas que estamos estudiando, algo absolutamente fundamental para ser competente en la guerra:

FERNANDO. Alba, que la luz ostenta,
del sol que alumbra dos mundos,
y es de Alemania planeta,
vengáis a Hungría en buen hora,
y vuestros alientos vengan
con la espada y el consejo
a hacer nuevas experiencias.
(vv. 531-537)

Como era de imaginar, muchos más son los ejemplos que hemos encontrado de la otra variante que fijábamos anteriormente: la necesidad de dejar por escrito la fama de un personaje para que permanezca a lo largo de los siglos, quizá el aspecto más

reiterado y tradicional desde el punto de vista literario. En primer lugar, estudiaremos el corpus de Lope de Vega, y, entre sus comedias, hablaremos de *El conde Fernán González: tragicomedia famosa*⁴⁷⁸ (1610-12), pues, como ya anuncia la dedicatoria que inserta el dramaturgo madrileño en los preliminares de la comedia, hay varios fragmentos que se refieren a esa búsqueda de la gloria eterna. El Fénix se la brinda a Luis Sánchez García, secretario del Supremo Consejo de la Santa y general Inquisición, y en ella se ofrece una reflexión que nos interesa:

La puerta que Madrid llama de Guadalajara, porque antiguamente no tenían más jurisdicción sus muros, por celestial influencia se dedicó a telas, brocados, sedas, oros y joyas, diamantes, perlas, y libros, las cosas más excelentes que honran y dan calidad a una República: y con la misma ha producido hombres famosos en las letras, y en las armas (p. 103).

Como se ve, aprovecha Lope aquí para referirse a algunos de los materiales que dan honor a la República y, de una manera también tópica y aprehendida, nombra en general a esos hombres que han dado fama al estado ya sea por las letras, por las armas o por ambas. Lo cierto es que la unión de las dos disciplinas, o la dedicación a una de ellas, se entienden como la vía para alcanzar la gloria.

Además, en esta pieza ambientada en una España medieval reconocible por la presencia de la gran figura de Fernán González, conde de Castilla⁴⁷⁹ (siglo X), este se dirige a un grupo de nobles para que salgan de sus comodidades si pretenden adquirir la fama, que solo podrá ganarse empuñando la espada y luchando en batalla, como hicieron algunos de los grandes guerreros clásicos: Jerjes, Alejandro, Pirro, Aníbal, Escipión o César, entre otros. Esas hazañas que algún poeta tendrá a bien dejar por escrito los hará eternos:

CONDE. No se gana, hidalgos nobles,
la buena opinión y fama
durmiendo en la blanda cama,
sino con las armas dobles;
no se adquiere el nombre honroso
con el ocio, el juego, el vicio,
sino con el ejercicio
del acero belicoso.
No dicen que Cipión,

⁴⁷⁸ Citamos por Vega 1966.

⁴⁷⁹ Sobre las fuentes y los orígenes de esta comedia, así como en torno a la construcción del héroe dramático, pueden verse Swislocki 1996, Calvo 1998 y Belena 2002.

Jerjes, Pirro y Anibal
tuvieran riqueza tal,
tal tierra, tal profesión,
sino: “venció a su contrario
César, que fue el gran Pompeyo;
aquel a Afranio y Petreyo;
este a Sila; aquel a Dario”.
Así que de la opinión
se os sigue fama inmortal,
como a Jerjes y Anibal,
Alejandro y Cipión.
(p. 117)

Esta buena opinión que quiere para los nobles Fernán González ya la ha adquirido él mismo, cuya fama es célebre en Italia gracias a las proezas que él se encargó de relatar en esa tierra; esta buena noticia la trae Ludovico, conde de Lombardía, quien viene, con vestimenta de peregrino, dialogando con un alcaide:

LUDOVICO. Desde el punto, señor, que entré en España
tuve intención de ver al noble Conde
Fernán González de Castilla, invicto,
por lo que allá en Italia nos contaba
la fama de sus hechos felicísimos.
(p. 136)

Como ocurre con la comedia anterior, *El valiente Céspedes*⁴⁸⁰ (1612-15) también se inicia con una dedicatoria, en este caso a don Alonso de Albarado, conde de Villamor, en la que leemos lo siguiente:

Filosofía tuviera nuestra edad por defensa de las que se permiten a la Poesía, ¿qué versos no dijeran que V.S. era hijo de Marte y Minerva en todas sus acciones? Pues cuantas pueden adornar un caballero perfecto y un galán cortesano se hallan en V.S. tan iguales, que compitiendo entre sí mismas pone paz en su diferencia el general aplauso. ¿En qué fiesta no es V.S. tan lucido por sus galas como valiente por sus manos? Partes que alientan mis obligaciones a poner en ellas tan humilde ofrecimiento, como esta comedia *del valiente Céspedes*, aunque caballero insigne que, honrando a España, su patria dejó en el mundo eterna fama de sus hazañas, con igual gloria de su apellido y su casa, porque dedicándola a V.S. fuera con más disculpa y gusto del generoso origen de los Albarados, ya por tantos ingenios

⁴⁸⁰ Citamos por Vega 1969.

escrita, a quien debo envidiar el sujeto anticipado, como ellos a mí el inmortal deseo (pp. 53-54).

En ella, como se ve, Lope alaba al conde de Villamor por su buena fama en armas y letras, lo que lo iguala al protagonista de la pieza, el valiente Céspedes, soldado que se ganó la gloria gracias a sus hazañas⁴⁸¹. La historia de este personaje heroico se desarrolla en un contexto histórico que coincide con la coronación del emperador Carlos (1530) y otros momentos de su reinado, como la batalla de Mühlberg contra la Liga Esmalcada (1547), en la que los españoles fueron comandados por el duque de Alba. En un primer fragmento que hemos recogido, el criado de don Diego habla de la fama que ostenta el personaje:

MENDO. Céspedes tiene el laurel,
la fama, el valor y el nombre
que daba la Antigüedad
a Hércules.

(p. 59)

Beltrán, el lacayo del soldado, se lamenta, por el contrario, de que todas las dificultades que el militar sufre en la guerra no sean narradas por alguien para engrandecer su fama dejando fehaciente testimonio de ellas:

BELTRÁN. Que en tantos mares y tierras
van las memorias perdidas,
sin los trabajos y heridas
que le han dado en estas guerras.

(p. 77)

El mismo personaje, que también hace de gracioso, cree que su señor debe igualarse en nombre al de Alejandro, fama que conseguirá únicamente si algún poeta pone por escrito sus grandes hazañas (que es, precisamente, lo que está haciendo el propio Lope de Vega al hacerlo protagonista de esta comedia):

BELTRÁN. Porque has de igualar tu nombre
con la fama de Alejandro,
que esto de ganar el mundo
fue solo haber sido largo
con poetas y escritores,
que nunca Nerón romano
tan crüel hubiera sido
si no hubiera sido ingrato

⁴⁸¹ Véase, para acercarse a esta figura y su pervivencia en el teatro posterior, el estudio de Rodríguez Cáceres 2007.

con nuestros dos cordobeses
el gran Séneca y Lucano.
(fol. 143r.)

Dentro de las piezas mitológicas de Lope, hemos de hablar de *El vellocino de oro*⁴⁸² (1622), obra que, como su título indica, se basa en la historia mitológica de Jasón y los argonautas. En ella asistimos a dos escenas en las cuales se hace referencia a la fama, fin último que todo hombre desea adquirir en vida y aun después de su muerte. En el primero de ellos, una misteriosa dama –que se corresponde con la Envidia– se dirige al personaje alegórico de la Fama para confesarle que, gracias a ella, a la “noble” envidia (frente a la envidia negativa, que ha sido el origen de las desgracias de Friso y Helenia, y de la empresa de Jasón), algunos de los más grandes filósofos o capitanes lograron alcanzar su eterna gloria. Nos interesa, sobre todo, que esa fama haya quedado escrita en libros, ya sea en este caso por hazañas de armas o de letras:

DAMA 2ª. El nombre, Fama, os engaña;
que yo no soy esa Envidia
que las historias infaman.
Soy aquella Envidia noble,
que es virtud heroica y santa;
no la que es vicio, que aquí,
como hay tanto sol, no entrara.
¿No veis lleno mi vestido
de laureles y de palmas?
Pues por envidia las tengo
en las letras y en las armas.
Lloró Alejandro de envidia
que su padre no dejaba
más tierra que conquistase,
que fue de excederle causa.
Con envidia de Platón
estudió cosas tan raras
Aristóteles, que pudo
merecer más nombre y fama.
Aquesta Envidia soy yo;
porque si yo no animara
los ingenios de los hombres,
las plumas y las espadas,
ni hubiera libros famosos
de tantas ciencias, ni hallaras,
Fama, a quien dar tus laureles.
(vv. 135-160)

⁴⁸² Citamos por Vega 2007b. Es esta una de las comedias más estudiadas del dramaturgo madrileño, por lo que nos ceñimos a remitir a algunos de sus estudios más pioneros y específicos de la pieza: Martín 1924, Díez Borque 1995, Ferrer 1996, Sánchez Jiménez 2007b.

En otro fragmento, más tradicional, el capitán griego cuenta al príncipe Fineo cómo su tío Pelias le aconsejó que se dedicara a las armas para poder alcanzar la fama, pues un hombre valeroso y de linaje como él no puede pasar por el mundo sin que su nombre y su reino permanezcan por siempre en la memoria de todos:

JASÓN. Díjome Pelias un día:
«Hijo, si en la primavera
de tus años no ejercitas
las armas, ¿qué honor profesas?
Entra por el ocio amor,
tirano de las potencias,
y muere un hombre sin fama
vida de memorias muertas.
Tú tienes alto valor,
que de nuestra sangre heredas,
raro ingenio, salud firme,
pocos años, muchas fuerzas.
Adquiere nombre que a todos
nos dé honor, y harás que sea
nuestra sangre tu corona,
y tu victoria la nuestra».

(vv. 1087-1102)

Por otra parte, en *El hijo de los leones*, el rey de Alejandría se dirige a su hijo, el príncipe Lisardo (padre biológico de Leonido –el joven salvaje–, como relatará en un momento de la pieza la madre de este último, Fenisa), para alabar sus victorias bélicas. El anciano monarca anhela la llegada del día en que pueda ver escritas las proezas de su hijo, que son tan merecedoras de ser eternas como las de Pirro y Alejandro; lo expresa, coherentemente, en “heroicas” octavas:

REY. Años aumentas, príncipe Lisardo,
a mi caduca edad con tal victoria,
que ver que vuelvas vencedor gallardo
refresca en mí la juvenil memoria.
Más que Pirro y de Alejandro aguardo
contra los tiempos la feliz historia
de tus hazañas, que con alto ejemplo
la fama escriba en su glorioso templo.
En bronce, en oro, en láminas de Homero,
que son más que los bronces inmortales,
verlas escritas por la pluma espero,
de ingenios raros a la suya iguales.

(p. 222)

Al igual que el conde Fernán González, cuyo nombre es conocido en toda Italia, Lope eterniza también la fama de García de Paredes en la ya más de una vez citada *La*

contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina. En una de las escenas de la pieza, el caballero Tansilo pone de manifiesto que las proezas del gran soldado cuyo nombre se cita en la segunda parte del título se recogen ya en escritos que harán permanecer su nombre a lo largo del tiempo:

TANSILO. Él no lo ha sido, a lo menos
para las cosas de Marte,
pues que hay de él en toda parte
hazañas y libros llenos;
y a no haber en las Españas
Paredes tan bien nacido,
no hubieran igual tenido
sus prodigiosas hazañas.
(p. 48)

En otro momento de la pieza, el virrey de Nápoles, don Hugo de Moncada, aconseja al marqués del Vasto que, para elegir al merecedor de portar las armas del fallecido marqués de Pescara, por las que pugnan García de Paredes y Juan de Urbina, proponga un enfrentamiento dialéctico, cuyo vencedor será quien muestre un mayor manejo de la retórica. Esta sugerente contienda se basa, evidentemente, en la que protagonizó Ulises en su enfrentamiento con Áyax por las armas de Aquiles en un juicio resuelto por la asamblea de griegos, del cual salió vencedor el primero tras demostrar su excelente conocimiento de la oratoria, como relató Ovidio en sus *Metamorfosis* y ya estudiamos en su momento. Esas armas por las que lucharán los contendientes, al igual que las de Aquiles, son “símbolo de fama, honor y gloria”, puesto que las letras las han eternizado también con su pluma. Veámoslo a continuación en palabras del virrey de Nápoles:

DON HUGO. Generoso marqués del Vasto ilustre:
las armas de aquel célebre soldado
que muerto vive y vivirá mil siglos,
si por dicha pudiera ser posible
que se colgaran en la quinta esfera,
allí debieran, por famosas armas,
por símbolo de fama, honor y gloria,
por joya del dios Marte, por adorno
de su estrellado templo, estar colgadas.
Mas no pudiendo ser, bien es que imites
el antiguo consejo de los griegos,
y se las des al que mejor de todos
pruebe en arenga larga sus hazañas.
(p. 83)

Analizaremos los respectivos discursos de los adversarios más adelante, y descubriremos quién de los dos gana esas armas que suponen el definitivo ascenso a la alta nobleza que tanto anhelan ambos personajes.

En el proemio de *Las grandezas de Alejandro*, comedia a la que también nos hemos referido con anterioridad y que Lope dedica al Duque de Alcalá, virrey y capitán en el Principado de Cataluña, se dice lo siguiente (Vega 2017b, 305-306):

Y así, la autoridad de tan gran filósofo [Séneca] me ha dado atrevimiento de ofrecer esta a Vuestra Excelencia de entre la copia de cuidados de su gobierno, no para que imite tanto aquel orador riguroso [Asinio Polión] que en algún tiempo no incline los ojos a su historia, pues lo es tan verdadera siendo *Las grandezas de Alejandro*. Que no solo se dirigen a Vuestra Excelencia por este título, mas por el que pudiera merecer de sumo filósofo, como lo fue Aristóteles, su maestro, pues no hay facultad en que Vuestra Excelencia no sea eminente, cosa digna de mayor alabanza en un príncipe, a quien su sola y natural virtud ha obligado a tan inmenso estudio; pues no habiendo nacido para vivir de las letras, tanto las ha estimado y adquirido, que alcanzará por ellas inmortal nombre⁴⁸³.

Como no podía ser de otra manera, en la comedia vamos a encontrar esa referencia al anhelo de la inmortal fama y, además, en un parlamento que resume a la perfección la idea que queremos transmitir precisamente en esta variante del tópico de las armas y las letras. En el siguiente fragmento, Alejandro llora ante la tumba de Aquiles, a quien admira y envidia no porque haya sido un soldado ilustre y reconocido, sino porque tuvo la suerte de que un escritor, en este caso Homero, decidiera poner por escrito sus hazañas, lo que ha permitido que su gloria perdure para siempre:

Véase un sepulcro.

ALEJANDRO. ¡Oh, mancebo, generoso!,
no envidio el ver que, famoso,
pusiste a Troya a tus pies;
no envidio que a Héctor dieses
la muerte, ni tus hazañas,

⁴⁸³ Como indica Lievens (en Vega 2017b, 306), “Muchos contemporáneos nos han dejado testimonios de las dotes intelectuales del duque de Alcalá, de entre los cuales sacamos esta cita: «fue en tanto grado aficionado a las letras, que no tenía rato en el tiempo que vacaba a los negocios públicos... que no lo emplease en darse a la lección y estudios, no solo de buenas letras, sino de las demás ciencias, para cuyo fin juntó en su palacio de Sevilla y en el de Bornos muchos y muy singulares libros de que formó muy copiosas librerías, siendo la de Sevilla una de las grandes del Reino» (Gestoso y Pérez 1910)”. Como podemos ver, elige Lope muy bien a su dedicatario, pues representa a la perfección el maridaje de las armas y de las letras que busca en su comedia a través del personaje de Alejandro.

ni que en naciones extrañas
 gloriosa tu espada hicieses:
 envidio que hayas tenido
 aquel divino poeta
 Homero, a quien no sujeta
 tiempo, envidia, muerte, olvido,
 por coronista famoso,
 pues con su verso divino
 a hacer inmortales vino
 tu fama y nombre dichoso.
 EFESTIÓN. ¿Lloras?
 ALEJANDRO. ¿No he de llorar?
 Por más que Aquiles hiciera,
 si Homero no lo escribiera,
 ya se empezará a olvidar.
 Y de aquí a un siglo presumo
 que no hubiera de él memoria,
 porque tanta fama y gloria
 debe su espada a su pluma.
 Dadme esas flores, que quiero
 cubrir el sepulcro adonde
 el tiempo veloz esconde
 tan gallardo caballero.
 Coronad con esos ramos,
 soldados, al grande Aquiles;
 que no son envidias viles
 éstas con que aquí lloramos,
 sino de grandeza llenas,
 con que la virtud nos llama,
 si hay pluma que nos dé fama,
 que en un siglo hay una apenas.
 (vv. 1637-1671)

Hemos de recordar que esta escena no es creación original de Lope de Vega, sino que se basa en una muy célebre anécdota legendaria, popularizada por las colecciones de apotegmas de la época, y a la cual nos referimos también en páginas anteriores (véanse las páginas 23 y 24).

Encontramos al mismo regio protagonista de la comedia anterior en *La mayor hazaña de Alejandro Magno*⁴⁸⁴ (1614-18), de autoría dudosa, cuya trama central también se construye a partir de la búsqueda de la fama por parte del rey de Macedonia a través de sus hazañas, aunque en este caso la conocida intriga amorosa que se

⁴⁸⁴ Citamos por Vega 1916c.

desarrolla en torno al triángulo amoroso de Alejandro, Campaspe y el pintor Apeles goza de bastante importancia. La tradición, igualmente popularizada por la literatura de tipo anecdótico-histórica, contaba que Alejandro había nombrado a Apeles su pintor “de cámara” concediéndole el privilegio de ser el único que podía retratarlo con sus pinceles; la novedad que introduce esta comedia es el ofrecimiento por parte del artista de defender y “eternizar” a su rey también con las armas en la mano, así como que este acceda y lo nombre capitán:

APELES. Gran señor, aunque tu alteza
me honra por el arte vida,
también este pecho encierra
valor para ser soldado
y defender tus fronteras.

ALEJANDRO. Capitán os hago, Apeles.

APELES. Tu fama he de hacer eterna.

(p. 398)

En otro momento de la pieza, Campaspe intenta consolar a Alejandro recordándole que, aunque incluso a Hércules le llegara la muerte, sus hazañas y su valor han permanecido para siempre. En cambio, el monarca-soldado, consciente de que necesita el mundo de las letras, se lamenta de no poder ser como Homero para dejar él mismo por escrito sus proezas (en una especie de autobiografía, se supone) y que su fama sea imperecedera; es algo que también resulta en cierta medida novedoso y que contribuye a la sensación de “rareza” que transmite esta comedia en cuanto a la versión de la historia de Alejandro que nos ofrece:

CAMPASPE. Señor, la Parca que dio
al gran Alcides la muerte
le quitó la vida fuerte,
pero las hazañas no,
porque quedó su valor
en los cielos esculpido.

ALEJANDRO. Sí; mas dime dónde ha habido
como Homero historiador.

Si yo tuviera tal pluma,
fuera mi bien sin igual,
mi valor fuera inmortal,
de mis hazañas la suma.

(vv. 1124-1135)

Seguimos en un ambiente de guerra, pero en este caso nos trasladamos a la España de los Reyes Católicos para analizar varias piezas que se contextualizan en este periodo. Lope de Vega escribió un par de comedias dedicadas al soldado Garcilaso de la

Vega, ambas sobre una base histórica que se corresponde con una última fase de la guerra de Granada. En la muy temprana *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*⁴⁸⁵ (1583-97) encontramos un doble protagonista, cuyas hazañas serán mostradas a lo largo de la trama: por un lado, las del héroe cristiano Garcilaso de la Vega y, por otro, las protagonizadas por Tarfe, el personaje heroico moro. En un momento de la pieza nos encontramos con un Garcilaso que reflexiona, en soliloquio, sobre la posibilidad de alcanzar esa anhelada gloria que desea conseguir a través de sus proezas. Se anima a sí mismo recordando a otros héroes anteriores que, a lo largo de la historia, fueran griegos, romanos, alemanes o galos, lograron que su nombre resonara para siempre entre los más heroicos y valerosos. Añade, finalmente, la fe que tiene puesta en Dios, quien lo ayudará en esa empresa y podrá concederle, además, la gloria eterna:

GARCILASO. ¿Posible es que ha de estar llegado el tiempo
en que podría eternizar mi fama,
y que esté en regocijo y pasatiempo
en el descanso de la blanda cama?
Y pues que me concede esfuerzo el tiempo
y el furor de mis venas se derrama,
es menester que viva en mi memoria
la sed ardiente de renombre y gloria.
Los pechos de los héroes valerosos
que en mi tiempo y estado precedieron,
los ánimos y pechos generosos
que eternizarse al mundo merecieron,
las armas, las divisas, los famosos
renombres claros que a su estirpe dieron,
incitan esta mano descuidada,
pues sabe gobernar lanza y espada.
Los antiguos romanos, levantados
en carro triunfoso por la excelsa Italia,
ceñidos de laurel porque esforzados
sujetaron a Grecia y a Vandalia,
y otros del alta fama señalados,
que sujetaron a Alemania y Galia,
las muestras dieron en su edad más tierna
de aquel nombre inmortal y gloria eterna.
(...)
En esta empresa pienso señalarme
cuando se ofrezca buena coyuntura,
que el brazo y el saber aventurarme
la fe de ser cristiano me asegura.
(pp. 40-41)

⁴⁸⁵ Citamos por Vega 1993a. Es una de las primeras comedias de Lope de Vega y presenta la peculiaridad, propia de esa primera época de la producción dramática lopiana, de estar repartida en cuatro jornadas. Véase, para profundizar en la comedia, Kirschner 1997 y González 2000.

Las palabras de Garcilaso son apoyadas por el personaje alegórico de la Fama, quien habla al joven soldado para confirmarle que sus hazañas serán recompensadas por la memoria que su nombre dejará en todos:

FAMA. Da, joven, a tu clara descendencia
las armas que te ofrece tu victoria,
dignas de todo honor y reverencia,
y a la dichosa herida da la gloria
que merece tal madre por tal hijo,
pues eterniza el siglo de memoria.
(p. 42)

Garcilaso se erige como un héroe al final de la comedia y sus hazañas serán conocidas por el mismo rey, quien lo bautiza con el nombre con el que hoy lo conocemos, así como a sus descendientes: Garcilaso de la Vega. Con esa primera gesta realizada exitosamente, el joven ya se ha ganado un hueco en la historia de los soldados laureados:

REY. Y pues por tan alto modo
de aquesa divisa te armas,
ésas han de ser tus armas
y de tu linaje todo.
Goza del lauro ganado
y armas que traes al pecho,
pues éste es el primer hecho
en que tu brazo has mostrado.
Y pues en aquesta vega
tan alta hazaña hecho has,
desde hoy más te llamarás
Garcilaso de la Vega.
(pp. 57-58)

La otra comedia que Lope dedica a este personaje es *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*⁴⁸⁶, de la que hemos analizado algún fragmento en el capítulo anterior. Enmarcada de nuevo en el cerco de Granada y, en este caso, dirigida a ensalzar las hazañas de los caballeros cristianos que participan en él. La tercera jornada es la que más se asemeja en su trama a la comedia anterior, puesto que se dedica a alabar la proeza particular de Garcilaso de la Vega. Él, en uno de los monólogos que declama, insiste en esa necesidad que tiene de fama, de que se le reconozcan sus hazañas y de que su honra permanezca intacta gracias a sus grandes heroicidades en la guerra:

⁴⁸⁶ Puede consultarse Villegas 2012, donde, entre otras comedias lopescas protagonizadas por moros y cristianos, se estudian esta y la anterior desde una interesante perspectiva.

GARCILASO. Todo es hazañas, hazañas,
y yo sólo con vergüenza.
¡Oh, brazo, a honrarme comienza
si es que tu fuerza acompaña!
Comienza a dar gloria y nombre,
brazo valeroso y fuerte,
a tu prosapia, de suerte
que a los de este siglo asombre;
que no es bien estar ocioso
en el arte militar
el que pretende alcanzar
en el mundo fin famoso.
Y pues depende la honra
del que guardarla procura
y soy de Laso hechura,
imitaré a quien me honra.
(vv. 1781-1796)

La siguiente comedia, ya varias veces citada aquí, se sitúa igualmente en la época de los Reyes Católicos, aunque, en este caso, Isabel de Castilla ya ha fallecido y el rey Fernando exigirá las cuentas de la campaña de Nápoles a don Gonzalo Fernández de Córdoba. Nos estamos refiriendo, claro es, a *Las cuentas del Gran Capitán*, de la que comentaremos precisamente el fragmento en que el ilustre militar se presenta ante el contador real para mostrarle las cuentas de la guerra (que, como dijimos, se basa en una anécdota histórica). El valeroso García de Paredes, que presencia la escena, se lamenta de que se pierda el tiempo en incoar un procedimiento burocrático (de “letras”, pues, en su sentido jurídico) para revisar ese tipo de documentación, en vez de dedicarlo a escribir las hazañas que les han procurado la victoria en la contienda. Aprovecha Lope para citar a algunos de los grandes historiadores griegos y romanos, como Tito Livio, Cornelio Tácito, Jenofonte o Suetonio, gracias a los cuales han llegado a nosotros acontecimientos, hazañas e historias contemporáneas a cada uno de ellos. El capitán, y duque de Sessa, es merecedor de que algún escritor –ya sea español o extranjero, como vaticina García de Paredes– ponga por escrito todas las proezas que ha llevado a cabo:

CAPITÁN. Estos los papeles son.
CONTADOR. Y estos los libros: aquí
se siente vuestra Excelencia.
GARCÍA. Y aquí he de tener paciencia:
¿papelejos? ¡Pesia a mí!
¡Ved cómo se van sentando!
¡Ved los librazos que hojean!
¡Que aquestas las hojas sean
que estuvieron relumbrando

cuando este reino ganó
 el duque de Sesa, cielos,
 con tanta sangre y desvelos,
 y que la fama escribió
 por tan estraños caminos!
 ¿Su historia en libros de cuentas,
 y no con plumas atentas
 en sus anales divinos?
 ¡Ved qué Livio escribe aquí,
 o qué Cornelio discreto!
 Aunque ya pudiera ser,
 que aquí estuviese Cornelio,
 que en las cortes de los reyes
 hay muchos Tácitos de estos.
 Mas no importa, que algún día,
 si no propios, extranjeros,
 escribirán tus hazañas
 y tus soberanos hechos.
 Siempre fue España infeliz
 en las historias, siendo
 cuya espada dio a la pluma
 más levantados sujetos.
 El que está sentado allí
 diera a Jenofonte griego,
 diera a Tranquilo romano
 materia a libros eternos:
 no a los de cuentas del Rey,
 porque no han de contar ellos
 valor de quien tiembla el mundo
 y que le ha dado tres reinos⁴⁸⁷.
 CONTADOR. Hácesele a Vueselencia
 cargo.
 GARCÍA. Ya comienza el pleito.
 (vv. 2587-2626)

El Gran Capitán, que, como ya se ha dicho, dramatiza el mismo hecho histórico que la comedia anterior, nos ofrece un fragmento que García de Paredes dirige a Pompeya (dama napolitana, como dijimos), en el que la llama “Envidia”, frente a los buenos valores y, sobre todo, la fama que el ilustre general español, a su modo de ver,

⁴⁸⁷ En la comedia de *El Gran Capitán*, en la que nos detendremos después, se recrea este mismo momento con unas palabras muy semejantes: “GARCÍA. Ved cómo se van sentando, / ved los librazos que hojean. / ¡Que aquestas las hojas sean / que estuvieron relumbrando / dándole eternos blasones / al Gran Capitán, y aquí / estén sujetos así / a mal formados renglones! / Ved qué Livio escribe allí / o qué Cornelio discreto; / pero ya podría ser / que allí escribiese Cornelio, / que en las Cortes de los reyes / hay muchos Tácitos de estos, / que para decir quién son / dan plumas al libre viento. / ¿Sumar quieren contadores / tus gastos, siendo tus hechos / los que plumas de la fama / en diamantes escribieron? / El que está sentado allí / diera a Jenofonte griego, / diera a Tranquilo romano, / materia a libros eternos, / no a contadores de un rey / a quien traidores pusieron / con el más leal vasallo / indignado y descompuesto” (Vega 1916b, 249).

se merece. Según el caballero, don Gonzalo Fernández de Córdoba se ha ganado un lugar “sobre los nueve”, esto es, por encima de Héctor, Alejandro Magno, Julio César, Josué, David, Judas Macabeo, el rey Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillón, los héroes militares de la tradición grecorromana, bíblica y medieval conocidos como “Nueve de la fama”. Una vez más, pues, esa idea de la eterna fama para el gran capitán español:

GARCÍA. ¿Cuánto va que vengo,
según soy de desgraciado,
a ser alcahuete vuestro?
¿Quién sois, que, siendo mujer,
y que rebozada os veo,
a las puertas del Virrey,
del Gran Capitán, que ha puesto
su nombre sobre los nueve
que el de la fama tuvieron,
presumo que sois la Envidia?
La Envidia sois, que aquí dentro
vive el valor, la lealtad,
la fama de tantos hechos,
la militar disciplina,
la fortaleza, el gobierno,
que tiene puesto en olvido
a los romanos y griegos.
(p. 240)

Unos versos más adelante, García de Paredes, gran admirador de su señor, insiste en esta idea:

GARCÍA. Y siendo el Gran Capitán
de la reina Germana
digno bracero, la lleva,
dando plumas a la fama
para escribir los favores
con que los Reyes le ensalzan,
con que los hombres le adoran
y con que a la envidia espanta.
(p. 244)

A continuación analizaremos una serie de comedias que, en contexto de guerra, se ambientan en una época contemporánea a, en este caso, Lope de Vega. En primer lugar, nos detendremos en *La Santa Liga*⁴⁸⁸ (1595-1603), obra en la que el Fénix recrea

⁴⁸⁸ Citamos por Vega 2016b. Esta comedia también se conserva con el título de *La batalla naval*. Para acercarse al mundo islámico que Lope recrea en esta pieza, véase Renuncio 2005; sobre las cruzadas en el

un acontecimiento histórico relativamente reciente, como es el de la batalla de Lepanto. Este hecho le sirve al dramaturgo prácticamente como excusa para conformar una pieza en la que se alternan episodios amorosos con otros diplomáticos y bélicos, y que podría considerarse, según Udaondo (en Vega 2016b, 699), “una tragicomedia histórica que incluye personajes de novela bizantina”, muy cercana también, de acuerdo con sus investigaciones, a *El peregrino en su patria*. Asimismo, en opinión de Wright (2012, 149):

A primera vista, la comedia de *La Santa Liga* puede parecer un disparate a quien acuda al hecho histórico esperando encontrar una fuerte dosis de solemnidad. Y es que la obra presenta la crónica de la batalla naval en el tercer acto como la culminación de un rocambolesco drama de amor y cautiverio ambientado entre el harén del sultán otomano y los baluartes del asediado reducto veneciano de Nicosia. Por consiguiente, la cadena de enfrentamientos entre los otomanos y las principales fuerzas marítimas de la Europa católica que empezó con la invasión de Chipre en 1570 y culminó con la batalla de Lepanto en octubre de 1571 se articula en un enredo de amor, cautiverio y conversión religiosa afín al primer teatro cervantino.

A lo largo de la comedia se alaban las hazañas de los reyes y soldados españoles, entre los que destaca la figura de Carlos I de España y V de Alemania, del cual se conocen sus méritos guerreros en todo el mundo; así nos lo muestra Lope en el siguiente parlamento, en el que el bajá del Gran Turco se dirige a su señor (Selín –el sultán Selim II–) para aconsejarle que tome ejemplo del emperador, quien ha salido victorioso de muchas de sus contiendas (el sitio de Castelnuovo, su enfrentamiento con Francisco I de Francia –que terminó con la victoria española en Pavía– o el cerco de Túnez), así como de aquellas promovidas por su hijo Felipe II, del que se recuerda su gran triunfo en San Quintín:

MUSTAFÁ. Toma ejemplo en el gran Carlos,
emperador de Alemania,
que en cincuenta años de vida
dejó cinco mil de fama.
Asombró cuantos rebeldes
la obediencia le negaban;
puso a Albania humilde freno
y acortó la rienda a Italia;

teatro del Fénix, en el que, además de esta comedia, se cuentan otras que también citamos en nuestro estudio, como *El cerco de Santa Fe*, *La campana de Aragón* y *El rey sin reino*, véase Sâmbrian 2012.

llegó a Túnez y volviole
 Barbarroja las espaldas;
 y no quiero decir quién
 vino huyendo de su lanza.
 El gran Felipe, su hijo,
 puso la mano a la espada
 contra Marte en San Quintín
 para victorias tan altas.
 Habiendo vencido muchas
 con su hermano don Juan de Austria
 y con tantos capitanes,
 honor y gloria de España,
 no gobierna tantos reinos
 ni tantos mares allana,
 –para que le rinda el indio
 perlas, piedras, oro y plata–
 con pereza y cobardía.
 (vv. 212-236)

Termina esta relación, como vemos, haciendo referencia a las victorias de Felipe II con la ayuda de su hermanastro Juan de Austria, de las que, según Odaondo (en Vega 2016b, 742), destaca su éxito militar en la rebelión de las Alpujarras (1568-1571), que tuvo lugar inmediatamente antes de la gran batalla naval, esto es, de los hechos narrados en la comedia. Evidentemente, al Gran Turco, que es caracterizado por Lope muy negativamente (como un personaje ridículo e incompetente, enfermo de amor), no le hacen ninguna gracia estos halagos de su bajá a los monarcas españoles. En cambio, de cara al público español, era parte de una propaganda política que, una vez más, situaba a sus monarcas como modelos de comportamiento e ilustres héroes de inmortal fama.

*Los españoles en Flandes*⁴⁸⁹ (1597-1606) es, junto a *El asalto de Mástrique*⁴⁹⁰, *Pobreza no es vileza* y *Don Juan de Austria en Flandes* (esta última también atribuida a Alonso Remón), una obra dedicada a las campañas de Flandes, dentro de ese corpus de Lope de Vega que se ha etiquetado como “ciclo de Flandes” (Cortijo Ocaña en Vega 2014, 907) y que comprende comedias que se enmarcan en pleno reinado de Felipe II⁴⁹¹. Ya desde la dedicatoria de la comedia, en este caso destinada a Cristóbal Ferreira de Sampayo, se enuncia el maridaje de las armas y de las letras, las cuales, como veremos

⁴⁸⁹ Citamos por Vega 2014. Para profundizar sobre las fuentes de la comedia, se puede consultar Hollingsworth 1974.

⁴⁹⁰ Acerca de la guerra en esta y la comedia anterior, véase Usandizaga 2009.

⁴⁹¹ Sobre el conflicto en los Países Bajos en el teatro lopesco, véase Gómez-Centurión 1999. En cuanto al tratamiento de la guerra en *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mástrique*, recomendamos el trabajo de Usandizaga 2009.

a lo largo de la pieza, se utilizarán nuevamente para referirse a la fama que las primeras pueden adquirir gracias a las segundas. Veamos primero un fragmento de la citada dedicatoria (p. 928):

Dedico, pues, a v.m. esta comedia, intitulada *Los españoles en Flandes*, y justamente, pues por caballero le tocan las armas, y por tan gran estudiante –y de tanta erudición– las buenas letras, para que me honre y defienda de todo escritor malicioso y de los correctores de ajenos vicios y solapadores de los suyos propios.

Ya dentro de la comedia, en una de las primeras escenas asistimos a un diálogo entre varios personajes nobles –entre los que se encuentra don Juan de Austria– y los capitanes Octavio Gonzaga y don Rodrigo Pimentel, en el que se discute sobre la situación política y militar que están viviendo. El ejército ha abandonado Flandes confiando en la buena voluntad manifestada por los nobles flamencos, pero el hermano del Rey y algunos de sus hombres se han quedado allí, ahora acorralados y a la espera de que Alejandro Farnesio, el príncipe de Parma, se traslade por petición de Felipe II a los Países Bajos para ayudarlos. En un momento de la conversación, don Rodrigo alaba las virtudes de su capitán, don Juan de Austria, quien es respetado –en su opinión– por muchas naciones; Octavio, de acuerdo con él, le responde con una reflexión sobre su fama, cuyas hazañas, aunque realizadas en un tiempo breve, podrán ocupar más páginas que aquellas que narran las peripecias del gran Ulises:

OCTAVIO. Tenéis razón, que apenas los poetas
de Ulises escribieron en veinte años
tantos trabajos, entre monstruos fieros,
arrojado del mar en islas bárbaras,
como en los pocos que ha vivido en Flandes
este cristiano y generoso príncipe.

(vv. 196-201)

A modo de apunte, y remitiendo nuevamente a Cortijo Ocaña (en Vega 2014, 942), “quizá deba verse [para entender este pasaje] un referencia a los poemas de *La Circe* (1624), muchos de ellos de contenido semejante al de la dedicatoria a Ferreira Sampayo (sobre poetas y poéticas)”.

En ese afán por eternizar las hazañas del ejército español, el soldado Chavarría no pierde la oportunidad de hacer una relación en la que ensalza la labor de algunos de los capitanes más famosos que han dado la victoria en Flandes:

CHAVARRÍA. Nombraron por capitanes
de esta famosa jornada
al buen Pedro de Vallejo,
que sargento mayor llaman,
don Alonso de Monsalve,
Reinoso, Heredia, Zambrana,
Beltrán, don Vasco de Acuña,
don Juan Manrique de Lara,
Luis Ponce, Santa María,
Becerra, Amador, Peralta,
Ortiz, Acosta y Perea,
honra de Madrid, su patria,
el castellano Olivera,
Bernardo de Castro, Añaya,
Juan de Vallejo, Aguilar,
Contreras, y otros que calla
más mi falta de memoria
que la de su nombre y fama.
(vv. 1550-1567)

Llegando ya al final de la comedia, el capitán Pedro de Castro ensalza ante don Juan las grandes proezas que el príncipe de Parma, Alejandro Farnesio, ha realizado. Estas harán que perdure su fama para siempre, pues los poetas la eternizarán, en esa conjunción de las armas con las letras, a través de su pluma:

DON JUAN. ¿Dónde está el príncipe, Castro?
CASTRO. ¿Agora por él pregunta
vuestra alteza? Estatuas junta
de oro, jaspe y alabastro
en el Templo de la Fama.
DON JUAN. ¿Cómo?
CASTRO. El primero partió
cuando el escuadrón cerró,
cual sigue al centro la llama.
Si sus hazañas quisiese
referirte, mal podría
lo que ha hecho en solo un día,
cuando muchos escribiese.
Mas la fama y los poetas
con el tiempo las dirán,
ellos con versos que harán
y ella en lenguas de trompetas.
(vv. 2822-2832)

Y, de nuevo, creemos que conviene reparar en ese juego “metaliterario” del que tanto gusta Lope en este tipo de comedias: ese poeta que el personaje vaticina que cantará las glorias de los grandes héroes de la milicia española es precisamente él, y lo está haciendo justo en ese momento, mientras escribe los versos de la comedia que les dedica. Lo que no se le permitía hacer como el cronista oficial del reino que siempre quiso ser lo llevaba a cabo en estas piezas dramáticas que ensalzaban el glorioso pasado reciente; en otros casos, será la persecución del favor de los poderosos coetáneos lo que le induzca a hacerlo en comedias que narran episodios bélicos sucedidos en su misma época.

Así, Lope se sirve de un suceso bélico reciente para construir, en este caso, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*⁴⁹² (1604); en concreto, la pieza se relaciona con el asalto en ese mismo año y ya en pleno reinado de Felipe III a la isla de Lango, la cual se encontraba bajo dominio otomano. La expedición fue comandada por el segundo marqués de Santa Cruz, don Álvaro de Bazán y Benavides, quien era, en ese momento, capitán de las galeras de Nápoles. A él se dirige el conde de Benavente precisamente en el fragmento que traemos a colación para alabar las hazañas de su padre, don Álvaro de Bazán, con quien Lope dijo haberse embarcado en las expediciones de Las Azores y de la Armada Invencible, como explicamos en su momento. Su padre ya ha alcanzado esa gloria que don Álvaro espera lograr igualmente por las armas:

BENAVENTE. Aquí imagino a vuestro padre heroico
en la naval batalla de Lepanto,
con el consejo y la famosa espada
teñida hasta la cruz de su apellido,
hacer hazañas dignas de memoria
al lado de aquel joven ilustrísimo,
hijo de Carlos Quinto, César máximo,
del prudente Filipo hermano y tío
del tercero que hoy vive, y viva y reine
para gloria de España dos mis siglos.

(p. 39)

En efecto, el marqués confiesa que lo que realmente le haría feliz a su padre es saber que su fama ha perdurado tras su muerte, más aún en boca de un hombre sabio como el conde de Benavente:

MARQUÉS. A lo menos yo sé que, si viviera,
estimara de vos esas palabras
más que los triunfos de sus claros hechos.
¡Tanto valor merece la alabanza

⁴⁹² Citamos por Vega 1997b.

de un hombre tan prudente, sabio y justo!
(pp. 39-40)

Al comienzo de la tercera jornada, en la que varios soldados españoles se embarcan con intención de afrontar al Turco, tiene lugar una conversación entre Benavente y un criado en la que precisamente este último hace una relación sobre los numerosos personajes célebres que van en la expedición. Todos ellos son varones de buen nombre y cuya fama es conocida por sus ilustres hazañas, las cuales recuerda también Lope con su pluma para engrandecer su prestigio en el mundo de las armas:

CRIADO. Lleva tus gallardos hijos,
y el del marqués le acompaña
de Guadaleste, famoso
mancebo.

BENAVENTE. ¿Cómo se llama?

CRIADO. Don Alonso de Cardona.

BENAVENTE. ¿Quién más?

CRIADO. Don Diego de Ayala,
cabo de la Infantería.

BENAVENTE. ¿Qué capitanes?

CRIADO. De fama:

Juárez y Ginés de Torres,
y Villalobos, que igualan
cualquiera de los antiguos,
y a Camo, famosa espada;
a don Diego de Alderete,
digno de toda alabanza;
a don Luis de Leiva lleva,
que el noble apellido ensalza;
lleva a Gonzalo de Vera,
laurel y honra en las armas;
don Antonio de Velasco,
en la patrona levanta
el nombre del capitán
con mil trofeos y palmas.

Y si estos capitanes,
con igual valor se hallan,
don García de Toledo,
que ser Toledo le basta;
don Juan de Castro y don Diego
de Vega, de quien no habla
soldado que no celebre
sus valerosas hazañas.

Sin estos, van otros muchos
cuyos nombres celebrara,
gran señor, si los supiera;
su fama por ellos habla.

(pp. 68-69)

Como bien se ha estudiado, Lope seguramente se procuraría informes y memorias de estas campañas militares, en los que recabaría los nombres con los que plagaba estas largas tiradas de versos en los que él creía eternizar su fama. Por otro lado, y volviendo a la comedia en cuestión, el personaje del general tiene claro que, para alcanzar la gloria, hay que pasar dificultades y penurias en la guerra, como las que el soldado Laso está sufriendo en ella:

CARPIO. Laso tiene la cara tan quemada,
que piensan todos se quedará sin vista.
MARQUÉS. Laso verá a sus pies la envidia helada.
GENERAL. Así la eterna fama se conquista.
(p. 90)

Al igual que la comedia anterior, *La mayor victoria de Alemania* o *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*⁴⁹³ (1622) lleva a las tablas un hecho de armas famoso contemporáneo, en este caso del comienzo del reinado de Felipe IV: la victoria en Flandes del ejército capitaneado por don Gonzalo de Córdoba, el hermano del duque de Sessa. Ya al comienzo de la comedia, Lisarda, la dama protagonista, recuerda la buena fama que tiene el noble general español:

LISARDA. Los que hay en esta ciudad
segura estoy de que fueran,
así por lo que quisieran
servir a su majestad,
como por la buena fama
del famoso don Gonzalo
de Córdoba, que ya iguala
a cuantos celebra y llama
la antigüedad de este nombre.
(vv. 17-25)

En este caso, esa opinión no se debe únicamente a sus méritos militares –que en este momento no pueden ser tantos–, sino también a su linaje, a la ilustre familia a la que pertenece, puesto que es tataranieto de su homónimo don Gonzalo Fernández de Córdoba, más conocido como “El Gran Capitán”⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Citamos por Vega 2015d. Esta comedia, junto a la anterior y al *Arauco domado por el excelentísimo don García Hurtado de Mendoza*, constituye un grupo de piezas “de hechos famosos cuya acción transcurre en época contemporánea a Lope” en las que se destacan, he aquí su peculiaridad, “hazañas individuales realizadas por algún personaje de la nobleza” (Ferrer 2012, 42), es decir, se ensalza el protagonismo individual y no el colectivo, como en otras piezas también de hechos famosos.

⁴⁹⁴ Sobre las circunstancias en las que pudieron surgir *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *Las cuentas del Gran Capitán*, en relación con la figura del duque de Sessa ante la Corona, véase Ferrer 2008.

La comedia se desarrolla, como decimos, en un contexto de guerra entre el ejército español, católico, y el protestante, de ahí que, en varios momentos de la pieza, encontremos referencias a la *militia Christi*, la cual lleva a sus soldados a luchar por alcanzar no solo la fama terrena, sino también la gloria eterna. Con ello en mente hemos de contextualizar las siguientes palabras del militar español don Francisco de Ibarra, que serán secundadas por el Barón de Tili, quien anima al soldado a mantenerse fuerte en su creencia, pues de esta manera tendrá asegurada la fama:

IBARRA. Todo lo que resulte en gloria suya,
después de la de Dios, cuya fe santa
nos trae a que el hereje se destruya
y que le pise su divina planta,
será de mi opinión, sin que rehuya
pena, peligro o muerte, porque tanta
honra tendré muriendo como vivo,
si tanta gloria en el morir recibo.
Españoles tenéis como leones,
que vienen de mil partes cada día,
que, como piedra imán, vuestras acciones
los conduce a serviros a porfía;
y aunque tan desiguales escuadrones,
con el socorro que Bullón le envía,
que ya de siete mil caballos pasa,
con que la hierba a la campaña abrasa;
y vos tenéis dos mil, que en fin os lleva
cinco mil de ventaja: es muy lucida
la infantería que tenéis y a prueba
de españoles bizarros por la vida;
si el cielo os mueve, vuestro campo mueva
las armas, pues la fama no se olvida
de las pasadas glorias, pues tenemos
por capitán la fe que defendemos.
TILI. El maestre de campo, que en persona
os habla, generoso descendiente
de la casa de Córdoba y Cardona,
os muestra su laurel resplandeciente;
y pues con su valor la empresa abona,
puesto que sea desigual en gente,
no perdáis la ocasión: mirad que os llama,
para tercera gloria, vuestra fama.
(vv. 747-778)

El mismo noble español cita, unos versos más adelante, a Virgilio y a Homero para manifestar su deseo de que algún poeta contemporáneo deje por escrito las grandes hazañas de tan ilustres militares:

TILI. Si hubiera para los vuestros

un castellano Virgilio,
un nuevo español Homero,
bien tenía qué escribir.
(vv. 1506-1509)

Según Ioppoli (en Vega 2015d, 479), y probablemente no vaya desencaminada en su apreciación según hemos ido viendo y apuntando respecto a otras comedias previamente estudiadas, estas palabras serían un “elogio de Lope a su propia labor, dado que él está celebrando las hazañas de don Gonzalo”. Como hizo con algunos de sus poemas que hemos estudiado, entre los que destaca la *Pira sacra en la muerte de don Gonzalo Fernández de Córdoba* (1635), dedicada por Lope a este mismo personaje que honra en esta comedia, aprovecharía aquí también para convertirse en ese heraldo que los militares españoles necesitan para inmortalizar su nombre.

En la siguiente escena, Juan, un soldado, y su lacayo, Bernabé, se deciden a utilizar las armas con las que se dispusieron a alistarse en la guerra. El gracioso bromea sobre la fama que sus hazañas van a otorgarles (el uno será como Aquiles y el otro como Héctor), pero, sobre todo, ensalzan el buen nombre que ya tiene su capitán, don Gonzalo de Córdoba, quien “encarna el perfecto jefe militar, cuyo valor puede contagiar al más humilde soldado” (Ioppoli en Vega 2015d, 486):

JUAN. Ya se ha llegado ocasión
en que probemos las armas
que trujimos de la corte.
BERNABÉ. Tú verás cómo te llaman
el Aquiles de Madrid,
y a mí, por dos mil hazañas,
Héctor de Caramanchel.
JUAN. Cuando a un hombre no obligara
su propio honor, Bernabé,
solo el ejemplo bastara
de este valiente mancebo,
honor y gloria de España.
¡Qué bien entiende la guerra!
¡Qué cuidadoso que anda
a todo cuanto se ofrece!
¡Con qué amor, con qué palabras,
con qué dulce cortesía
al más vil soldado trata!
¡Cómo los socorre a todos:
viste, ayuda, parte, gasta
cuanto tiene, cuanto pide,
cuanto gana, cuanto alcanza!
Es hijo, al fin, de la guerra,
pues pienso que con la espada

nació en ella.
(vv. 1625-1649)

Como ya se ha anunciado, el ejército español resulta vencedor en la batalla (la de Fleurus, en concreto) y ha sido el capitán español, por voluntad divina, quien ha llevado a su patria a la gloria; además, con ello, ha empujado a los herejes a la derrota. Se ha cumplido, pues, el deseo de don Gonzalo: ha exaltado a España y ha defendido su religión, ofreciendo tanto a la nación como a Dios su victoria:

GONZALO. Después de haber al cielo gracias dado
por el suceso de esta gran vitoria,
donde parece que él ha peleado,
porque solo se debe a Dios la gloria,
toca premiar a todo buen soldado,
y que su nombre tenga la memoria
que ha merecido tan ilustre hazaña,
en la del rey católico de España.
Llegado habemos de Bruselas cerca;
pues la señora infanta, fenis rara,
nos quiere honrar y al escuadrón se acerca
la divina Isabel Eugenia Clara.
Advertid que en saliendo de la cerca,
pues ya su viva luz el sol dispara,
dispare nuestra salva de tal modo
que vuelva a confusión el mundo todo.
(vv. 2543-2558)

Estas dos últimas comedias tienen varios puntos en común, como bien ha estudiado Ferrer (2012). En primer lugar, como ya hemos apuntado, ambas exaltan la hazaña de un personaje individual, el cual es contemporáneo de Lope de Vega y cuya proeza se recrea justo después de haber acaecido. Podríamos decir, como ya apuntábamos más arriba, que “Lope actúa a la manera de un cronista, se apresta a crear un relato histórico dramatizado desde la inmediatez a los hechos sucedidos” (46). En este mismo sentido, ese enaltecimiento de los protagonistas y la insistencia que encontramos en ambas piezas porque haya una recompensa real hacia la labor guerrera nos sitúa en un marco cortesano concreto que se corresponde evidentemente con la realidad de la época, en la que el monarca era el encargado de distribuir los premios y mercedes.

Por otro lado, esas hazañas bélicas que el soldado brinda a la patria y a la Corona, se fundan en un tercer pilar que tiene que ver con la Iglesia y con la defensa de la fe, pues juntas (patria, monarquía y religión católica) sostenían esa identidad nacional

española que se había iniciado con los Reyes Católicos, se había consolidado con Felipe II y justificaba el ascenso de Felipe IV al trono y el proyecto político de Olivares. En suma, compartimos de nuevo las palabras de Ferrer (2012, 50):

El modo de construir la acción balanceándose –no siempre en ajustado equilibrio– entre trama bélica (pública) y trama amorosa (privada), el uso de determinados elementos, personajes y situaciones cómicas recurrentes, el tono reivindicativo desde el que se presentan las hazañas del héroe como hazañas de la monarquía, al tiempo que la vindicación nacionalista y religiosa y la presentación de los españoles como pueblo elegido para la defensa de la fe considerada verdadera, son todos rasgos que dibujan un patrón dramático a partir del cual Lope teje en su taller este género de obras.

Asimismo, encontramos una alusión a la fama que merecen los ilustres soldados en *El Brasil restituido* (1625), donde, como dijimos, las tropas vencedoras han sido las hispano-lusas (contra las holandesas). En este caso, Machado, que es también soldado y centinela, pedirá al mismo Apolo, el cual se encuentra en el monte del Parnaso, que premie el valor de las hazañas que se han llevado a cabo en Brasil. En una escena que estaría pensada para ser absolutamente sorprendente, el cielo se abriría dando paso al dios de las artes, coronado de laurel (“el árbol ingrato”) y dictándoles él mismo a las propias Musas las proezas de aquellos soldados que ha de premiar con la eternidad que confieren las letras:

MACHADO. Pero, ¿qué es esto que suena?
¿Qué artillería del cielo
la de la tierra acompaña?
Por cuatro partes abierto,
sobre un monte están las Musas,
y el divino Apolo en medio,
ceñido el árbol ingrato,
de letras y de armas premio:
para que en verso le escriban,
contarles quiere el suceso.
El Brasil viene a escucharle;
escucha, España, sus versos.
(vv. 1420-1431)

Aprovechando tal aparición de las doctas nueve hermanas, acudimos a la comedia más o menos coetánea *Porfiar hasta morir* (1624-1628)⁴⁹⁵, pieza que Lope compuso sobre la leyenda de Macías, el trovador enamorado. Al inicio de la tercera jornada, Páez y Fernando de Mendoza, el criado Nuño y Macías (con “hábito de Santiago”), llegan a palacio. El rey, feliz de tener al inspirado poeta en su casa, le pregunta por su arte; Macías le confiesa que, a pesar de que los poetas envidiosos tienen un poco apartadas a las Musas de su lado, en sus versos no deja de acordarse de alabar sus hazañas para que la fama sobre su persona permanezca; parece muy claro, a juzgar por el parecido con otros muchos textos suyos sobre el mismo asunto, que es aquí Macías portavoz del propio Lope, siempre atento a censurar las malas costumbres del mundo literario y a “respirar por sus heridas” ante la aparición de rivales que creía menoscababan su gloria, aun contando con muy inferiores talentos y méritos (siempre a su muy personal criterio, claro):

REY. ¿Cómo va de las Musas?

MACÍAS. La contienda,
claro señor, de envidias importunas
las tiene retiradas, mas no tanto
que no os celebren en su dulce canto.
Apenas hoy comienza el que desea
por los versos, señor, fama constante,
cuando quiere vencer con breve idea
al que la tiene en bronce y en diamante.
Otro veréis que en enseñar se emplea
y está de los principios ignorante:
todos estos resiste la prudencia.

(vv. 1750-1761)

Pasando ya a otro autor, en las comedias de Tirso de Molina esta variante que estamos estudiando toma un camino parcialmente diferente. Hasta ahora hemos visto cómo los soldados, los reyes o los nobles que se dedican al mundo guerrero anhelan que el hombre de letras deje por escrito sus hazañas para que su gloria sea eterna. En las comedias del mercedario, en cambio, encontramos ese deseo de fama pero no a través de las armas, sino mediante las mismas letras, que, en estos casos, representan el mundo del derecho, de la jurisprudencia. En la primera de ellas, la ya citada *Ventura te dé Dios*,

⁴⁹⁵ Citamos por Vega 2002b. Sobre esta comedia hay también bastante bibliografía, ya sea en cuanto a sus fuentes literarias o en relación a las referencias medievales (amor cortés, juegos caballerescos...) que encontramos en ella. Señalamos algunos de estos estudios con los que se puede profundizar en ello: Shopmaker 1973, Trueblood 1986, Nitsch 2002, y González Muñoz 2004 y 2005.

hijo, Rosela conversa con Agudo, el criado, sobre la fama de su hermano, quien es célebre en toda Italia gracias a sus conocimientos jurídicos (y especialmente en Bolonia, ciudad y universidad especialmente ligadas al mundo del Derecho y su enseñanza). Esa sabiduría trae consigo, como la buena ejercitación de armas, que su nombre sea igualmente laureado:

ROSELA. De modo contenta estoy,
que pues no hago acciones locas,
no muestro que hermana soy
de César. Albricias pocas
por tales nuevas te doy.

¿Que mi hermano tanta estima
por sus letras ha alcanzado?

AGUDO. Toda Italia le sublima
por el más noble letrado
que lee cátedra de Prima.

No tiene jurisperito
Europa sabio como él;
su nombre en Bolonia escrito
por las calles el laurel
le ofrece.

ROSELA. Gozo infinito
con esas nuevas me das.
¡Qué alegre estará Honorato,
mi padre!

(pp. 573-574)

En la otra comedia tirsiana ya citada, *Amar por razón de estado*, encontramos también un breve fragmento al respecto. En él, el marqués Ludovico hace saber al duque de Cléves que su dedicación al estudio le aportará una fama que será por todos conocida:

LUDOVICO. Seréis
del gran Duque conocido,
que tiene satisfacción
de la fama y opinión
que vuestro estudio ha adquirido.

(p. 1102)

Retomando la idea tradicional de fama, es decir, la necesidad de las letras para immortalizar los hechos de armas, es interesante estudiar también una comedia de Vélez de Guevara que se titula *El asombro de Turquía y valiente toledano*⁴⁹⁶ (1621-22).

⁴⁹⁶ Citamos por Vélez 2010.

Estamos ante un drama histórico en el que, como indica González Martínez (en Vélez 2010, 13), “se combinan los acontecimientos militares con la representación del idilio amoroso de dos personajes. El personaje principal que da título a la obra es Francisco de Ribera, militar, experto navegante, que va a ser el hilo conductor de la línea argumental bélica”⁴⁹⁷. En la mayoría de los fragmentos que hemos seleccionado, toma la palabra Beltrán, un soldado que actúa como cronista de Ribera, para referirse precisamente a esta segunda faceta suya: la de inmortalizar, y, además, *in situ*, las hazañas del ilustre militar con su pluma. Así se presenta ante Ribera:

BELTRÁN. Después que con un mosquete
te serví, fui coronista
de la vitoria presente,
cuya relación te traigo,
porque tu valor me premie
dos servicios, que a tus pies
a un tiempo mi fe te ofrece,
porque conozcas, señor,
que ya, discreto y valiente,
por la pluma y por las armas,
lo he granjeado dos veces,
y así, si me das licencia,
para que a decir empiece
mi relación, la diré.
(vv. 1128-1141)

En el siguiente parlamento, Beltrán cuenta a Ribera que, escribiendo sus memorias, ha tenido que narrar un acontecimiento triste de su vida, que tiene que ver con un arresto que este sufrió. Indica que impregnó de subjetividad ese capítulo, puesto que había rabia en su pluma al tener que referirse a tal suceso. Es interesante, pues, cómo se pone de manifiesto los sutiles límites existentes entre lo histórico y lo literario en las crónicas de guerra, como ya hemos indicado en tantos otros momentos:

BELTRÁN. Estaba haciendo memoria
de las cosas de tu historia
para escribirla, y sabrás
que en allegando al suceso
de Toledo, y tu prisión,
fue tanta mi indignación,
imaginándote preso,
y estaba ya tan metido
en las acciones del caso,

⁴⁹⁷ Además de Francisco de Ribera, aparece el duque de Osuna, ambos personajes de la actualidad histórica de Vélez. Para profundizar en otros elementos contemporáneos de la pieza, véase González Martínez (en Vélez 2010, 14-22).

que representaba el paso
bravamente enfurecido.
(vv. 1421-1432)

Más adelante, Ribera conversará con otro personaje, el capitán don Félix, a quien hace saber la prisa que tiene de ir a hablar con el Virrey, porque lo que de verdad le urge es “pelear de noche y día / contra infieles en el mar” (vv. 1585-1586). Beltrán muestra ese mismo parecer que el bravo militar, ya que, en su caso, está deseando presenciar más aventuras para poder relatarlas con su pluma:

BELTRÁN. Surca la salada espuma,
que, yendo allá tu poder,
todo, señor, ha de ser
darle motivo a mi pluma.
(vv. 1589-1592)

Finalmente, en un momento de la tercera jornada, el Rey se hará eco también de la fama de Ribera, la cual puede haberle llegado gracias a la labor que su cronista, Beltrán, ha realizado:

REY. Conocer solo quisiera
a Francisco de Ribera,
soldado de tanta fama,
como ha publicado el mundo
de su invencible valor,
por continuo vencedor.
(vv. 2180-2185)

Como se ha apuntado, otro de los ilustres personajes que encontramos en esta comedia es el duque de Osuna (no en vano estuvo Vélez al servicio del marqués de Peñafiel, hijo del duque de Osuna, durante un par de años) y, en opinión de Martínez González (en Vélez 2010, 22), su presencia en ella tiene un fin premeditado:

Luis Vélez en este drama no se limita a evocar los méritos alcanzados por el duque de Osuna durante sus años de gobierno en Sicilia y, especialmente, en Nápoles. El dramaturgo se adhiere a la política marítima del conde-duque de Olivares y dentro de esos planes de fortalecimiento del poderío naval hace imprescindible al duque de Osuna como baluarte contra los turcos.

Estamos, por tanto, una vez más, ante una comedia que sirvió de propaganda política en un momento complicado en el que la Monarquía Hispánica empezaba a perder su hegemonía.

Calderón de la Barca, por su parte, hace referencia en sus versos también a este anhelo de fama que alienta en algunos de sus personajes. Si nos trasladamos al mundo caballeresco de *El castillo de Lindabridis*, nos encontramos con un parlamento de Febo en el que, consciente de que no ha cumplido con las normas de la caballería, se pregunta sobre la posibilidad de haber perdido la deseada fama. Por otro lado, percibimos también, como ya se ha apuntado, esa variedad del mundo libresco que representan las leyes de la caballería, las cuales, al igual que el arte militar para los soldados, son la base teórica que unos y otros siguen para lograr sus éxitos en la batalla. Veamos cómo se lamenta el caballero por haber perdido parte de su escudo en la contienda y qué supone para él, para su opinión y su fama, ese desliz que ha cometido:

FEBO. ¿Yo exceptuado del honor
que ilustró tantas empresas?
¿Yo excluido de la fama
que dio más plumas y lenguas
a los tiempos que quedaron
de estas fábricas? ¿Yo fuera
del número de los nobles
porque en batalla sangrienta
perdí de dos elementos
mi escudo? Más justa es esta
infamia, este deshonor,
pues que no cuidé que fuera
menor defecto morir
con las armas que perderlas.
Bien nos lo enseña el decreto
del honor; bien nos lo enseña
la ley de la caballería,
pues en sus fueros ordena
que para morir se arme
el caballero, y que muera
de todas armas guarnido;
y el manto mortaja sea,
dando a entender que primero
pierda la vida que pierda
las armas, que del cadáver
aun son adorno en la huesa.

(p. 265)

En otra comedia calderoniana, *El segundo Escipión*, el viejo Fabio se dirige al general romano, quien, tras haber vencido en batalla quiere volver a su patria para dejar de ver tantas atrocidades. Fabio no entiende cómo, una vez alcanzada la fama, quiere marcharse, y le recuerda, en cierto modo, que después de haber demostrado sus méritos guerreros se ha ganado la gloria eterna:

FABIO. Día, señor, que consigues
tan glorioso vencimiento
que a Escipión en Cartago
la fama ha de hacer eterno
sin que la melle sus bronce
la sorda lima del tiempo...
(p. 622)

En una de las escenas de la segunda jornada de *La exaltación de la cruz*, comedia a la que también nos hemos referido con anterioridad, los ejércitos cristianos de Heraclio han perdido la batalla y están a punto de morir por no querer renunciar a su fe. El general pide a los soldados que no pueden luchar que canten para dejar constancia de su sacrificio, de su gloria. Encontramos, pues, esa variante de los cánticos para representar el mundo de las letras, pero, al igual que en los casos anteriores, con el mismo fin de que la fama de los soldados perduren para siempre; en esta comedia, además, esos cánticos también buscan que Dios los escuche, para que, como mártires que son, los lleve a la vida eterna:

HERACLIO. Ea, amigos,
los que estáis para el manejo
de las armas impedidos,
cantad a Dios alabanzas
mientras nosotros morimos,
porque las voces de unos
digan de otros el martirio.
(p. 946)

Volvemos nuevamente a Lope, en concreto a la comedia con la que comenzamos, *El conde Fernán González*, para referirnos a una interesante variante que se enuncia en un momento de la pieza. En la escena que traemos a colación, el conde habla con Pelayo, un monje, a quien promete construir un templo en honor a Dios, puesto que, aunque la memoria tiene la capacidad de conseguir que la fama de alguien perdure durante los siglos, un templo será verdaderamente eterno. Hay, pues, un paso más allá, y no solo serán las letras (o la pintura, como veíamos en el caso de Apeles con

Alejandro) las que recojan las hazañas de un personaje, sino que el arte en general se erige como el medio para, por un lado, simbolizar las proezas del héroe y, por otro y más importante en este caso, dar gloria a Dios con un monumento que será indestructible y, por ende, perpetuo:

PELAYO. Muchas hazañas te esperan
en bien de la fe que adoro
contra las armas del moro,
que vuestra quietud altera.
Reyes vencerás, de quien
preso dos veces serás,
pero de todas saldrás
con honra, dichoso y bien.
Ruégote que, de esta casa,
te acuerdes en tus victorias.
CONDE. Padre, si con las memorias
la fama los siglos pasa,
palabra te doy de hacer
un templo en este lugar,
que al mayor pueda igualar
si Dios me diere poder.
(p. 106)

Y damos fin a este capítulo, ahora sí, trayendo una parte de la dedicatoria que Lope brinda a don Fernando de Vallejo en *La campana de Aragón*⁴⁹⁸ (1623). En ella habla de la fama y habla de las letras, pero estas letras que dejarán las glorias de los personajes para siempre será el teatro:

Pues con esto, nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menos fuerza, y más dificultad y espacio. (...) Dio causa la inobediencia al rey de Aragón para tan vivo ejemplo, y el consejo a la ejecución de tan notable castigo. De donde se colige cuánto importa a la vida y conservación del príncipe el prudente ministro y consejero. Bien pudiera yo con atrevida pluma retratarle del señor Gaspar de Vallejo, padre de V. m., delineando con vivos colores qué virtudes, qué letras, qué costumbres, qué nobleza le convienen... (pp. 619-620)

⁴⁹⁸ Citamos por Vega 1994c.

2.1.2. “LETRAS Y ARMAS SON EXTREMOS”: EL PASO DE LAS LETRAS A LAS ARMAS

Una de las variantes más comunes del tópico de las armas y las letras es la que tiene que ver con la presentación de un joven que deja la pluma para enrolarse en la guerra, algo que ya veíamos en varios textos cervantinos. La primera comedia a la que nos referiremos es *La doncella Teodor* lopesca, en la que encontramos un galán, estudiante, que, cuando se entera de que la mujer a la que ama, Teodor, debe casarse, decide marchar de Toledo para alistarse como soldado. Así se lo hace saber a su criado Padilla y a su primo Leonelo en la siguiente conversación que tiene con ellos:

FÉLIX. Primo, loco me imagina
si me quedase en Toledo.
En fin, quedarme no puedo:
mi estrella a partir me inclina.
Ven conmigo, gastaremos
deshaciendo estos engaños
por Italia algunos años,
toda la Francia veremos.
Letras y armas son extremos:
del uno al otro me paso.
¡Vive el cielo que me abraso
si no me parto de aquí!
PADILLA. A cierto alférez oí
que hoy se va el capitán Laso:
podéis en su compañía
pasar a Italia los dos.
LEONELO. Muy bien ha dicho ¡por Dios!
FÉLIX. Pues, adiós, sotana mía,
cursos de filosofía,
libros, patria... ¡Alto! A vestir.
(vv. 635-654)

Sin embargo, finalmente raptará a Teodor cuando ella va de camino a su casamiento y, a su vez, ambos serán secuestrados por dos moros, Zaide y Alí. Estos están en la península española porque han ido en busca de una esposa para el hermano del rey de Orán, así que se los llevarán con ellos a esta ciudad, donde vivirán diferentes aventuras.

En *El gran duque de Moscovia* el caballero Rodulfo, embajador del duque Boris, se dirige al rey de Polonia para sembrar la duda sobre Demetrio (quien será el gran duque de Moscovia), a quien tilda de loco y farsante. Nos interesa, no obstante, la referencia al momento de su vida en que este fue estudiante, después clérigo y finalmente soldado, pues pone de manifiesto el paso que el joven también dio desde las letras hasta las armas:

RODULFO. Este nuevo Demetrio, levantado
 de la espuma vulgar del lodo infame,
 ¿por qué quieres que príncipe se llame
 siendo hijo de un clérigo que hoy vive,
 y que esta voz y fábula derrame?
 El proceso tendrás, que ya se escribe,
 de la vida de aqueste sedicioso
 de quien Moscovia tanto mal recibe.
 Fue estudiante primero, y religioso,
 y en desprecio del hábito, soldado;
 fue encantador y astrólogo famoso;
 por salteador ha sido castigado.
 (vv. 2614-2625)

Otra de las comedias lopianas en las que encontramos este tópico (o, podríamos decir, metatópico) es *Los pleitos de Inglaterra*⁴⁹⁹ (1598-1603), una comedia palatina que, aunque con ciertas reminiscencias históricas –en cuanto al nombre de los reyes o a algunos acontecimientos que en ella suceden–, se enmarca en una Edad Media muy imprecisa, en la ciudad de Londres. El rey de Inglaterra, Eduardo, tiene dos hijos, Enrique y Venceslao, los cuales son instruidos por un ayo sobre todo en letras. En cambio, ellos tienen clara su inclinación hacia las armas; además, su reino está en guerra, en pugna por Escocia, y consideran necesario luchar en batalla para defender el territorio. En el siguiente fragmento, el ayo expone esta situación a Florisando, privado del rey, y el cambio de rumbo que los príncipes vivirán al dejar la pluma por la espada:

AYO. Yo les daba lección, mañana y tarde,
 de Cicerón y de Virgilio, y juntos
 los declaraban, ¡así Dios te guarde!,
 hasta los más dificultosos puntos.
 Pero la sangre que en sus venas arde
 y al ser los dos de tu valor trasuntos,
 de las letras, señor, los desviaban
 y al furor de las armas se inclinaban.
 (p. 255)

*La corona de Hungría y la injusta venganza*⁵⁰⁰ (1623) se considera un arreglo de la comedia anterior⁵⁰¹ (aunque en este caso transcurre en Hungría) y, como esta, cuenta la historia de dos hermanos, Enrique y Alberto, que, destinados a ser instruidos en letras por su ayo, Fabricio, se niegan porque quieren marchar la guerra. El maestro trata de

⁴⁹⁹ Citamos por Vega 1994b.

⁵⁰⁰ Citamos por Vega 1916a.

⁵⁰¹ Ambas versan sobre una de las múltiples variantes de la leyenda de la reina Sevilla. Véase Renert 1919, Tyler 1963 y Follett 2010.

enseñarles poesía, pero Enrique no quiere oír hablar ni de Aristóteles ni de Virgilio ni de Homero; Fabricio, desquiciado, deja a los hermanos solos para ir a contar a Liseno, su supuesto padre⁵⁰², la situación desesperada que está viviendo con los dos hermanos. Estos, por su parte, conversan de la siguiente manera, exponiendo, sobre todo Enrique, el porqué de su interés por luchar en la guerra:

ENRIQUE. ¡Qué importa!

ALBERTO. ¿Y será muy bueno
que aquí nos venga a reñir?

ENRIQUE. Riña y diga desatinos.

ALBERTO. ¡A tu padre!

ENRIQUE. ¡Qué se yo!

Si lo contrario me dio
a entender por mil caminos.

¿Qué es lo que me quiere a mí

Aristóteles ahora?

Más la guerra me enamora
y el son que esta tarde oí.

Hermógenes y Platón

se vayan enhoramala,

que ningún conceto iguala

a aquel armígero son.

Yo aborrezco cuanto puedo

el hábito y el latín,

y si he callado es, en fin,

más respeto que no miedo.

(...)

Veinte años ha que no cesa

entre Polonia y Hungría

la guerra, y ¡por vida mía!

que de las letras me pesa.

Allí suena el atambor

y acá estotro licenciado

tiene de libros cargado

nuestro juvenil furor.

Declaramos muy altivo

algún filósofo oscuro,

mientras que Polonia el muro

rompe al lugar en que vivo.

Dicen que tiene cercada

la gran ciudad de Belgrado

el de Polonia y que, airado,

alza la sangrienta espada.

Ganarán la corte y luego

⁵⁰² Su padre biológico es Enrique, el rey de Hungría, el cual ordenó a Liseno, cuando nacieron, que los matara junto a su madre, porque estaba convencido –preso de los celos– de que su mujer (la reina) le había engañado con otro hombre y de que esos hijos no eran suyos. Liseno fingió haberles dado muerte, pero, en realidad, se los llevó consigo y cuidó siempre de ellos, como si fueran sus propios hijos.

a nuestro lugar vendrán
y sin remedio pondrán
a nuestras haciendas fuego.
Vendrá un soldado polón
con manos y sin oídos
y hallaríanos defendidos
de Porfirio y de Platón.
(p. 37)

En otro momento de la pieza, una vez que los jóvenes se han marchado ya a la guerra, Ludovico, el criado de Liseno, contará a su señor cómo los dos hermanos han abandonado el mundo de los libros por el las armas, siguiendo lo que les pedía su vocación. Del extenso parlamento, traemos únicamente un pasaje que da cuenta de este paso de una realidad (cortesana, acomodada) a la otra (de lucha e inclemencias):

LUDOVICO. Estudiaban los dos mañana y tarde
la griega lengua y la romana juntos;
pero la sangre que en sus venas arde
y el ser los dos de tu valor trasuntos,
ya con los ecos del flamenco alarde,
ya con las nuevas que esparció por puntos
la fama de que el reino se perdía,
las letras por las armas suspendía.
Dejan los libros, como entonces vanos,
aunque de algunos el ejemplo imitan,
y las espadas negras en las manos
para tomar las blancas se ejercitan,
y juntos con valor, en sangre hermanos,
a dos arneses las cubiertas quitan,
rompiendo tu recámara, y vestidos
resplandecen armados y atrevidos.
(p. 45)

Como dijimos, Lope tomó la leyenda del trovador Macías y lo llevó a las tablas en *Porfiar hasta morir*. El personaje protagonista decide dejar su pasión, la poesía, para irse a la guerra, como nos hace saber en la siguiente conversación que mantiene con su criado, el gracioso Nuño:

(*Vase el Maestre*)
NUÑO. ¿No preguntaras quién era?
MACÍAS. Si menos priesa tuviera,
discurriéramos los dos
de aquí a Córdoba en mis cosas,
que no poco me importara;
por ventura las guiara
a partes más provechosas
por la paz que por la guerra,

respeto de haber yo sido
estudiante.
NUÑO. Haber querido
dejar tu estudio y tu tierra
no sé si ha sido acertado,
pero ya, en efeto, es hecho.
MACÍAS. Tengo a las armas el pecho
más que al estudio inclinado,
y estas cartas que he traído
pienso que han de aprovechar
para que tenga el lugar
por la guerra pretendido.
O daré en ser cortesano,
que también tengo afición
a su estudio.
NUÑO. Iguales son,
señor, tu ingenio y tu mano.
Para paz y guerra tienes
habilidad y valor.
(vv. 123-147)

Como se ve, aunque Macías ha decidido convertirse en caballero, está más a favor de la paz que de la guerra, de ahí que Nuño considere que se ha equivocado en su elección. Aunque el trovador insiste en su inclinación guerrera, finalmente el criado pondrá de manifiesto su valía tanto en una y otra disciplina. En cambio, unos versos más adelante, encontramos otro diálogo en el que también se muestran dudas acerca de la predisposición soldadesca de Macías, en este caso, además, en boca de su amada Clara:

CLARA. Si las letras por las armas
dejáis, ¿cómo sois tan tierno?
MACÍAS. Porque no estorba la espada
para que el entendimiento,
como potencia del alma,
entienda vuestra hermosura.
Porque la belleza rara
sujetó los capitanes
que con mayores hazañas
han asombrado la tierra.
Mirad las historias sacras:
veréis rendido a Sansón,
y mirad en las humanas
a Hércules.
(vv. 313-326)

Aunque, como se ha visto, Macías tiene respuesta para todo: se puede ser soldado, pero a la vez mostrar su enamoramiento, al igual que hicieron algunos de los más grandes héroes, tales como Sansón o Hércules. En cualquier caso, y esto es lo que nos interesa, será motivo importante y repetido en la comedia la elección que Macías ha hecho de la vida soldadesca, como también evidencia la misiva que lee el Maestre de Santiago en un momento de la pieza (Vega 2002b):

MAESTRE. (Lee.) «Daré a vueseñoría esta carta Macías, el más honrado hidalgo de mis vasallos. Dejó los estudios por seguir las armas, con que he dicho su inclinación, y que debo suplicar a vueseñoría le favorezca a la sombra de sus banderas, que él lo merece, y yo fío su servicio y agradecimiento. Don Luis Álvarez de Toledo».

Por último en el caso de Lope, nos referiremos a *La campana de Aragón*, ya que en ella aparece un personaje, el recoleto Ramiro (hermano del rey Pedro de Aragón), que decide abandonar las letras, sagradas en este caso, por las armas. La comedia se contextualiza en pleno siglo XII, en España, aunque en un franja temporal bastante amplia: desde los últimos años del reinado del citado monarca, pasando por el de Alfonso I el Batallador, hasta llegar al de este Ramiro II el Monje, es decir, unos treinta años⁵⁰³; en ella se suceden varios conflictos bélicos entre moros y cristianos. En la intervención a la que hacíamos referencia, Ramiro enuncia una larga interrogación ante el monje Leonardo en la que él mismo muestra su asombro por haber dejado los elementos propios de la vida clerical para abrazar los del mundo guerrero:

RAMIRO. ¿Quién dijera, padre mío,
cuando barriendo me hallaba
los dos claustros de san Ponce,
que trocara escoba en lanza,
aquella corona en ésta,
aquella capilla en armas;
aquella correa en tiros,
y escapulario en espada;
aquella cogulla en gola,
aquel manto en regia grana,
y en esta bota y espuela
aquella media y abarca;
mi oración en estos pleitos;
mi cilicio en estas camas,
mi refitorio en tal mesa,

⁵⁰³ Aunque hay un desajuste narrativo que viene dado precisamente por una incongruencia entre el tiempo histórico y el tiempo de la acción, puesto que la obra parece transcurrir en solo unos meses.

y aquel barro en esta plata?
(p. 692)

El dramaturgo Guillén de Castro (1569-1631), de quien no habíamos hablado todavía, nos presenta un parlamento que responde a este asunto que estamos estudiando en una de sus comedias más conocidas, *Las mocedades del Cid*⁵⁰⁴. Esta obra rescata de la tradición, romancil y cronística, la historia de Rodrigo Díaz de Vivar para recrearla desde una perspectiva hagiográfica, en la cual encontraremos un Cid “a lo divino”. En el fragmento que hemos seleccionado, toma la palabra el rey don Fernando para recordar ante cuatro hombres de confianza, “los cuatro que hacéis famoso / nuestro Consejo de Estado” (vv. 132-133), el Conde de Orgaz, Peransules, Laínez y Arias Gonzalo, el fallecimiento de González Bermúdez, ayo del príncipe don Sancho. Esto le lleva a afirmar, y he ahí lo que nos interesa, que su hijo dejó por ello demasiado pronto las letras para dedicarse al ejercicio guerrero:

REY. Murió González Bermúdez,
que del príncipe don Sancho
fue ayo, y murió en el tiempo
que más le importaba el ayo;
pues dejando estudio y letras
el príncipe tan temprano,
tras su inclinación le llevan
guerras, armas y caballos.
(vv. 136-143)

Tirso de Molina, por su parte, nos presenta la interesante comedia hagiográfica *El mayor desengaño*⁵⁰⁵ (1621-1623), pieza dedicada a san Bruno –fundador de la orden de la Cartuja–, la cual se sostiene precisamente en torno al vaivén que vive el protagonista al dedicarse primero a las letras –como estudiante que está desarrollando con éxito su carrera académica–, después a las armas –pues decide probar fortuna en la guerra desengañado del amor– y, finalmente, su vuelta definitiva a las letras, ahora sagradas, desencantado de la vida de la milicia –en la que ha mostrado una valentía tal que el emperador Enrique IV lo ha nombrado su privado, lo que le ha permitido asistir a una serie de miserias cortesanas que no quiere seguir presenciando–. Así pues,

⁵⁰⁴ Citamos por Castro 1996. La segunda parte de esta comedia, conocida con el título de *Las hazañas del Cid*, no recoge en sus versos el tópico que estamos estudiando, de ahí que no la incluyamos en nuestro corpus. Véanse el estudio preliminar de Egido y el prólogo de Arata (en Castro 1996, IX-XVII y XXXI-LXXXII) para profundizar tanto en esta recreación del legendario Cid como en los elementos principales que sostienen la comedia.

⁵⁰⁵ Citamos por Tirso de Molina 2012.

encontramos tanto el viaje de un polo al otro como la vuelta atrás, aunque en la última decisión las letras que el protagonista elige son, como decimos, las sacras.

El primer fragmento se corresponde con el final de la primera jornada, en la que Bruno ha experimentado una decepción amorosa y decide dejar la vida que llevaba, dedicada a las letras, por enrolarse como soldado, dado que siente la necesidad de huir. Plantea la experiencia militar como un castigo de los vicios y liviandades a los que se ha entregado en la vida mundana y estudiantil previa:

BRUNO. ¡Oh, desengaños del mundo!,
cúremne vuestras verdades,
pues experimento en mí
el desengaño más grande.
¿Con qué ojos podré volver
a los ojos de mi padre,
que no los ciegue mi afrenta,
que su rigor no me ultraje?
¿Volveré a cursar escuelas?
No, que aunque puedan honrarme,
mientras viviere he de ser,
si desdichado, constante;
pues ni en letras ni en amores
tuve dicha, condenarme
quiero a la guerra, castigo
de vicios y mocedades.
Adiós patria, adiós amores,
adiós amigos mudables,
cruel padre, casa ingrata,
mujeres interesables,
que si hazañas dan ventura,
hoy tengo de aventurarme
y dejar ejemplo en mí
del desengaño más grande.
(vv. 1058-1081)

Alistado Bruno en el ejército, se muestra valiente en el asalto a una ciudad rebelde, motivo que lleva al rey Enrique IV, como indicábamos, a nombrarlo su privado. En palacio hace una relación sobre su vida, en la que se nos vuelve a recordar ese giro que el joven decidió dar a su vida, demostrándose, así, la importancia que se le confiere en la trama de la comedia:

BRUNO. Estudié felicemente
dando muestra en mis principios
de fertilizar con letras
la fama que adquieren libros.
Gradueme de maestro,
llevé entre ingenios divinos

cátedras que autorizaron
mis años entretenidos.
Gustara mi viejo padre
que echara por el camino
de la Iglesia por tener
algunos deudos obispos.
(...)
Alisteme por soldado,
batiese el muro prolijo,
postrando montes de piedra,
abortos del fuego en tiros.
(vv. 1254-1265; 1334-1337)

Por último, Marción, su lacayo, quien fue el encargado de descubrir al rey que su señor había sido tan valeroso soldado, volviendo a recalcar el vuelco repentino de su vida (“mi dueño, / que la pluma por la lanza / trocó, y en tiempo pequeño / si en escuelas fama alcanza, / aquí es un Marte aguileño”, vv. 1177-1181), hace un resumen de la vida de Bruno ya al final de la comedia, en la que insiste de nuevo en el paso que su señor dio dejando la pluma para tomar la espada y lo ducho que se mostró en el ejercicio de ambas disciplinas:

MARCIÓN. Que yo me llamo Marción;
sirvo de lacayo a Bruno;
fuele el amor importuno,
y por aquesta razón
dejó estudios, aunque sabio,
dejó amores, aunque ciego,
dejó padres, galas, juego,
celos, desdenes y agravio;
vino a la guerra, seguile,
subió el muro y ayudele,
venció la ciudad, loele,
honrole Enrico y servile.
(vv. 1918-1929)

En otra de las comedias de Tirso que ya hemos estudiado, *Todo es dar en una cosa*, se plantea nuevamente este cambio de rumbo en la vida de uno de los personajes, don Gonzalo Pizarro. El parlamento se pone en boca de doña Beatriz, una dama a la que este militar abandonó para seguir el camino de las armas. Es ella quien cuenta cómo don Gonzalo no solo la dejó a ella, sino que también renunció al mundo de las letras para probar fortuna en la guerra:

DOÑA BEATRIZ. Visitónos una vez,
doméstico por vecino,
discreto por estudiante,

conversable por amigo;
y puesto que en Salamanca
repudió escuelas y libros
por plumas y espadas nobles,
engaños trujo consigo:
profesión de sus escuelas,
que, sirviéndole de hechizos,
vencieron descuidos castos,
desdichados por sencillos.
(...)
y achacándome mudanzas,
tomó de Italia el camino
fiando hazañoso en Marte
remedios contra Cupido.
(vv. 2174-2184; 2265-2268)

Vélez de Guevara, por su parte, alude igualmente a esta cuestión en *El asombro de Turquía y valiente toledano*, también citada anteriormente. El afamado general Francisco de Ribera relata al duque de Osuna su vida en una largo parlamento, en el cual no falta la mención de esa infancia marcada por la educación en letras, que rechazó para dedicarse a su verdadera pasión: el mundo de la guerra. Veámoslo:

RIBERA. En la flor de mi niñez,
apenas tuve tres lustros
cuando en ellos, a mi patria,
con ánimo resolute,
declaré mi inclinación
tan sujeta a los impulsos
de la guerra, que las armas
eran mi mayor estudio.
(vv. 775-782)

En el caso de Calderón de la Barca, ese abandono de las letras por alistarse en la guerra lo encontramos en dos de sus comedias más conocidas, *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Calderón 1984) y *La dama duende* (Calderón 2000a), ambas escritas en 1629 y pertenecientes al subgénero de la comedia de capa y espada. En la primera de ellas, el galán Félix cuenta cómo abandonó su vida de estudiante para tomar la espada, pero, al mismo tiempo, recuerda con mucho cariño sus años universitarios salmantinos, en los que también hubo amor; y no perderá la ocasión de elogiar aquí, conversando con su amigo Lisardo, aquella vida:

FÉLIX. Bien os acordáis de aquellas
felicísimas edades
nuestras, cuando los dos fuimos
en Salamanca estudiantes.

Bien os acordáis también
del libre, el glorioso ultraje,
con que de Venus y Amor
traté las vanas deidades,
de su hermosura y sus flechas
tan a su pesar triunfante,
que de rayos y de plumas
coroné mis libertades.

(vv. 239-250)

El otro galán, su amigo Lisardo, cuenta exactamente lo mismo en el siguiente parlamento, y en este caso lo hace además mediante unas imágenes muy bellas; algunas, en sintonía con el fragmento anterior, también nos desvelan lo positiva y pacífica que fue su vida estudiantil frente a la dureza de su etapa guerrera. Este personaje narra su historia una vez que ha vuelto de la milicia, y con el memorial de sus servicios en ella busca la recompensa del monarca:

LISARDO. Después que troqué
el hábito de estudiante
al de soldado, la pluma
a la espada, la süave
tranquila paz de Minerva
al sangriento horror de Marte,
la escuela de Salamanca
a la campaña de Flandes,
y después, en fin, que hube
—sin valedor que me ampare—
merecido una jineta⁵⁰⁶,
premio a mis servicios grande
por haberme reformado;
entre otros capitanes,
ya la campaña acabada
—que no me viniera antes—,
pedí licencia y partí
a España, por ver si honrarme
merezco el pecho con una
de las cruces militares
que sobre el oro del alma
son el más noble realce.
Con esta pretensión vine
y su Majestad, que guarde
el Cielo, para que sea
fénix de nuestras edades,
remitió mi memorial.

(vv. 531-557)

⁵⁰⁶ “Algunas veces significa una lança corta con una borla por guarnicion, junto al hierro dorado, insignia de los Capitanes de infanteria” (Covarrubias, s.v. ‘Gineta’).

En *La dama duende*, Manuel Enríquez, capitán del ejército real, se dirige al gracioso Cosme para alabar la amistad que lo une a don Juan, con quien estudió y con quien decidió pasar del mundo de las letras al de las armas, siendo compañeros en batalla, como cuenta con detalle el galán en uno de los primeros parlamentos de la comedia:

MANUEL. Don Juan de Toledo es, Cosme,
el hombre que más profesa
mi amistad, siendo los dos
envidia, ya que no afrenta,
de cuantos la Antigüedad
por tantos siglos celebra.
Los dos estudiamos juntos,
y pasando de las letras
a las armas, los dos fuimos
camaradas en la guerra.
En las de Piamonte, cuando
el señor duque de Feria
con la jineta me honró,
le di, Cosme, mi bandera.
Fue mi alférez; y después,
sacando de una refriega
una penetrante herida,
le curé en mi cama mesma.
La vida, después de Dios,
me debe; dejó las deudas
de menores intereses,
que entre nobles es bajeza
referirlas; (...)
En fin, don Juan, obligado
de amistades y finezas,
viendo que su majestad
con este gobierno premia
mis servicios, y que vengo
de paso a la corte, intenta
hoy hospedarme en su casa
por pagarme con las mesmas.

(vv. 51-73; 81-88)

Al igual que Lisardo en la pieza anterior, Manuel ha vuelto a España, tras haber meritoriamente cumplido en sus tareas bélicas y con la esperanza de que el rey le reconozca sus méritos⁵⁰⁷. Asimismo, ha puesto de manifiesto lo buen amigo que fue con

⁵⁰⁷ En ambas comedias encontramos esta circunstancia, que quizá podría relacionarse con la experiencia bélica de Calderón, el cual, como vimos, peleó en varios frentes y, cuando fue herido y hubo de abandonar el ejército, fue recompensado por sus servicios (por los suyos y por los de su hermano José, que había perdido la vida como soldado).

don Juan, a quien prácticamente salvó la vida en campaña; por ello espera que lo acoja en su casa, a donde llega en este momento. Tal acogida, que se producirá, es la que desencadena la trama de la comedia.

En la producción dramática de Agustín Moreto encontramos también un ejemplo de esta variante que estamos analizando, en concreto en una comedia de enredo, *El valiente Pantoja*⁵⁰⁸ (1663). La acción se centra en la relación amorosa que entablan don Pedro Pantoja y doña Juana, ante la desaprobación del padre de esta, don Lope, quien quiere casarla con don Diego de Gamboa. En el primer parlamento que hemos seleccionado, Pantoja se dirige a don Lope para pedir la mano de su hija, aprovechando la ocasión para presentarse con detalle. Como veremos en el pasaje concreto que nos interesa, justificará su forma de hablar (clara, directa, “sin retórica elocuencia”) en su escasa instrucción en letras, dado que las abandonó para dedicarse a la milicia:

PANTOJA. Por esta causa, señor,
conociendo la nobleza
de vuestra casa, os suplico
(sin retórica elocuencia)
que me otorguéis por esposa
a la singular belleza
de doña Juana, si puede
mi calidad merecerla.
Perdonad mi atrevimiento,
que, como dejé las letras,
y me precio de soldado,
os hablo desta manera.
(vv. 363-374)

En otro momento de la comedia, entra en escena el duque de Arcos, quien mediará entre Pantoja y don Lope para favorecer el matrimonio que el primero desea contraer con doña Juana. En el parlamento en cuestión, Pantoja vuelve a ofrecer una extensa relación de su vida, y contará también al duque el cambio de rumbo que experimentó al dejar la pluma por las armas, además de las grandes proezas –bravuconadas casi quijotescas en algún caso– que realizó con estas últimas:

PANTOJA. Estudié letras humanas;
pero, como el astro informa
de su poder el sujeto
que atrevidamente doma,
así me quitó el estudio
con violencia tan costosa,
que me dio por cada letra

⁵⁰⁸ Citamos por Moreto 2018b. Se conoce también con el título de *Las travesuras de Pantoja*.

una damascena hoja
 acicalada en el rayo
 de su cristalina antorcha.
 Obró en mí tan fuertemente
 esta inclinación heroica,
 que saliéndome una tarde
 a la ribera famosa
 del Betis, cuatro villanos,
 llegándose a una carroza
 a maltratar unas damas,
 cogí los dos por la proa,
 y arrojándolos al río,
 fueron con el viento en popa
 a visitar de Neptuno
 las cristalinas alcobas...
 (...)

Por no cansarte, señor,
 dejo hazañas prodigiosas
 que ha ejecutado mi brazo:
 solo diré que la honra
 acreditó mis hazañas
 en las provincias remotas.
 (vv. 1875-1896; 2023-2028)

Por otro lado, encontramos varias comedias peculiares, en el sentido de que hay ciertas variantes respecto al tópico que estamos estudiando. Por ejemplo, en algunos casos, aunque no abundantes, hemos localizado el viaje contrario, es decir, el paso de las armas a las letras (a la corte). Esta variación la encontramos en *Los ramilletes de Madrid*⁵⁰⁹ (1615), una comedia urbana de Lope de Vega. La acción se enmarca en una época contemporánea y se desarrolla en torno al intercambio de las princesas Ana de Austria e Isabel de Borbón entre España y Francia (que se produjo el 9 de noviembre de 1615). Como apunta Wright (en Vega 2012a, 471), el motivo de la vuelta del protagonista a la corte es precisamente una discusión relacionada con las (bellas) letras:

El galán principal, Marcelo, ha vuelto a la corte tras haber abandonado el servicio militar en Milán, debido a una violenta discusión que tuvo con un alférez. ¿El motivo de la riña? Los soldados habían discrepado sobre los méritos de los poetas italianos frente a los españoles. Esta trayectoria del servicio militar introduce un eco irónico de la política internacional del momento.

⁵⁰⁹ Citamos por Vega 2012a. Esta comedia es conocida también con el título de *La dos estrellas trocadas*.

En el fragmento que traemos a continuación, el alférez Lisardo, uno de los protagonistas de la riña, cuenta a su amigo Fineo cómo fue el altercado que ha provocado su abandono del ejército:

ALFÉREZ. Y para que sepáis con qué disgusto
vengo a Madrid, sabed que estando un día
no lejos de Milán el campo augusto,
salió de la española infantería
un cierto aplauso de contento y gusto
de hablar en la retórica y poesía,
porque suelen tal vez andar las musas
en las armas de pólvora confusas.
Yo discurrí por los que España goza,
como Gregorio Hernández, que al Parnaso
dio nueva luz, don Diego de Mendoza,
don Fernando de Acuña y Garcilaso.
Él, muy discreto entre la gente moza,
dijo que el Ariosto solo, el Tasso,
eran poetas, porque de esta ciencia
gozaba España estado de inocencia.
Yo dije que no solo los pasados
en letras y conceptos excedían,
pero que ser del mundo celebrados
muchos de los presentes merecían.
Respondiome que legos engañados
de vulgares aplausos escribían
y que eran gente sin dotrina alguna,
pobres en virtud y en la fortuna.
(...)
Esto es decir verdad: sola una pluma
del trencellín entonces desasida
me tocó el rostro y, por decirlo en suma,
le di riñendo una pequeña herida.
Si afrentan plumas, que lo estoy presuma
mi honor, mas la quistión controvertida;
él dicen que lo está cuantos Guzmanes
Aste alféreces tiene y capitanes.
FINEO. Lisardo, nunca ofenden plumas viles,
mayormente de bárbaros sujetos,
o cortadas groseras o sutiles,
que todos para el mal nacen discretos.
Si fueras Héctor tú, si él griego Aquiles,
no pudieras salir con más efetos
honrado de suceso semejante.
(vv. 378-400; 409-423)

Aprovecha Lope, como se ve, para nombrar a algunos de los grandes poetas españoles y para apuntar una crítica, por boca del alférez, hacia aquellos autores

españoles que “de vulgares aplausos escribían / y que eran gente sin dotrina alguna”, y aun así, pretendían ponerse a la altura de los grandes italianos como Ariosto y Tasso. No obstante, la lectura que Wright (en Vega 2012a, 503) ofrece de estos versos en su edición aporta estas reflexiones:

La defensa airada de estos cuatro destacados poetas españoles del Renacimiento español frente a los dos titanes literarios del *Seicento* italiano señala el carácter fanfarrón del Alférez, al tratarse de una querella de una generación anterior, cuyo principal protagonista español fue Fernando de Herrera. Dicha pugna se pone de manifiesto en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. I. Pepe y J.M. Reyes, pp. 278-278. Véase también Middlebrook [2009: 155-156]. Sin embargo, en esta obra ubicada claramente en 1615, la cuestión literaria del momento era la polémica sobre las *Soledades* de Góngora. Trambaioli [2006c] perfila las huellas de esta polémica a lo largo de la obra.

Lo interesante, en todo caso, es que una discusión poética tenga cabida en un ambiente bélico, de campaña guerrera, porque, como dice el alférez, “suelen tal vez andar las musas / en las armas de pólvora confusas”; armas y letras, por tanto, de nuevo juntas, aunque en un ambiente castrense en el que, como hemos visto en algún ejemplo ofrecido en anteriores páginas, resulta bastante sorprendente que surjan discusiones literarias de ese jaez, si bien hemos de pensar que ello se justifica porque se entablan, como en este caso, entre militares de cierta alta graduación (uno de ellos ostenta el rango de alférez) y no entre meros “reclutas”. Significativo es, en fin, que esa discusión en torno a las letras poéticas provoque el abandono de las armas del citado personaje y su vuelta definitiva a la corte, lugar de letrados, de vida ociosa y pacífica.

Otra de las variantes que encontramos en relación con este tema es el paso de la vida rústica (además de las letras) a la guerra, como por ejemplo se muestra en *El hombre por su palabra*, comedia en la que, según dijimos, Federico protagoniza ese cambio de vida que acabamos de anotar. En el siguiente fragmento, el padre del joven, el anciano villano Alberto, cuenta lo decepcionado y triste que se siente porque su hijo haya decidido dejar la campestre heredad para marchar a la guerra; él está convencido de que alguien que se ha criado entre flores y huertas no podrá ser un buen soldado:

ALBERTO. Sabed que mi hijo, ingrato
a sí mismo, pues que tengo
mi sangre en él, se me parte

de esta tierra y de este pecho.
A la guerra quiere ir
y, aunque es valiente mancebo,
más sabe del azadón
que del acerado fresno.
Esta huerta le ha criado,
y él a ella; y estoy cierto
que quien se cría entre flores
no será en las armas diestro.
Mandalde que no se vaya,
así traiga el Cielo inmenso
de la guerra de Dalmacia
victorioso al padre vuestro.
(p. 356)

Federico, por su parte, explica por qué ha tomado esa decisión, la cual tiene que ver con la idea de la fama: las armas han aportado a lo largo de la Historia bienes materiales a los reyes y a quienes las han ejercitado, pero, además, han llenado los libros de páginas con sus proezas, y ese es el mayor deseo que el villano tiene al marcharse a la guerra (aunque, en realidad y como era de esperar tratándose de una comedia de nuestro Siglo de Oro, uno de los principales motivos que lo han empujado a tomar ese camino es el imposible amor que siente por una dama que está por encima de él desde el punto de vista social):

FEDERICO. Acepté con generoso
ánimo el de Marte fiero
porque la guerra es la cosa
que más milagros ha hecho:
los reyes se hicieron de ella,
los linajes, los trofeos,
de las armas los palacios,
los libros de historias llenos.
(p. 357)

Con todo, el joven finalmente dará la razón a su padre y regresará de la guerra al campo, aun habiendo disfrutado una etapa militar muy exitosa, para retirarse finalmente de la vida de las armas, como resumirá en un par de versos que rezan: “No quiero guerra ni corte, / que también la corte es guerra” (p. 373). De una forma más desarrollada explica poco después a Lisandro, rey de Macedonia, por qué ha tomado esa última elección de retirarse definitivamente a la paz del campo:

LISANDRO. Dime, ¿por qué dejaste, Federico
aquel camino honroso de la guerra,
que con tales hazañas comenzaste?

FEDERICO. Porque tú, gran señor, me levantaste
 como el águila suele a la tortuga,
 que cuando ya la tiene junto al cielo
 la deja de las uñas ir al suelo
 para que entre las piedras estrellada
 pueda comer lo que con tal dureza
 de su concha cubrió naturaleza.
 Levantar edificio como el mío,
 invicto rey, en flaco fundamento,
 todos dirán que es loco desvarío.
 LISANDRO. La guerra fue de reyes nacimiento.
 FEDERICO. Yo quiero ser, riberas de este río,
 el mejor de sus rústicos, contento,
 que el más vil de los nobles de tu Corte,
 que no doy ya por esperanzas porte.
 (p. 374)

Encontramos esta misma variante en otra de las comedias que hemos fijado en nuestro corpus y que ya hemos citado a otro propósito: *La mayor virtud de un rey*. En ella, el caballero don Sancho de Mendoza, quien ha servido con sus armas al Rey y ha vivido también en la corte, se ha retirado al campo para vivir en paz. En este caso, su recogimiento viene dado más bien porque prefiere huir de las intrigas de la corte, espacio en el que se unen las armas y las letras, como bien expresa don Sancho en el siguiente fragmento. De hecho, él decide marcharse de palacio porque es consciente de que no sirve para las primeras, dado que ya no es joven, pero el Rey tampoco lo acepta como consejero, esto es, en su faceta de “letrado”. Vivirá, pues, en una quinta con sus hijas a la espera de que el monarca tenga a bien solicitar de nuevo sus servicios:

DON SANCHE. Servirse no ha querido
 en paz de mi consejo y experiencia,
 ni en guerra de mi espada:
 antes de su presencia
 parece que me aparta, cuando honrada
 debía ser la mía...
 ¡Mal haya el hombre que del hombre fía!
 Dejé la corte y vine cueradamente
 a este campo a vivir, que mal pudiera
 en Lisboa con honra sustentarme.
 (vv. 417-426)

3. DISCURSOS SOBRE EL DEBATE DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Además de fragmentos que hacen referencia, de una u otra manera, al tópico de las armas y las letras, en las comedias barrocas encontramos discursos –y, en algunos casos, incluso debates– que abogan por uno de los dos elementos en relación o, en alguna ocasión, por la unión de ambos. A continuación analizaremos algunos de esos versos que, en boca de personajes de diferente tipo, enuncian parlamentos en los que las armas y/o las letras son, nuevamente, las verdaderas protagonistas.

En primer lugar, citaremos nuevamente *El hijo de los leones* de Lope de Vega, con quien comenzamos una vez más. Recordemos el último pasaje que estudiamos de esta comedia, en el cual el rey de Alejandría se dirigía a su hijo Lisardo para hacerle saber lo feliz que sería si sus hazañas fueran escritas y perduraran por siempre. El joven, en cambio, aunque de acuerdo con su progenitor en que sus proezas son tan dignas de memoria como las de Teseo, vierte una reflexión en la que se postulará del lado de las armas, pues, sin ellas, no habrían existido las leyes gracias a las cuales se nombran príncipes y monarcas:

LISARDO. Pero agradece la piedad que impetras
rendido a mi valor, y di que saben
menos las fuertes armas que las letras
con que te precias de varones graves.
¡Oh, guerra ilustre! ¡Oh Marte, que penetras
las campañas del mar con altas naves!
¿Quién si no tú por atrevidas leyes
hizo monarcas, príncipes y reyes?
(p. 222)

Continuamos con Lope, pero cambiando de género y de perspectiva, para referirnos a su comedia palatina, ya citada igualmente, *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*. En este caso, Aurelio, padre de Carlos, como anciano caballero que es, enunciará un discurso en el que, al ofrecer sus servicios, se decantará por las letras. Es decir, a imagen de Néstor, consciente de sus incapacidades para tomar la espada, aconsejará al rey Alejandro con su palabra y con su experiencia:

AURELIO. Y porque en mi edad briosa
tuve algún conocimiento
de las armas que seguí
con Carlos, delfín de Francia,
si aquí os fuere de importancia
podréis serviros de mí,
que estas canas respetadas
os allanarán la tierra,

porque un gobierno en la guerra
vale más que mil espadas.
(vv. 2536-2545)

Por su parte, en la comedia urbana *El mesón de la corte*⁵¹⁰ (1588-95), el anciano Cleorisio defenderá también el mundo de las letras. Este personaje, que es caballero veinticuatro de Sevilla, tiene dos hijos: el uno es estudiante de jurisprudencia (o eso ha dicho a su padre), y el otro se dedica a las armas, a la vida soldadesca. En cambio, el hijo al que supone letrado y estudiando en Salamanca, trabaja, en realidad, en un mesón madrileño para estar cerca de la mujer a la que ama. Cuando su padre se entera del engaño, se personará en el citado mesón y, al sorprender a su hijo, enunciará en un aparte el parlamento que veremos a continuación. En él se lamenta de que, de dos hijos que tiene, uno viva de la milicia (aunque llegados a este punto, piensa que al menos a este le tiene “bien colocado”), y el otro, que en vez de estar aprovechando su formación en letras, aquel camino que para su padre parece más apropiado, trabaje como mozo en un mesón, cuando él le ha procurado un futuro mucho más prometedor. Encontramos en sus versos, de nuevo, la referencia a Baldo y a los *Digestos* –los cuales debería dominar su hijo–, ambos muy recurrentes, como dijimos, en Lope de Vega:

CLEORISIO. ¡Triste, que dos hijos solos,
estrellas, nortes y polos
de mi vejez, hayan dado
uno en esto, otro en soldado,
pareciendo al mundo Apolos!
Del que a Italia se me fue
parece que, aunque me falta,
ya consolado quedé,
que nada a la sangre falta
que de su abuelo heredé.
Pero que estotro bellaco
se me haya vestido un saco,
de penitencia o bajeza,
por una flaca belleza
que le trae perdido y flaco...
¡Buenas leyes ha estudiado!
¡Buenos Baldos ha revuelto!
¡Buenos *Digestos* pasado!
¡Con gentil grado me ha vuelto
por Salamanca letrado!
(p. 71)

⁵¹⁰ Citamos por Vega 1993b.

Seguiremos ahora con la comedia histórica (del “ciclo de Flandes”) *El asalto de Matrique por el príncipe de Parma*⁵¹¹ (1600-06), en la que se recrea la victoria final que trajo consigo la conquista de la plaza holandesa de Maastrich por parte de las tropas españolas, como anota di Pastena (en Vega 2002a, 291) en su edición de la pieza:

La villa de Maastricht (...) fue escenario en 1579 de un episodio significativo del conflicto que opuso la corona española a los territorios de Flandes. El extenuante sitio que las tropas pusieron a «Matrique» (así se refiere Lope al lugar) y el asalto final que permitió su momentánea conquista inspiraron la pieza al dramaturgo.

En el primer fragmento que comentaremos se produce un diálogo entre Marcela, una dama que actúa de soldado, y Alonso García, uno de los soldados protagonistas. Sus intervenciones se reducen fundamentalmente a exclamaciones e interrogaciones retóricas y consecutivas en las que se defenderá el mundo de las letras: Marcela las alaba porque piensa que aquellos que las ejercitan viven en paz y tranquilidad –sobre todo económicamente, pero también en cuanto a su espíritu–, al contrario que los soldados, quienes, además de jugarse la vida, no son recompensados ni siquiera con una paga digna; este pensamiento es completado por el parlamento de Alonso, en el que formula una crítica de la guerra, de su crueldad como causa y efecto de tantas muertes inocentes, frente, una vez más, a la relajada vida que lleva el hombre de letras, ya sea estudiante (al que se refiere Marcela) o clérigo (citado por Alonso). Para di Pastena (en Vega 2002a, 396), este fragmento sería precisamente una “variación sobre el debate de las armas y las letras”:

MARCELA. Oh, ¡qué gracioso soldado!,
de almíbar y agua rosada,
sin dinero, todo es nada,
¿qué hará bien un mal pagado?
¡Oh letras, bien haga el cielo
al que os inventó, que, en fin,
no hay estudiante tan ruin
que no le reluzga el pelo!
¿Cuál médico, mate o cure,
no tiene bien qué comer?,
¿o cuál hombre puede haber
que escriba, prenda, o procure,
abogue, juzgue... o quien sea,

⁵¹¹ Citamos por Vega 2002a. Para profundizar en la faceta bélica de la comedia, consúltese Checa 2010.

que, en fin, no descansen o viva?
 ALONSO. ¡Oh guerra soberbia, altiva,
 sangrienta, homicida y fea!
 ¡Que viva un cura mil años
 entre el frasco y el pernil,
 y que aquí un soldado vil
 muera por reinos estraños!
 Acabose: a España luego.
 (vv. 375-396)

En el siguiente parlamento, en este caso un soneto, puesto en boca de don Alejandro Farnesio, duque de Parma, encontramos un *leit motiv* que lo será también dentro de la comedia y que tiene que ver con la invectiva contra la guerra, cuyas ascendencias literarias podemos situar en los *horrida bella* de la *Eneida* (VI, 86), como anotamos en su momento, o en la etimología *a contrariis* documentada en San Isidoro: *Bellum quod res bella non sit* (di Pastena en Lope 2002a, 419). En el fragmento veremos cómo el protagonista se muestra dudoso y contradictorio sobre el origen de la guerra, la cual parece tomar voz para interrogarse sobre la justicia (en clara referencia a la idea del *bellum iustum*) o la injusticia (si su creador fue el Demonio, recurrente idea que veremos de forma más evidente en algún otro parlamento de la pieza) en que se funda su creación. Aunque di Pastena no lo edita como tal, nosotros lo entendemos como un soneto claramente dialogado (entre el duque y la propia Guerra) y así lo presentaremos:

DUQUE DE PARMA. –Guerra, ¿quién te inventó? –Si soy injusta,
 mi origen fue de un ángel la malicia;
 si soy justa, inventome la justicia,
 porque, con la razón, la guerra es justa.
 –Quien de tus asperezas se disgusta,
 ni tiene honor, ni tu laurel codicia.
 –Así es verdad, que mi triunfal milicia
 dio a humildes frentes la corona augusta.
 –¿Qué haré, guerra, qué haré? –Seguir la guerra,
 y abraze el fuego los flamencos yelos
 hasta que se reduzga al Rey su tierra.
 Filipe tiene aquí de sus agüelos
 el patrimonio. –Pues ¡al arma! ¡cierra!,
 que la razón es hija de los cielos.
 (vv. 2532-2544)

Hemos de decir que estas palabras se contextualizan en un momento de casi delirio, pues Alejandro Farnesio debe abandonar su puesto de batalla por unas graves

fiebres que está sufriendo; ello ayuda, según nuestro criterio, a defender la pertinencia de incluir un soneto en el que el noble italiano cree dialogar con el “espectro” de la Guerra (probablemente la declamación en escena iría acompañada, sobre todo en los últimos versos, de aspavientos y gritos propios del delirio). De cualquier modo, el ilustre general tiene claro que seguirá en la contienda y, aunque él abandona momentáneamente, alienta a sus hombres para que preparen el tercer asalto. Según García Hernán (2006, 66), el príncipe de Parma termina “racionalizando la acción armada a partir del derecho dinástico”. Asimismo –continúa diciendo el estudioso–, a partir de estos versos el Fénix transmite al público algunos de los motivos principales de la política exterior, puesto que la guerra se justifica a través de “una razón más concreta y «técnica»: la razón de los “agüelos” del rey (es decir, la posesión habsbúrgica de los territorios flamencos). Es decir, el concepto patrimonial y dinástico de la política exterior, que ha de incluirse dentro de la cultura de la guerra y que se produce también con toda ella” (67).

Este mismo tópico de los *horrida bella* lo encontramos en otra comedia lopesca que ya ha sido estudiada en páginas anteriores: *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*. En ella, el obispo protestante Olstad no duda en maldecir a quien quiera que sea su perverso artífice (bien es cierto, claro, que lo hace cuando se ve derrotado por el tataranieta del Gran Capitán): “¡Pese a la guerra y al primero infame / que la inventó!” (vv. 2155-2156). Ioppoli (en Vega 2015d, 507), la editora de la comedia, apunta lo siguiente al respecto:

La maldición a los inventores de cuanto trae desdichas es tópico muy querido por Lope. Por ejemplo, en *Isidro, poema castellano* (canto VI, vv. 261-265, donde se señalan las fuentes en Horacio y Propertio), maldice al inventor de la navegación:

¡Mal haya aquel que cortó
el primero abeto y pino,
y por donde no hay camino,
incierto camino halló
que a tantas desdichas vino!

En este caso, las palabras declamadas por Olstad se suman a la denuncia que encontraremos en varias comedias de los desastres provocados por la guerra.

La siguiente comedia, *El blasón de los Chaves de Villalba*⁵¹² (1599), es otra de esas obras en las que se ensalzan las hazañas de un personaje heroico: en este caso, el caballero español de Trujillo Chaves de Villalba; al igual que las comedias dedicadas a Garcilaso de la Vega y al Gran Capitán, la pieza se enmarca en la época de los Reyes Católicos. Su proeza, más legendaria que histórica según las investigaciones de Menéndez Pelayo (en Vega 1900, CXXIII)⁵¹³, lo relaciona con el joven David bíblico, quien, como es sabido, consiguió vencer astutamente (aunque con ayuda de Dios, por supuesto) al gigante Goliat. Como explica Rodríguez (en Vega 2011d, 1191), Lope de Vega da noticia de este personaje y de su gesta en el apéndice a su novela *Arcadia* (1598) –prácticamente coetánea de la comedia, por tanto–, titulado *Exposición de los nombres poéticos y históricos*, donde se explica lo siguiente:

Villalva, o Chaves de Villalva, fue un caballero español, natural de Truxillo, cuya valerosa hazaña, tan digna de memoria, pasó así: Cuando el rey Charles de Francia pasó a Italia con ánimo de hacerse señor de ella, dándole entrada por Milán el duque Esforcia, un caballero Valón, hombre de grandísimas fuerzas e igual soberbia, que venía en su ejército, llegado el Rey a la sagrada ciudad de Roma, cabeza del mundo, silla de la Iglesia, puso carteles por las calles, en que sustentaba que el Rey Charles era el mejor y mayor Rey del mundo, a uno, a dos, y a tres en desafío. Estaban entonces en la corte romana el Embajador y algunos españoles sentidos desta afrenta, pero con menos ánimo de la satisfacción que Chaves de Villalva, el cual, aunque era muchacho, con ánimo verdadero español se opuso al Valón soberbio, como otro tierno David al Filisteo gigante, sustentando y defendiendo que el rey Don Fernando V, que a la sazón lo era de España, era y se debía llamar el mayor y mejor del mundo. Aplazado el desafío, y asistiendo a la estacada el Rey y todo su francés ejército, con lo noble de la Caballería romana, pobladas de damas las ventanas y la plaza de guardas y armas; entró Chaves con las suyas, donde movió a lástima general, viéndole tan niño. La manera del combate fue larga, y más para contar en historia que en exposicion tan breve: las armas fueron muchas y diferentes, pero finalmente venció nuestro español y dejó muerto en el campo al Valón temerario, con gran aplauso de las damas y corte, aunque no menor sentimiento de sus heridas, que pasaron de diez y siete. Era en extremo hermoso y gentil hombre: vivió y convaleció dellas, y

⁵¹² Citamos por Vega 2010d. Sobre la censura que sufrió esta comedia, remitimos a Urzáiz 2017a.

⁵¹³ Según el investigador cántabro lo que se cuenta sobre este personaje heroico es probablemente fabuloso, e imagina que la leyenda le llegaría al Fénix por tradición oral.

volviendo victorioso a España, le dio el rey Fernando, entre otras mercedes, dos águilas de oro por armas, que sus descendientes gozan.

La trama política-militar nos traslada, en la primera jornada, a la ciudad de Melfa (Melfi), en Italia, donde tiene lugar un encuentro entre las tropas españolas –encabezadas por su general el Gran Capitán y García de Paredes– y las francesas. Don Gonzalo Fernández de Córdoba lee el acuerdo al que han llegado el rey de España, Fernando el Católico, y el de Francia, Luis XII, sobre la repartición de Nápoles. Los franceses, en cambio, no confían en los españoles y muestran su desacuerdo ante tal reparto, algo que inquieta a García de Paredes, el cual piensa que la única manera de proceder es enfrentarse a ellos con las armas. El Gran Capitán, por el contrario, tiene claro que lo mejor es intentar entenderse con las palabras, con la “retórica” y la negociación (con las “letras”, en suma), pues la inteligencia y la prudencia son capaces de vencer cualquier contienda:

GRAN CAPITÁN. Señor don Diego de Mendoza, el hombre
entre sus enemigos no es astuto,
nunca tendrá ocasión para vengarse
y perderá la honra con la vida.
No sólo corre aquesto en nuestros tiempos,
pero en ejemplo de las sacras letras
vemos un rey David fingirse loco.
Mientras los hombres no perdemos nada,
es bien salir en paz de las cuestiones:
mi rey, sus armas, yo, mi gente, España,
no hemos perdido en esto cosa alguna;
yo estoy de los dos ejércitos cercado
y válgame de industrias, como griego.
(vv. 810-822)

Remitimos, además, al análisis que ofrece Rodríguez (en Vega 2011d, 1262) de este fragmento, por ser, a nuestro modo de ver, esclarecedor e interesante:

La inteligencia práctica de los griegos era un lugar común en la literatura del Siglo de Oro, particularmente la de Ulises, «astuto, elocuente y sagaz», según el propio Lope (*La Arcadia*, p. 87). Con este símil, el Gran Capitán abunda sobre la idea de que su paciencia ante la soberbia de los franceses no es consecuencia de temor alguno, sino maniobra de la prudencia, en razón de la debilidad de su posición militar. *Cfr.* Jovio, *Vida*, p. 503: «El Gran Capitán hallábase inferior a los enemigos, fuertes y apercebidos, teniendo sus gentes derramadas por los

alojamientos, y quería disputar antes con razones y con leyes que no con las armas».

En el siguiente fragmento, perteneciente a *El Brasil restituido*, nos encontramos con un discurso totalmente distinto al anterior. En este, el soldado y gracioso Machado critica a las personas que se quejan de llevar una vida trabajosa, fundamentalmente aquellas que ejercitan las letras, porque en el único lugar en el que se sufre de verdad es en la guerra. Solamente se consuela este personaje pensando en la recompensa que podrá adquirir tras sus trabajos en la guerra, es decir, la esperanza de conseguir esa fama que Alejandro o César alcanzaron como premio a sus heroicas proezas:

MACHADO. Vengan a la guerra un poco
los que por allá se quejan;
sabrán qué es calor y frío
cuando abrasa y cuando hiela.
¡No aprendiera yo en mi patria
estas que se llaman letras,
que se estudian en la cama
y en los coches se pasean!
¡No viera yo un orinal
de una calentura señas,
y no este orinal del cielo,
donde hay un mundo de arenas!
¿Hay cosa como decir:
“Recipe: *Calipundelias*
uncias duas de sirupi”,
y *agarrabis* con la izquierda?
¿Hay cosa como sentado
escribir: “párrafo treinta,
código Gazmio, ley Niflos”
aunque los pleitos se pierdan?
¡Que esté yo mirando un mar,
o que, si voy a la guerra
y me estropean los brazos,
les agradezco las piernas!
Paciencia, que en fin es honra,
que justamente se emplean
laureles en Alejandro
y triunfos de Roma en César.
(vv. 287-314)

A continuación nos detendremos en *El caballero de Illescas*⁵¹⁴ (1601-03), comedia que describe las disputas por el trono de Castilla y el posterior casamiento de Fernando de Aragón e Isabel la Católica. No obstante, la trama principal no es esta, sino

⁵¹⁴ Citamos por Vega 2015e.

las vicisitudes que vive Juan Tomás (o Juan de la Tierra), un joven villano que siente muy poco apego por las tareas del campo y muestra su pereza al realizarlas, aun ante los continuos reproches de su padre (al igual, pues, que veíamos en *El hombre por su palabra*). Este se muestra disgustado con su comportamiento y Juan decide probar fortuna en la milicia, desafiando además a su padre al decirle que llegará a ser alguien importante y que incluso podrá sentarse en la misma mesa que el rey en un futuro⁵¹⁵. Juan Tomás, ya al comienzo de la tercera jornada, está conversando con Octavia, la hija del conde Antonio, y, en una extensa relación, le narrará su vida. Cuenta a la dama cómo su padre le aconsejó que, para ganar linaje, se instruyera en las armas o en las letras, de las cuales él eligió las primeras; gracias a ellas, además, adquirió una gran fama:

JUAN TOMÁS. Oí decir a mi padre
un día, en sus mismas puertas,
acabando yo de echar
un carro de paja en ellas,
que ilustraban los linajes
o las armas o las letras:
las letras no las sabía,
las armas obrando aciertan.
Tomé mi espada y maté
un hombre junto a la iglesia,
donde me amparó su torre.
¡Qué buen principio de ciencia!
Salí con algún peligro
y acogido a una bandera
de un capitán que alojaba,
seguir propuse la guerra.
(...) ⁵¹⁶
Por Nápoles paseaba,
donde en las calles y tiendas,
«veis allí –decían todos–
el Caballero de Illescas».
Con esto arrojaste el alma
a lo que a los dos nos cuesta
el estar en esta playa,
yo con honra y tú sin ella.
Soy un pobre labrador,
sin nobleza y sin hacienda,
no mal nacido, ¡por Dios!,
que a los nueve salí fuera.
Murióseme cierto hermano,
hombre de buen talle y letras,

⁵¹⁵ Algo de razón tendrá finalmente, pues resultará ser el hijo de un noble italiano.

⁵¹⁶ En esta parte de la relación continúa contando su vida: sus aventuras, su fama.

que estudiaba para obispo
–allá en el cielo lo sea–,
y mi padre me juró
que mi casta era tan buena
que por lo menos había
siete clérigos en ella,
y que alguno sería Papa.
¡Plega al cielo que suceda,
porque el Conde eche de ver
con qué persona emparenta!
(vv. 1995-2010; 2079-2102)

En relación con el fragmento anterior, es significativo traer a colación las palabras que enuncia su supuesto padre, Pedro Tomás, quien, ante el tópico de la contrariedad entre letras y armas, se mostrará absolutamente conciliador: tal como cuenta Juan a Octavia, él animó a su hijo a dedicarse a una de las dos disciplinas, pues ambas podrían otorgarle honor y buen nombre; en consecuencia, admite que tanto los clérigos como los soldados gozan de un oficio de buen linaje. Aquí vemos, pues, parte de esas palabras en las que Pedro Tomás insiste a su “hijo” en que la dedicación a las armas y/o a las letras –en este caso, sagradas– traerá consigo riqueza y dicha:

PEDRO TOMÁS. Pues, necio, los más honrados
linajes que pueda haber,
¿qué más bien pueden tener
que clérigos y soldados?
Triste dél, si desto escapa,
que del soldado, en rigor,
se hace el emperador,
del clérigo se hace el papa.
Y el que clérigo y soldado
tiene en su linaje, crea
que no es posible que sea
ni pobre, ni desdichado.
(vv. 57-68)

En el fragmento que hemos seleccionado de *La doncella Teodor*, Félix, quien ha sido estudiante y soldado, oficio este último que lo ha llevado al cautiverio que padece en este momento, explica a Manzor, rey de Orán, la necesidad que el gobernador tiene de cultivar las armas y las letras, de las cuales destaca la supremacía de estas últimas. El monarca le ha preguntado si él sabría ser rey y, de la reflexión de Félix al respecto, se deduce que la ciencia, el saber –adquirido en su caso como buen estudiante en los años dedicados a las letras–, está por encima de la experiencia que le falta como hombre de armas. Finalmente, introduce una breve referencia a una de las funciones que ya hemos

señalado de las letras y del arte en general: la capacidad de hacer perdurar en el tiempo la fama ganada por hombres leales y valerosos, que, en el caso de ser él rey, tendrían asegurada la memoria de sus hazañas:

FÉLIX. Señor supremo,
muchos pobres soldados Roma tuvo
que su imperio rigieron con extremo,
en cuyos hombros felizmente estuvo.
Lo que de mi valor y ingenio temo,
que en letras solamente se entretuvo,
es la experiencia. Pero, en fin, la ciencia
alcanza más que el tiempo y la experiencia.
Si yo me viese rey, sin duda creo
que fuese un Numa, un César, un Trajano.
Y a quien hiciese de su reino empleo
en mi valor con generosa mano,
daríale la vida que poseo,
y a no haber sido, como soy, cristiano,
le labrara mil templos en que hiciera
que su memoria idolatrada fuera.
(vv. 1682-1697)

En *La inocente sangre* asistimos a una escena de graduación que tiene lugar en la universidad de Salamanca ante la presencia del Rector y del rey Fernando IV de Castilla, hijo de Sancho IV el Bravo y nieto de Alfonso X el Sabio. La acotación dice lo siguiente: “Salgan los caballeros que puedan y luego los doctores y maestros, y un gorrón para el vejamen: el Rey detrás hablando con el Rector, y un poco más adelante el graduado con un laurel en la cabeza y otro en la mano” (p. 357); pero antes de escuchar la composición satírica que declamará el gorrón, la autoridad académica y el monarca mantienen la siguiente conversación:

FERNANDO. Andad más, que este lugar
hoy os toca a vos, Rector.
RECTOR. Como sois su protector
querréis las letras honrar.
Vuestro padre, que Dios tiene,
dejó en vos bien heredada
esa virtud, de que honrada
toda esta Academia viene.
Y aunque es el Bravo llamado,
tanto las letras honró,
que harto mejor mereció
llamarse Sancho el Letrado.
Pero este nombre, señor,
iguale el cielo guardando
para un divino Fernando,

de las letras protector.
(p. 357)

En ella, como se ve, el Rector alaba las letras ensalzando la labor que tanto don Fernando como, sobre todo, su padre, el rey Sancho, llevaron a cabo por el bien de la ciencia y el saber. De alguna manera también compromete al actual monarca para que continúe la labor de su padre, “Sancho el Letrado”, si bien sorprende que Lope no aproveche para aludir al abuelo, rey “Sabio” por excelencia.

Posteriormente, como anunciábamos, tiene lugar el discurso del gorrón. Comienza con una primera parte en la que defiende el valor de las letras, materia –en el más amplio sentido de la palabra– que cultivan los jóvenes que estudian en el Colegio Sacro salmantino que fundó el propio rey don Sancho, ya sea formándose en cánones, en leyes, como maestros teólogos o como médicos. De acuerdo con lo habitual en estos actos, empieza después la alabanza hacia el laureado, el cual es poeta; ensalzará sus grandes conocimientos sobre el latín y el griego, así como su dominio de otras lenguas, de la retórica, filosofía o astrología..., y, por último, se referirá a la fama que se ha ganado gracias a sus creaciones poéticas. El tono será siempre cómico, como pide el vejamen⁵¹⁷:

El gorrón en su cátedra.

GORRÓN. Heroico Príncipe, en quien
se mira el vivo retrato
de aquel fénix de sí mismo:
del divino Sancho el Bravo.
El que con justo deseo
de que se aumentasen tanto
las letras, a quien las armas
oscurecieron los rayos,
de Palencia a Salamanca
mudó este Colegio Sacro
que ha de dar asombro al mundo
dentro de muy pocos años,
porque sin ser yo profeta
ni astrólogo judicario
echo de ver que esta Escuela
dará a España más letrados
que a Francia ha dado París,
Bolonia a Italia y, pasando
al Asia, Atenas a Grecia,
como ya se van mirando
en las colores que veis,

⁵¹⁷ Para profundizar sobre estas composiciones burlescas en las universidades de los Siglos de Oro es imprescindible la consulta de Madroñal 2005.

rojo, verde, azul y blanco,
 cánones, leyes, maestros,
 teólogos y hombres sabios.
 Mas porque vuestra alabanza
 toca a oradores tan claros,
 que dirán *latinis verbis*
 vuestros méritos, Fernando.
 (...)

porque el señor laureando
 ya me espera en la estacada
 de aqueste insigne teatro.
 No es este grado de leyes,
 no es medicina este grado,
 no es de sacra teología
 este capirote y lauro.
 Es hablando, con perdón
 de los que están escuchando,
 de un poeta, que hay poetas
 que se han de nombrar con asco.
 Dásele lauro después
 de haber hecho algunos actos,
 como es ser latino y griego
 y en muchas lenguas versado.
 Buen retórico y filósofo,
 astrólogo tanto cuanto,
 y en todas las demás ciencias
 con principios necesarios.
 Recitó en muchos sujetos
 versos suyos aprobados,
 dando todas las escuelas
 famoso y debido aplauso.
 Escribió un arte latino
 y un écfrasis castellano...,
 en fin, sin R.⁵¹⁸ salió,
 digno del laurel sagrado.
 (pp. 357-358)

Para justificar lo burlesco de la figura del poeta, el gorrón cuenta una extraña historia narrada por un tal filósofo Murrio que descubre el origen de este personaje. Según el relato, un joven labrador, que paseaba un día por su huerta, se encontró una calabaza grande y diferente a las demás, la cual fue creciendo poco a poco hasta que “dio a luz” a un muchacho. El labrador, perplejo por lo sucedido, se lo llevó a casa y, ante los “gorjeos” que de forma insólita emitía el recién nacido, le pidió que le contara quién era:

⁵¹⁸ “Usase de la R. en los escrutinios de votos para los grados de las Universidades, y sirve para reprobado, como la A. para aprobar” (*Autoridades*, s.v. “R”).

Y respondió en voz de tiple:
 “Poeta” ¡Qué extraño caso!.
 “¿Poeta? ¿Pues qué has de hacer?”
 replicó el pobre hortelano.
 “Versos, dijo, en que celebre
 hechos heroicos y raros
 de capitanes ilustres
 o de amor sucesos varios.”
 (...)
 De este procedió el segundo
 y luego el tercero y el cuarto,
 hasta el Homero de Grecia
 y el Virgilio mantuano.
 De los latinos vinieron
 los provenzales, y tantos
 de esta calabaza insigne
 nacen por nuestros pecados.
 (p. 358)

Como se ve, es una parodia sobre los poetas, los cuales nacen como calabazas, prácticamente de la nada y en abundancia⁵¹⁹, y cuyo único fin es crear versos sobre las hazañas de los capitanes ilustres o historias protagonizadas por enamorados. Al final del discurso abandona el tono cómico de que ha hecho gala durante toda la pieza para hablar del verdadero origen de la poesía y de algunos personajes bíblicos famosos que la cultivaron con éxito:

Tuvo origen la poesía
 del mismo Dios increado,
 Adán fue el primer poeta,
 que los caldeos el salmo
 noventa y cinco tuvieron
 por suyo en los versos sacros.
 Después todos los profetas:
 Moisés, Samuel, David santo,
 Ana, Delbora y Judith
 escribieron y cantaron
 versos; y la misma Virgen
 compuso un divino canto.
 Padres de la ciencia son,
 Platón lo dijo, mas cuanto
 pudo decir lo hallaréis
 en Tulio con más espacio.
 (p. 358)

⁵¹⁹ Sobre este tópico de la excesiva abundancia de poetas (y a propósito, precisamente, de Lope de Vega y sus mofas sobre ello) ya tratamos en páginas anteriores. Véase el capítulo 1.3.2. (p. 315).

Es, por tanto, este largo parlamento del gorrón, que hemos de contextualizar dentro de la ceremonia en la que ha de declamar su vejamen, un homenaje a las letras, aunque en el caso del mundo poético se exponga, por exigencias de ese curioso “género” y también de los tópicos al uso sobre la figura del poeta, entre burlas y veras.

En *Porfiar hasta morir*, encontramos igualmente un discurso que critica el mundo de las letras en su variante poética, aunque en este caso se relaciona con la temática amorosa. Esta vez el parlamento lo enuncia Nuño, quien se dirige a Macías para hacerle ver que la poesía y la locura van muy unidas. El joven trovador acaba de conocer a una dama, Clara, y se ha enamorado de ella, pasando, según cuenta a su amigo Nuño, de cuerdo a loco por el amor que siente. El gracioso, en cambio, cree que esa locura viene dada por la poesía, la gran pasión de Macías, la cual le ha llevado también a enamorarse perdidamente de la dama que acaba de conocer. Justificará en su intervención la tesis que defiende y le aconsejará que se olvide de esa mujer si no quiere terminar tan mal como Orfeo o Sansón:

NUÑO. En eso, señor, te engañas:
la locura y la poesía
de una manera se hallan.
Hace un hombre cuando mozo
dos romances a su dama,
de allí se pasa a un soneto,
luego a una canción se pasa,
luego, a un libro de pastores
y, cuando ya tiene fama
y es declarado poeta
(que no es pequeña desgracia),
dice que es Virgilio, Homero,
desprecia con arrogancia
a todos cuantos escriben;
y de aquesta misma traza
es un loco: a los principios
deja el sombrero y la capa;
luego, si no se la quitan,
saca furioso la espada
y, cuando está rematado,
dice que es rey o monarca,
estrella, sol y aun se atreve
a las deidades sagradas.
Tú, que en viendo una mujer
tantas locuras ensartas,
¿de qué linaje de locos
tienes el humor que gastas?
¡Ah!, sí, ya he caído en ello,
porque no se me acordaba,

Macías, que eres poeta.
Pues ya que fue requebrarla
en viendo la necedad,
fue con discretas palabras.
Allí, porque fue del Barco,
trujiste la negra barca
de Carón, que solo hacer
un mal Orfeo te falta,
luego a Sansón, por ejemplo,
de que va tan enfadada
que no te verá en su vida.
(vv. 363-402)

La Santa Liga nos traslada a Constantinopla, donde dejamos el tono jocoso: Mustafá, el bajá del Gran Turco, se niega a aceptar el acuerdo que han firmado Venecia y el Imperio Otomano. Expone ante el senado de la Serenísima que, si no se les devuelve Chipre, atacarán otras tierras cristianas, y tiene claro que el conflicto no se resolverá con palabras (“No penséis que allá tenemos / letrados de ropas largas, / ni se han de revolver libros”), sino que será inexorablemente en batalla y por las armas (“mas los Baldos y Jasones / que escribe Italia y España, / con tinta, con sangre pura, / los escribimos en Asia”; “No se han de mojar las plumas, / sino los remos en agua, / en pólvora los cañones / y en los pechos las espadas”). Traemos a continuación el extenso parlamento completo porque nos parece interesante para entender el conflicto del que habla el personaje:

MUSTAFÁ. Estad, Senado, atento:
Selín, Sultán Solimán,
de la gran casa otomana,
señor de lo más del mundo
por mares y tierras tantas,
a vos, Senado y famosa
República veneciana,
salud, amistad y paz;
a nuestros profetas, gracias.
Dice que el año pasado
las tuvo con vos juradas,
no habiendo agravio, por quien
ahora a engaño se llama.
Supo que tenéis la isla
de Chipre tiranizada,
Chipre, al mar Mediterráneo
puesta entre provincias varias,
la que tiene al mediodía
a Egipto en igual distancia,
con Rodas por el poniente,

Rodas de las cruces blancas,
al oriente la Suría,
y más cerca la Carmania
de los antiguos egipcios,
a sus príncipes quitada.
A estos la quitó Roma
por fuerza, y por esta causa
quedó en el imperio griego,
que entonces era de Italia.
Ganáronla los ingleses
a los griegos por las armas,
de quien de gracia la hubieron
los lusiñanos de Francia.
Después Juan, Soldán de Egipto,
a todos estos la gana,
cuyos dos hijos sabéis
que Ana y Jacobo se llaman.
Con Luis, duque de Saboya,
Ana legítima casa:
reyes de Chipre los duques
se llaman por esta causa;
mas quitándola el Soldán
del reino que le tocaba,
pone a Jacobo, bastardo,
y a los de Saboya agravia.
Jacobo casó en Venecia
con hija vuestra, adoptada
de la República; y muertos,
Venecia con Chipre se alza.
Selín, de Selín abuelo,
ganó a Egipto, y así gana
a Chipre por bienes suyos:
ved si la justicia es clara.
Saboya tiene derecho,
si con las leyes cristianas
las nuestras se conformasen,
por ser herencia bastarda;
mas los Baldos y Jasones,
que escribe Italia y España
con tinta, con sangre pura
los escribimos en Asia.
No puede tener Venecia
a Chipre; por eso os manda
el Gran Señor le volváis
lo que es de su herencia y casa.
No penséis que allá tenemos
letrados de ropas largas,
ni se han de revolver libros,
sino en la mar las armadas.
No se han de mojar las plumas,

sino los remos en agua,
en pólvora los cañones
y en los pechos las espadas.
Vendré sobre Nicosía,
y aunque esté fortificada
Famagusta, yo os prometo
que mis tiros la deshagan.
Vendré a Lepanto, a Corfú,
a Sicilia, a toda Italia,
y hasta en el puerto de Ostia
haré que me tiemble el Papa.
(vv. 830-910)

Esta misma idea se expresa en *Los pleitos de Inglaterra*, una de las piezas lopescas en la que quizá se expone de una forma más firme y prácticamente unánime la necesidad de las armas para el gobierno y para enfrentarse a las contiendas que acontecen, puesto que las letras, los pleitos o los acuerdos de palabra son considerados insuficientes. El enfrentamiento se produce entre el rey de Inglaterra, Eduardo, y su hermana Ginebra, la heredera del reino de Escocia; Eduardo se niega a entregarle el reino que le corresponde porque se ha casado con el Duque de Irlanda y, aunque han iniciado un pleito para solucionar el problema, Ginebra ha roto la tregua y ha enviado a su marido y a su ejército para que se apoderen de Escocia por las armas. El fracaso de las letras y la única solución de tomar las armas es el asunto principal que encontramos en el siguiente parlamento del rey Eduardo, el cual se ve abocado a ese trance por la determinación que unilateralmente ha tomado su hermana:

REY. Por estar vos en los días
del parto, no me he partido
a castigar prendas mías.
Ya Ginebra ha remitido
a las armas las porfías.
Ya, desnudos los letrados
de las repúblicas ropas,
de nuestro pleito cansados,
resplandecen en las popas
de una fuerte armada armados.
Ya para trocar las suertes
de las vanas esperanzas
y la pretensión que adviertes
truecan las plumas en lanzas,
los libros en petos fuertes.
No quiere pleitos mi hermana,
que la guerra de papel
le ha parecido liviana.
(pp. 201-202)

Aun consciente de esta situación, el ayo de los príncipes de Inglaterra continúa con su idea de educar a los jóvenes debidamente, siguiendo las órdenes de Florisando, el privado del rey. Esta educación ha de fundamentarse, en su opinión, en las letras, ya sea en el estudio de leyes, ya en los de literatura y filosofía. En cambio, Enrique y Vencislao, los príncipes, tienen muy claro que el mundo de las letras no les interesa y que lo que realmente es práctico es ejercitarse en las armas, y argumentarán de diferentes maneras su posición en un interesante diálogo que mantienen: por un lado, entienden que el estudio de las letras los llevaría a ser clérigos, algo que aborrecen, y, por otro, piensan que es materia de mujeres. Además, ambos han nacido en plena guerra y es la única realidad que conocen, imaginando un reino de paz sólo como algo muy lejano e incluso poco probable; siendo conscientes de esta situación, quieren dominar las armas para poder enfrentarse a los irlandeses con espadas en sus manos, al igual que harán ellos (y no “con un Virgilio en las nuestras / y los amores de Dido”). Veamos las explicaciones que los hermanos ofrecen para defender su educación en armas:

ENRIQUE. Pues si va a decir verdad,
yo estudio de mala gana,
y Virgilio y Cicerón,
por preciarme de león,
me han servido de cuartana.
VENCISLAO. ¿Qué nos querrá Florisando
con latín prolijo aquí?
Y un ayo que me esté a mí
a ser mujer enseñando.
¡Vive Dios, Enrique hermano,
que no he de ser sacristán,
si más lecciones me dan
que una noche de verano
muestra en el campo del cielo
manto de estrellas sembrado!
ENRIQUE. La estampa de tus cuidados
imprime en ti su desvelo;
que aborrezco cuanto puedo
el hábito y el latín,
y si callo es porque, en fin,
tengo a Florisardo miedo.
(...)
Veinte años ha que no cesa
la guerra en Inglaterra.
Nacimos en ella en guerra,
de hábitos de paz me pesa.
Allí suena el atambor,
y acá estotro licenciado
tiene de libros cargado

nuestro juvenil furor.
 Decláranos un altivo
 lugar de Virgilio oscuro,
 mientras el de Irlanda el muro
 rompe al lugar en que vivo.
 Que habiendo ganado a Escocia,
 que es de nuestro rey inglés,
 entra a Inglaterra y ves
 que entrar en Londres negocia.
 Muy buenos nos hallarán
 los irlandeses tiranos,
 que con la espada en las manos
 rompiendo y matando van,
 con un Virgilio en las nuestras
 y los amores de Dido.
 VENCISLAO. Yo, Enrique hermano, he querido
 de mi inclinación dar muestras
 y algún oculto valor;
 pero por ti lo he dejado;
 que el alma me ha penetrado
 el son de aquel atambor.
 Y porque veas que es cierto
 que a la milicia me inclino
 y que el Virgilio latino
 en blancas armas convierto,
 has de saber que he tomado
 lección en negras espadas
 en las horas reservadas
 al sueño.

(p. 234)

En la siguiente escena, muy cercana a la anterior, llega el ayo con la idea de seguir la lección con los jóvenes, pero ellos están en ese momento ejercitándose con la espada, muy olvidados de los libros con que espera encontrarlos su maestro. Al reprocharles lo que están haciendo y tras obtener una respuesta inteligente por parte de Enrique –en la que cita a Eneas, gran héroe romano cuya fama en la guerra es por todos conocida–, el ayo les pregunta cuál es su opinión sobre la preeminencia de las armas o de las letras:

AYO. ¡Bueno, a fe! ¡Gentil sarao!
 ENRIQUE. No hay cosa que tanto pique.
 El ayo viene, y no acierto
 a dejar la espada.
 VENCISLAO. Has hecho
 ruido tan sin provecho
 que ha de pensar que me has muerto.
 AYO. ¿Éste es el Virgilio, Enrique,

que en las manos os dejé?

ENRIQUE. Pues bien, ¿qué delito fue
que yo a las armas me aplique
si no es Virgilio, es Eneas,
que con la espada ganó
a Italia?

AYO. No digo yo
que en bajo oficio te empleas;
¿Cuál tenga más excelencia:
letras o armas?

ENRIQUE. Si a la ciencia
yo no me pudo aplicar,
ayo, no te dé pasión.
La guerra es más conveniente;
que es el mayor imposible
ir contra la inclinación.

VENCISLAO. Sin ella, ¿quién fue estudiante,
ayo mío, en ciencia alguna?
Esta es ya nuestra fortuna,
no te acobarde ni espante.
(...)

Yo no pienso estudiar más.
Y pues se abrasa de guerra
no tan solo Inglaterra,
sino Londres, donde estás,
y pues dice Florisandro
que nuestro padre no es
y gastamos, como ves,
su hacienda y renta estudiando
y él está pobre, en efeto,
por lo que el rey le aborrece,
y, según dicen, padece
necesidad de secreto,
déjenos ir a la guerra,
valdrémonos por el pico.

(pp. 236-237)

El discurso que uno y otro hermano expresan no justifica de una forma muy poética la defensa de las armas, pero sí aluden a la conveniencia y al pragmatismo que en este momento resultan de ellas: no harán gastar más dinero a su padre en su educación y defenderán su tierra como verdaderos soldados, con las armas.

Finalmente, deciden confesar a Florisandro, a quien han tenido como a un padre, la decisión que han tomado de abandonar sus estudios para enrolarse en la guerra. Vencislao, además de defender las armas, es crítico con las letras, con la justicia y los pleitos, que, desde su punto de vista, no solucionan nada; en cambio, Enrique no las afea y expresa la importancia que las leyes tienen para el hombre. Florisandro, por su

parte, sigue pensando que hay que dejar “batallar las leyes”, pero los hermanos tienen ya su resolución tomada:

VENCISLAO. Ahora, Florisandro amigo,
pues ya padre no te llamas,
éste es pleito muy confuso;
ya la dilación me cansa.
No quiero leyes ni glosas
por las márgenes notadas.
Si a mi hermano le parece,
remitámoslo a las armas.

(...)

FLORISANDO. Las armas son excusadas;
dejad batallar las leyes
con escudos de hojas blancas.

ENRIQUE. Por su mano yo no quiero
ser rey del mundo, que alargan
un mayorazgo mil vidas.
¡Ah, letras siempre cansadas!
Pleitos, que hacéis de las plumas
para las sentencias alas
con las que se alejan del dueño,
que es imposible alcanzarlas.

Pleitos donde la justicia
suelta a veces la balanza
y en un corto mar de tinta
se anega la verdad clara.

Yo digo que los jüeces
que Ingalaterra señala
son calificados hombres,
de almas y conciencias santas.
No quiero el mundo por pleitos.

Hombre soy, pues ciño espada.
Ésa es pluma desde pleito,
que es hoja sin letras falsas.

VENCISLAO. A tanta soberbia, Enrique,
con que las letras infamas,
que son luz de la justicia,
que la verdad siempre amparan,
depósito de las leyes
y las leyes vida y alma
de la razón, no hay razones
con que responder a tantas;
sino decir que te espero,
como estoy, en la campaña.

(pp. 272-273)

En la comedia *La corona de Hungría y la injusta venganza*, de semejante argumento al de la pieza anterior, como dijimos en su momento, encontramos esta

misma defensa del mundo de las armas, sobre todo, en este caso, por parte del personaje de Enrique, uno de los dos hermanos. Ya en la tercera jornada de la comedia, Liseno desvela tanto a Enrique y a Alberto como al resto del reino que los dos son hijos del rey Enrique. Ambos quieren ser los herederos, pero Liseno no quiere revelar quién de los dos nació primero para no decantarse por ninguno de ellos, pues ama a ambos de igual manera. Él propone que lo decida un tribunal de jueces, a lo cual, como veremos en el siguiente fragmento, Alberto accede. Pero Enrique está decidido a enfrentarse en armas con su propio hermano con el fin de hacerse con la corona de Hungría y Transilvania; el joven recuerda, una vez más, que él aborrece las letras (en este caso, en el sentido de jurisprudencia) y que las abandonó para dedicarse en cuerpo y alma a la espada. El pasaje es muy similar al de la comedia anterior, e incluso encontraremos algunas tiradas de versos idénticas:

ENRIQUE. Liseno amigo, pues ya
nuestro padre no te llamas,
este pleito es muy confuso,
ya la dilación me cansa.
Ya sabes que aborrecí
las letras; no quiero nada
por Bártulos y Jasones
por informaciones largas;
no quiero leyes ni glosas
por las márgenes notadas.
Si a mi hermano le parece
remitámoslo a las armas.

ALBERTO. ¿Podrás pelear conmigo?

ENRIQUE. ¡Oh, qué graciosa arrogancia!
Podré quitarte más vidas
que tú decirme palabras.

LISENO. Eso no, que aún sois mis hijos;
las armas son excusadas;
dejad pelear las letras
con escudos de hojas blancas.

ENRIQUE. Por su mano yo no quiero
ser rey del mundo, que alargan
un mayorazgo mil vidas.
¡Oh, letras, siempre cansadas!
¡Pleitos, ciego laberinto,
noria en que su dueños andan
un mismo camino siempre
sin saber el fin que aguardan!
¡Ambición de los sentidos
y cebo de la esperanza!
¡Solicitud de la honra
y menosprecio del alma,

donde, para un mismo caso,
 hay tantas cosas contrarias;
 que el que hoy defiende una cosa
 pueda ofenderla mañana!
 No quiero el mundo por pleitos.
 Hombre soy y ciño espada;
 esta es pluma para mí,
 y el proceso, la campaña.
 ALBERTO. A tanta soberbia, Enrique,
 con que las letras infamas,
 que son luz de la justicia,
 que la verdad siempre ampara,
 depósito de las leyes
 y las leyes vida y alma
 de la razón, no hay razones
 con que responder a tantas,
 sino decirte que espero
 en el campo.
 (pp. 51-52)

Finalmente, en lo relativo al corpus de las comedias lopescas, estudiaremos otro ejemplo de una defensa clara de las letras, que se expone en la pieza *La venganza venturosa* (1610-1613). En este caso el interlocutor es Feliciano, un anciano que se califica a sí mismo como “letrado” frente a la nobleza, de la que proviene el Marqués, uno de los personajes principales de la pieza, que se jacta de no saber de letras⁵²⁰. En el parlamento que enunciará a continuación, el primero defiende su superioridad como letrado, pues su formación le permite ser más ducho que cualquiera en materia de amor; al contrario que el Marqués, el cual ha fracasado en su cortejo a una dama, evidenciando, además, que las armas sirven muy poco para las cuestiones amorosas. Feliciano está convencido de que la nobleza adquirida por las letras es el mayor bien que el hombre puede desear:

FELICIANO. Si los engaños
 en verde edad del pensamiento nuestro
 muestran historias con tan largos daños,
 generoso Marqués, yo no me muestro
 tan nuevo en quejas de la triste mía
 que os canse al paso que mi edad podría.
 Furor llamó Aristóteles al fuego
 de amor, que obliga a tanto desatino
 y para todo atrevimiento ciego,
 y audaz le describió Platón divino.
 Sin consejo le halló Menandro griego,

⁵²⁰ Como aconseja Calderwood (en Vega 2010a), puede verse el *Quijote* (1998, 900) para estudiar la contraposición entre los hidalgos “letrados” y los gobernadores “analfabetos” en la literatura.

necio le llama el cómico latino,
 y en las divinas letras, por instantes
 se ve la ceguedad de los amantes.
 Presupuesto que yo, por ser letrado,
 no me puedo espantar destos errores,
 y que si bien mis años han pasado,
 los frutos puedo ver de aquellas flores;
 no os tengo de decir que habéis errado
 en la desigualdad destos amores,
 que igualar en un ser los que se aman
 el efecto mayor del amor llaman.
 (...)

Armas mohosas, lanzas y paveses
 cuelgan de las paredes consumidas
 donde se encierran ya doradas mieses,
 de cuyo blanco polvo están vestidas.
 No os puedo dar mayores intereses,
 mas yo sé bien que algún villano Midas
 diera por mi nobleza su riqueza,
 que la mayor virtud es la mayor nobleza.
 (vv. 582-603; 636-643)

La “sentencia” contenida en el último verso era, como vimos en su momento, una de las tesis principales sostenidas por Muzio Giustinopolitano en su obra *Il Gentiluomo*, obra de la que consta que Lope fue seguro lector y que, de hecho, citó en su *Canción al nacimiento del Príncipe* de 1605.

Pasando a otros dramaturgos, en la comedia *El dueño de las estrellas* de Juan Ruiz de Alarcón, nos encontramos también con un largo discurso del personaje Licurgo, que dirige al rey de Creta para explicarle cuál es su origen y cómo ha llegado hasta su reino. Le cuenta su procedencia, que fue legislador de Esparta y que, por miedo a que los poderosos de la corte, por envidia, le impidieran gobernar, así como por pavor a que se cumpliera el oráculo al que ya nos referimos en otro momento al tratar sobre esta misma comedia (es decir, que un rey moriría a manos suyas), instauró unas leyes pacíficas en su tierra que seguirán siendo válidas hasta que él regrese⁵²¹. No obstante, su intención es no volver jamás para que Esparta pueda conservar esa paz que él desea, si bien alerta al rey de Creta de que, posiblemente, los espartanos lleguen a la isla con el fin de llevárselo. Ante esta circunstancia, le aconseja tratar de vencerlos a través de la

⁵²¹ De hecho, Licurgo se mostrará pacífico hasta el final de la pieza. Cuando se entera de que su mujer se ha acostado con el rey de Creta (quien lo acepta muy bien en la isla, pero, como decimos, se encaprichará de su esposa), en vez de matarlo, se suicida. Con ello, además de ser íntegro ante sus convicciones, consigue vencer al oráculo que decía que acabaría asesinando a un monarca; logra, pues, vencerse a sí mismo, aunque para ello tenga que quitarse la vida.

vía del irenismo, mediante la palabra, pero también le hace saber que, de no conseguirlo o de no aceptar el otro bando esa pacífica opción, habrá de utilizar la espada, puesto que las posibilidades ante las que se encuentran son solo dos y muy claras: o las letras o las armas. Veamos un breve fragmento de la extensa relación que declama Licurgo:

LICURGO. No hacerlo ha de desnudar
la espada a Marte sangriento,
porque han de intentar las armas
lo que no alcancen los ruegos.
Y así de lo que intentáis
para la paz de este Imperio,
ha de resultar la guerra
del espartano y el vuestro.
(vv. 184-191)

También Tirso de Molina presenta en sus comedias discursos en los que encontramos el debate sobre la preeminencia de las armas o de las letras; en primer lugar, nos referiremos a un parlamento en el que se defiende la unión de ambas disciplinas, texto que hallamos en la ya citada comedia *Amar por razón de estado*. En ella, el viejo Ricardo –que aparece como padre de Enrique, aunque en realidad no lo es– hace saber al galán al principio de la comedia su amor tanto por la espada como por la pluma:

RICARDO. Enrique, mozo estudié,
hombre seguí el aparato
de la guerra, y ya varón,
las lisonjas de palacio.
Estudiante, gané nombre,
esta cruz me honró soldado,
y, cortesano, adquirí
hacienda, amigos y cargos.
Viejo ya, me persuadieron
mis canas y desengaños
a la bella retirada
de esta soledad, descanso
de cortesanas molestias,
donde prevengo despacio
seguro hospicio a la muerte.
(p. 1093)

De nuevo, pues, un personaje que se jacta de haber sido instruido en armas y letras, las cuales, unas y otras, le han concedido un nombre, lo han honrado y le han

permitido retirarse finalmente para vivir en soledad y en tranquilidad hasta que le llegue la muerte.

El mayor desengaño, como dijimos, se desarrolla en torno al vaivén que vive el protagonista al debatirse entre el mundo de las armas y de las letras durante toda la comedia, mundos ambos en los que se desempeña con excelencia. El primer parlamento que traemos a colación se corresponde con unos versos que Milardo, el antiguo valido del emperador, dirige a Bruno para aconsejarle que cultive de nuevo las letras, pues es el camino para encontrar la sabiduría verdadera, frente a la privanza, que es solo un estado pasajero que dejará de sonreírle en algún momento:

MILARDO. En tres días de privanza,
Bruno, serviréis de ejemplo
al mundo. Presto subisteis,
no es mucho que caigáis presto.
Revolved otra vez libros
y estudiad, Bruno, de nuevo
derechos que os hagan sabio,
que en privanzas no hay derechos.
(vv. 2174-2181)

Como anticipamos, Bruno se verá obligado a seguir los sabios consejos de Milardo, ya que poco después vivirá en primera persona el desengaño de ese poder que ha alcanzado temporalmente y decidirá dedicar su vida al estudio para siempre. En efecto, la tercera jornada comienza con el acto de oposición de Bruno a la cátedra de Teología por la universidad de París, en presencia además de los reyes de Francia. En ella, como veremos, Bruno comienza interrogándose sobre la superioridad de las armas y de las letras, dedicando, pues, al tópico debate la introducción a su discurso de cátedra, el cual versará, evidentemente, sobre las letras sagradas.

La acotación nos sitúa en un escenario semejante al que estudiábamos en *La inocente sangre* lopesca:

Tocan música, salen algunos de doctores de la universidad: Bruno de clérigo, Marción de gorrón, Marcela y Laura, damas, de estudiantes, y detrás el rey y la reina de Francia. Siéntanse en un sitio, Bruno en una silla, y delante un bufete con unas conclusiones. Los doctores y estudiantes en un banco, y a un lado las

damas de estudiantes y Marción, y levántese Bruno para empezar y siéntese luego (Tirso 2012, 519)⁵²².

El citado prólogo a su discurso de cátedra se erige como una disertación en defensa del maridaje de las armas y de las letras, las cuales son iguales en importancia y en ningún caso la una superior a la otra. De hecho, piensa que las dos disciplinas son hermanas, belicosas ambas, y que solo se diferencian en que las armas se sirven de la fuerza corporal, mientras las letras pelean con el alma; las primeras ponen resistencia al enemigo, mientras las segundas tratan de convencer con sus argumentos y premisas en los discursos que enuncian. Es, como se verá, uno de los ejemplos más interesantes del tópico que estamos estudiando y, en concreto, de la unión de los dos elementos que en tantas otras comedias se presentan tan opuestos:

BRUNO. Cuestión antigua y reñida
con no pocas competencias
es, cristianísimos reyes,
amparo de la ley nuestra,
entre sabios y soldados
sobre cuál profesión sea
mayor en nombre y en fama,
o las armas o las letras.
No me atreveré a mostrar
cuál de las dos lo merezca,
por no ofender a la una,
aunque en cátedras y guerras
seguí entrambas profesiones,
que respeto en la grandeza
del cristianísimo rey
la espada, noble defensa
de la fe por tantos siglos.
Mas diré por cosa cierta
que letras y armas se hermanan,
y solo se diferencian
en que las armas se ayudan
de las corporales fuerzas,
como las letras, del alma,
pues unas y otras pelean.
Las armas son instrumentos
belicosos que sujetan

⁵²² Tirso refleja asimismo el ambiente universitario en otras de sus comedias, como *Ventura te dé Dios, hijo* (de la que trataremos a continuación), *La peña de Francia*, *El melancólico*, *Esto sí que es negociar*, *La elección por la virtud* y *El amor médico*.

mediante el valor invicto
 materiales resistencias;
 las letras son argumentos,
 silogismos y entimemas
 que convencen el discurso
 y la más noble potencia.
 Este al presente me toca,
 puesto que temblar pudiera
 delante la majestad
 y soberana grandeza
 de los católicos reyes.
 Mas si el argüir es fuerza
 donde el ánimo acredita
 y donde el temor alienta,
 en la oposición que he hecho
 a la cátedra suprema
 de la sacra Teología,
 que está vaca en las escuelas,
 por no volver las espaldas,
 el mantener será fuerza
 los puntos que me han cabido,
 aunque pobre en suficiencia.
 (vv. 2278-2325)

Este bello parlamento, y toda la escena universitaria en la que se inserta, ha sido considerada poco acertada y “aburrida” por parte de la crítica, como nos indica Escudero al citar las consideraciones que Valbuena Prat o Montesinos hicieron sobre ella. Recordamos, a continuación, la opinión de este último (en Tirso 2012, 403):

San Bruno, después de una introducción sobre las armas y las letras, más ecléctica que la de don Quijote, pasa a probar que Dios es inteligible, ¡y cómo lo demuestra! Es inimaginable cómo todo esto ha podido ser llevado al teatro.

En cambio, estamos de acuerdo con la editora, quien piensa que esos juicios negativos son provocados por una lectura superficial que impide llegar al sentido real que tiene dicha escena en la pieza (Escudero en Tirso 2002, 404): “Sea como fuere, esta oposición es necesaria para justificar la vanidad intelectual, porque muestra la sabiduría alcanzada por Bruno, que se ha refugiado entre libros, una vez que ha huido de dos enemigos terrenales: la Carne (el amor) y el Mundo (el poder)”. Y, además, sea más o menos pertinente, se convierte para nosotros en una de las discusiones más reseñables y significativas del maridaje entre las armas y las letras de nuestro teatro áureo.

En otra de las comedias de Tirso, *Venturá te dé Dios, hijo*, se insiste en la defensa de las letras. En el primer fragmento que hemos seleccionado, el gramático Fulvio insiste a Otón, hijo de Grimaldo, en la necesidad de que se eduque en las letras, pues solo ese esfuerzo lo llevará a alcanzar la fama. Además, su padre tiene contactos que pueden facilitarle un buen “estado”, por lo que ha de aprovechar la oportunidad y formarse debidamente para estar a la altura de las circunstancias, ya que el hombre ocioso no conseguirá nada en la vida:

FULVIO. Señor Otón, vuestro padre
tiene, por ser principal,
más nobleza que caudal;
y porque el estado os cuadre
a vuestro valor debido,
que estudiéis a cargo toma;
porque sus deudos, que en Roma
por las letras han valido
hasta alcanzar el capelo,
prometen haceros hombre:
estudiad, y no os asombre
la incapacidad que al cielo
queréis, ocioso, imputar.
Sabio vuestro padre os vea,
que no hay cosa que no sea
difícil al comenzar.
De la honra es breve atajo
el estudio que el cuerdo ama,
porque al templo de la fama
se entra por el del trabajo.
No cobra valor ni medra
la ociosidad regalada,
que una gota continuada
rompe la más dura piedra.
Uno y otro estudio venza
la memoria hasta que abraza
lo que os enseño, pues hace
la mitad el que comienza.
Alzad el *Arte* del suelo [*Álzale*]
y estimadle en más, Otón.
¡Ea!, decid la lición
que ayer os enseñé.

(p. 571)

El criado Agudo protagoniza el siguiente discurso, en el que pone de manifiesto la poca eficacia que las armas han demostrado en los conflictos entre el duque de Mantua y el marqués de Monferrato, quienes, mal aconsejados por algún letrado, han llevado a las tierras italianas a continuos enfrentamientos guerreros que solo han traído

desgracias para ellas. Como narra el personaje, el Papa, harto de que Italia lleve tanto tiempo enfrentada, hace llamar a los nobles para que busquen al “más ilustre letrado” que pueda solucionar la contienda. Finalmente dan con él, un tal César (que no es otro que el hermano de Rosela, hijo de Honorato, al que la dama se refería con orgullo ante Agudo, como vimos en otro momento), el cual se asemeja en sabiduría y en conocimiento de las leyes a los famosos jurisperitos Bártulo, Baldo y Jasón (este último, de quien no hemos hablado, se corresponde con el jurisconsulto italiano Giasone del Maino [1435-1519], autor de numerosos comentarios a los *decreta* o leyes del derecho romano). El letrado encuentra un inteligente remedio a la disputa, con el que conseguirá traer la paz tras tantos años de guerra: el matrimonio entre la hermosa hija del duque y el hijo del marqués. Gracias a su buen hacer, César es recompensado por el noble, quien, además de tenerlo en alta estima, le ha concedido un puesto privilegiado en su casa. Agudo termina su intervención con un “ved lo que el estudio alcanza”, con el que él también defiende el camino de las letras como el más acertado para gobernar:

AGUDO. Gloria igual
a ganar su valor viene.
Dos años ha, como sabes,
que sobre la posesión
de algunas ciudades graves,
que en esta comarca son
de Italia y Milán las llaves,
el duque de Mantua, viejo,
y el marqués de Monferrato,
los dos de la guerra espejo,
con militar aparato
perturban paz y consejo;
y remitiendo a la guerra
pareceres de letrados,
(que el más sabio tal vez yerra),
de Italia los potentados
han convocado a su tierra.
Peleaban cada día,
y combatiendo murallas
la dicha y la valentía,
en asaltos y en batallas
se abrasaba Lombardía.
Y sin poder componellos
los que la paz intentaban
la ocasión andaba entre ellos,
de quien, ciegos, procuraban,
sin verla, asir los cabellos.
Cansados de guerras, pues,
entró el Papa de por medio,

llamando al duque y marqués,
y para poner remedio
en tan prolijo interés,
mandó que buscar hiciesen
al más ilustre letrado
que las leyes conociesen,
en cuyo estudio y cuidado
sus pleitos comprometiesen.
Dio la diligencia prisa,
y volando a las ciudades
de Italia la fama, avisa
a las universidades
de Perusa, Fermo y Pisa.
Vienen letrados de Roma,
los suyos Bolonia apresta;
mas César, que los doma,
como el sol se manifiesta
cuando entre estrellas asoma.
Rindiéronse a su opinión
cuantos ser jueces quisieran,
y no fue grande blasón,
pues también lo mismo hicieran
Bártulo, Baldo y Jasón.
Juez árbitro le nombraron
el duque y marqués al fin,
y después que le informaron,
de dar a sus guerras fin
y pasar los dos juraron
por su sabio parecer,
en la justicia resuelto,
que no admite corromper.
Y después de haber revuelto
todo el derecho, a vencer
vino el duque; pero dio
César tales razones
y tan eficaz habló,
que a pesar de disensiones
a los dos apaciguó,
con que la hermosa Clemencia,
hija del duque, se case
con el conde de Placencia,
hijo del Marqués, y pase
la guerra a bodas y herencia.
Vinieron los dos en esto,
y a César aficionados,
en el gobierno le ha puesto
el duque de sus estados;
y el marqués, que ve compuesto
tan a su satisfacción
pleito tan largo y reñido,

en muestras de su afición
 de joyas le ha enriquecido,
 y una villa en posesión
 y mayorazgo le ha dado,
 premio de su mucha ciencia;
 y para vos ha alcanzado,
 siendo dama de Clemencia,
 esperanzas de un condado,
 con el esposo que os dé;
 ved lo que el estudio alcanza.
 (pp. 574-576)

Como se va viendo, Tirso de Molina aboga siempre por la utilización de las letras, de la palabra, en los enfrentamientos políticos, pues defiende la paz por encima de cualquier otra cosa. Pero para toda regla existe siempre una excepción, y también hemos encontrado un ejemplo en su producción dramática en el cual se defiende la superioridad de las armas. Este se halla en *Todo es dar en una cosa*, una de las comedias de la “Trilogía de los Pizarro”, pieza de conquista bélica, y, por tanto, en la que es absolutamente coherente y “decoroso” postularse del lado de las armas. En el parlamento que hemos seleccionado toma la palabra don Gonzalo Pizarro (padre) para hacer una comparación entre la vida del letrado y la vida del soldado, a quienes les une un elemento que ambos llevan siempre consigo: la pluma, el uno en el sombrero, y el otro de la mano. Don Gonzalo se muestra bastante escéptico ante el mundo de las letras, sobre todo en su variante jurídica:

DON GONZALO. Plumas gastan el sabio y el soldado;
 uno en papel, el otro en el sombrero.
 No me llamó mi estrella a ser letrado.
 Condena a muerte un juez, en paz severo,
 y si con una pluma afrenta y mata,
 ¿cuánto es mejor fiársela al sombrero?
 La juventud que entre las hojas trata
 de los libros que estudia, las que afila
 Toledo, siempre a las hazañas grata,
 mientras el tiempo la vejez jubila,
 se emplea en travesuras y lecciones,
 porque en ambas sus gustos recopila.
 (vv. 422-433)

En cambio, en la comedia de la trilogía a la que aún no hemos aludido, *Amazonas en las Indias*⁵²³ (1629-1632), se halla un parlamento de don Gonzalo Pizarro

⁵²³ Citamos por Tirso 2003b. Nos detendremos más en la comedia cuando estudiemos, en el capítulo siguiente, la descripción de los personajes “amazónicos” de la pieza.

(hijo), en el cual el joven y no obstante sabio soldado se inclina por el equilibrio entre las armas y las letras. La intervención de don Gonzalo va dirigida al capitán Vaca de Castro, pero, además de alabarlo indirectamente a él, sus elogios van dirigidos hacia el emperador Carlos, quien, una vez más, es presentado como el paradigma del caballero renacentista:

DON GONZALO. Por muchas razones debo
encarecer el valor
que hace dichoso este día;
pues el Perú restaurado,
mi hermano, el marqués, vengado,
postrada la tiranía
y premiada la lealtad,
vuelve a ser dueño segundo
Carlos, de este nuevo mundo;
y debe su majestad
preciarse de la elección
que ha hecho en vueseñoría,
pues solamente podía
su celo, su discreción,
siendo capitán y juez,
en la campaña, soldado,
y en el tribunal, letrado,
mostrar que suele tal vez,
(porque Marte no presuma
enemistades de Apolo),
juntar un sujeto solo
al laurel, la espada y pluma.
(vv. 991-1012)

La primera comedia de Calderón que estudiaremos en este apartado presenta, como la mayoría de las obras tirsianas, un discurso a favor de las letras. Nos referimos a *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*⁵²⁴ (1669), comedia de trasfondo histórico que cuenta la conversión del marroquí Muley Mahomet, quien fue bautizado en 1656 con el nombre de Baltasar de Loyola, se ordenó sacerdote en 1663 y murió en 1667. Según Neumeister (en Calderón 2010a, 13): “La vida de Muley Mahomet, fallecido poco antes del estreno de la comedia, le da la ocasión a Calderón de propagar la fe” y, además, con ella quiso favorecer “la beatificación de Baltasar de Loyola, que sin embargo nunca se concretó”.

En el parlamento que comentaremos, el príncipe, que es, además de hijo, general del rey moro, muestra su inclinación hacia las letras y hacia la paz. Evidentemente, se

⁵²⁴ Citamos por Calderón 2010a.

ve obligado a cumplir con sus responsabilidades militares, pero muestra su deseo de poder compaginar esa vida de armas, que se le ha impuesto, con su verdadera pasión, que es el estudio, la pluma, el mundo de letras:

PRÍNCIPE. Yo, que general del rey,
mi padre, a quien obedezco,
bien que contra mi dictamen,
por inclinarme mi genio
más a la paz del estudio
que de la guerra el estruendo,
acudiendo en una parte
a la ley de su precepto,
cuanto a las armadas huestes
que en nombre suyo gobierno,
y en otra a la inclinación
a que me llama mi afecto,
cuanto a mostrar que no embotan
a las plumas los aceros,
hurtándole a mi descanso
horas en tanto desvelo,
he de ver si, sin faltar
al encargado manejo
de las armas, acudir
también a las letras puedo,
en prueba de que no implican,
amigos, valor y ingenio.
(p. 552)

También aparece una clara defensa de las letras en otra comedia de Calderón de la cual todavía no hemos hablado, *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor*⁵²⁵ (1658). La pieza se inicia con un largo parlamento de Rosarda, infanta de Chipre, en el que, ante las damas de la corte, se queja de su vida, porque se ve y siente prácticamente apartada del mundo y anhela libertad. La joven ha sido escuchada por Seleuco, su padre, y será él quien después relate a su hija cómo ha sido su vida. Justifica el encierro en que la mantiene porque los astros predijeron que su hermosura le daría la muerte y no quiere que nadie la vea para evitar que se cumpla el cruel destino; en cambio, a partir de ese momento no le quedará otra opción que intentar casarla, pues el futuro del reino depende de ello. Dentro de la extensa relación del monarca, se hace referencia al tópico de las armas y de las letras; como se ha anticipado, Seleuco se postulará a favor de la pluma, mundo al que ha podido consagrarse porque ha logrado siempre mantener su reino en paz:

⁵²⁵ Citamos por Calderón 1856.

SELEUCO. Yo, Rosarda, heredé joven
 este reino en paz tan blanda,
 que sin que me divirtiese
 el manejo de las armas,
 pude entregarme a las letras,
 llevándome entre otras varias
 facultades, más que todas
 curiosa, la judicaria.
 Esta estudié, con tan grande
 cariño a ciencia tan alta
 como frisar con los dioses,
 pues lo futuro adelanta,
 que no hubo en todo ese
 delineado globo a mapas,
 astro ni errante ni fijo
 de cuantos su azul campaña
 a imágenes iluminan
 y a caracteres esmaltan,
 que, obedientes al precepto
 de líneas, compases, tablas,
 astrolabios y cuadrantes,
 no registrase las causas
 en los influjos que inclinan.
 (p. 334)

Pasamos a la defensa de la guerra y, por ende, de las armas en *La exaltación de la cruz* calderoniana. En el siguiente fragmento el villano Morlaco pregunta a Anastasio, el galán y mago persa, si la guerra es buen lugar para aprender ciencias. Anastasio argumenta su respuesta, de la que se sobreentiende que, efectivamente, el ámbito bélico es favorable para el aprendizaje, puesto que en el campo de batalla confluyen personas de diferentes naciones, ritos, opiniones, religiones, costumbres y leyes, las cuales reflexionan sobre distintas cuestiones que permiten que, en este caso el galán, se empape de todas ellas. Cree que está más formado él a partir de esa práctica que cualquier otro estudiante o incluso maestro que se instruya en una escuela. Es un discurso particular porque hay en él una defensa de la guerra, pero solo en tanto en cuanto es fuente de conocimiento:

MORLACO. Y dime: para saber
 uno de ciencias que ignora,
 ¿es la guerra buena tierra?
 Que yo nunca oí ser la guerra
 universidad.
 ANASTASIO. ¿Ahora
 sabes que en ella concurren
 varias gentes y naciones,

ritos, leyes y opiniones?
Y unos con otros discurren
de suerte que entre ellos puedo
tomar noticias mejor
que en la escuela superior
de Grecia, puesto que excedo
sus maestros; y, siendo así,
(que esta ciencia que ignoré,
ciencia reservada fue
tanto a ellos como a mí)
habiéndola de buscar,
por verme de ella burlado
no la ha de hallar el cuidado:
el acaso la ha de hallar;
y esto ha de ser conversando
religiones diferentes
y costumbres de otras gentes.
(p. 933)

Seguimos esta misma línea en *Lances de amor y fortuna*⁵²⁶ (1625), una comedia de intriga palaciega cuya acción se desarrolla en Barcelona, señorío que dos hermanas, como veremos, se disputan. El discurso que hemos seleccionado se corresponde con una de las primeras intervenciones de la pieza, en la que Estela se dirige a su hermana Aurora. Estela es la hermana mayor, pero considerada bastarda porque nació antes de que sus padres se hubieran casado. En su intervención reclama ser la legítima heredera y, para ello, admite que la única manera de conseguirlo será hacerlo con las armas, pues ya lo han intentado por la vía pacífica, a través de la justicia, y su hermana la ha traicionado sobornando a los jueces para que resolvieran el conflicto a favor de ella. Más adelante, además, le dirá de manera explícita: “Hoy te declaro la guerra” (p. 673). Al contrario, pues, que en Tirso, se cambian aquí las letras por las armas, idea que resumen a la perfección los siguientes versos entresacados del discurso de la valiente dama: “La toca trueco a la malla, / que en las escuelas de Marte / el soldado que pelea / es el letrado que sabe”. Veamos a continuación el parlamento completo:

ESTELA. Quise por piadosos medios
convencerte y obligarte,
haciendo campo del duelo
jurídicos tribunales;
pero tú, con más poder,
con más industria o más arte,
hiciste a los jueces tuyos,
que no hay cosa que no alcance

⁵²⁶ Citamos por Calderón 2006a.

sin justicia el interés,
pues quien la tiene no sabe
sobornar; quien no la tiene,
como del medio se vale,
consigue lo que desea;
y por eso en tiempos tales
vemos valer las mentiras
y padecer las verdades.

(...)

Ya no quiero que te informen
de mi justicia legales
derechos, sino las voces
de la trompeta y el parche;
y así trueco hojas de libros
a las hojas de diamantes,
los consejos a las fuerzas,
los depuestos tribunales
a la campaña, las plumas
que atrevidas se deshacen
entre los rayos del sol,
a cuyo metal se abaten,
a las plumas lisonjeras
de los vistosos plumajes,
que en opuestos tornasoles
son primaveras del aire.
La toca trueco a la malla,
que en las escuelas de Marte
el soldado que pelea
es el letrado que sabe.
Señores hay que me sigan,
príncipes hay que me amparen,
reyes que me favorezcan
y vasallos que me aclamen
su legítima señora;
y cuando todos me falten,
no podré faltarme yo,
que soy de mí misma atlante,
pues el invencible acero
será en mi mano bastante
para postrar a mis pies
montes de dificultades.
Suene alentado un clarín,
resuene oprimido el parche,
gima el bronce repetido
y abrasado el plomo breme;
que no solo a Barcelona
pienso gobernar triunfante,
pero sujetar después
del mundo las cuatro partes.

(pp. 669-671)

Peculiar es el caso de otra comedia mitológica calderoniana, *La estatua de Prometeo*⁵²⁷ (1670-74), cuya acción se desarrolla en el cielo y en el Cáucaso. Prometeo, desilusionado de la Humanidad, se ha retirado a una cueva donde se dedica al estudio; allí se enamora de Minerva y esculpe una estatua de ella, que Palas, su enemiga, pedirá destruir al belicoso Epimeteo, hermano del Titán. En los fragmentos que nos interesan, Palas y Minerva, disociadas como diosa de las armas y de las letras respectivamente en la comedia, discuten brevemente sobre la preeminencia de unas u otras para vencer en la guerra. Es peculiar, como decíamos, porque estas diosas son, en realidad, la misma, ambas representantes de la guerra, y a su vez también de la sabiduría, en la mitología: Palas para los griegos y Minerva para los romanos. Esta licencia de Calderón es notada por el propio dramaturgo, quien deja claro al principio de la comedia, en un parlamento de Prometeo, el novedoso “reparto de tareas”, en el que Minerva será la diosa de las letras: “a Marte y Palas las lides; / y para decirlo, en suma, / a Minerva de las ciencias / la inspiración absoluta” (vv. 227-230). Puede entenderse esta inhabitual caracterización de las diosas acudiendo a una explicación de Greer (en Calderón 1986, 145), en la que habla de la doble dualidad que el dramaturgo quiere expresar a lo largo de la pieza tanto con Prometeo y Epimeteo como con las citadas deidades:

Calderón makes dualism central to this play through his major innovation in the interpretation of the Prometheus myth: that it, the linking of Prometheus and Epimetheus as twin brothers, and the doubling of the single goddess Minerva as twin goddesses, Minerva and Palas. (...) The counterpoised splitting of the goddess into Minerva as the goddess of wisdom and Palas as the deity of war suggests a parallel competition between countervailing forces at a determinative celestial level, in the nature of life as it is given to man. By his equally unique introduction of Discordia as a major character in the play, Calderón reinforces this image of a bipolar universe.

En el primer fragmento que traemos a colación, las diosas discuten sobre si es mejor luchar con espadas o con palabras:

⁵²⁷ Citamos por Calderón 1986. Se modernizan aquí las grafías teniendo en cuenta la ortografía actual del español, que la editora del texto no modifica. La numeración de los versos es por jornadas; dejamos, por ello, constancia de que los tres fragmentos seleccionados forman parte del tercer acto. Nos consta que esta pieza ha sido editada recientemente por José María Viña Liste en la *Parte VI de Comedias* (Calderón 2010b, 441-528), pero consideramos más acertado citar a partir de la edición crítica de Greer porque el estudio introductorio es mucho más completo y detallado, y porque preferimos la citación por número de versos, aunque en este caso venga organizada por jornadas.

PALAS. Esto me basta a mí,
que si en otro disfraz
consigue dividir
en bandos la Discordia
ese pueblo infeliz,
mejor partido tengo
en lidiar que en argüir.
MINERVA. Yo también, que las letras
con las armas medir
saben su imperio.
PALAS. ¡Pues
a la lid!
MINERVA. ¡A la lid!
(vv. 453-463)

En el siguiente parlamento, Epimeteo se decanta por la unión de ambas disciplinas, con dos bellos versos en los que las armas tendrán que razonar, mientras que los argumentos se verán obligados a lidiar:

EPIMETEO. Ya no es tiempo:
si han de razonar las armas,
que lidien los argumentos.
¡A ellos, amigos, y no
temáis, que en auxilio vuestro
Palas, deidad de las lides,
milita!
(vv. 912-918)

En el tercer fragmento que hemos recogido, las diosas vuelven a discutir sobre la preeminencia del valor que representan:

MINERVA. También yo sabré romper
tus lazos.
PALAS. ¡Qué pretensión
tan vana! ¿Con Palas, tú,
a fuerzas?
MINERVA. Pues, ¿por qué no?
PALAS. Porque a par del mismo Marte,
Diosa de las armas soy.
MINERVA. Yo de las letras; mortales,
ved si entre ingenio y valor,
más que la fuerza del brazo
vale la de la razón:
¡suelta, tirana!
(vv. 1069-1079)

Finalmente, Minerva consigue zafarse y huir, lo que indica la fuerza que la representante de las letras también posee, pero no hay ninguna referencia posterior

sobre quién de las dos se lleva la victoria, como ha ocurrido en todas las disputas que las divinidades han librado en esta tercera jornada de la pieza, con lo que la interesante contienda queda, al fin, sin dirimir.

Rojas Zorrilla, por su parte, también reflexionó sobre este asunto en algunas de sus piezas. Primeramente nos detendremos en *Sin honra no hay amistad*⁵²⁸ (1636-37), obra perteneciente al género de la comedia pundonorosa (Pedraza 2003, 198-199); en ella se entremezcla el enredo con la importancia de los temas del honor, la amistad y el amor. La comedia se construye en torno a la relación de amistad de Melchor y Antonio, que es, para ellos, el mayor bien que pueden poseer, por encima incluso del amor. El fragmento que traemos a colación se sitúa al inicio de la pieza, cuando los dos amigos se reencuentran después de diez años separados, en los cuales Melchor ha probado suerte en Flandes como soldado, mientras Antonio ha estudiado cómodamente en Salamanca. Antonio declama un bello parlamento en el que recuerda el camino que cada uno de ellos eligió después de haberse formado juntos en sus años de infancia y adolescencia. En cambio, que uno eligiera la pluma y el otro la espada no se presenta como una contraposición, sino que se logra encontrar el equilibrio existente entre ambas disciplinas: el soldado también debe estudiar y el estudiante pelear, así como el hombre de armas necesita el ingenio y el de letras el esfuerzo.

ANTONIO. Bien me acuerdo de esa edad,
y desotra edad me acuerdo
en que los dos ejercimos
los primeros rudimentos;
y cuando, como en nosotros
bozal estaba el ingenio,
la lectura nos dio avisos,
la pluma infundió conceptos,
la edad despertó ignorancias,
el uso conocimientos;
y en estotra edad en que
—correspondiente discreto,
en el papel del semblante
los años escribe el tiempo—
nos apartamos los dos,
siendo dos almas y un cuerpo,
tú a Flandes, yo a Salamanca:
tú a disciplinar tu aliento
en la clase de las armas,
y yo al militar manejo
de las letras; y no admires

⁵²⁸ Citamos por Rojas 2012.

estos nombres contrapuestos,
que, como en las letras y armas
la unión tan precisa veo,
bien puedo decir que estudia
el que es soldado y bien puedo
decir también que pelea
el que estudia con exceso;
que para un constante estudio,
es preciso un buen esfuerzo
y para una lid también,
necesario un buen ingenio.
(vv. 245-276)

En la otra comedia que analizaremos de Rojas Zorrilla, la ya citada *El desafío de Carlos V*, se repite esa idea de la conjunción entre una y otra disciplina. En este caso, nos encontramos ante un discurso del emperador Carlos, en el que repasa todas las vicisitudes por las que sus tropas, con él a la cabeza, han pasado. Se dedica unas palabras a sí mismo, configurándose, según en otras comedias lo han hecho otros, como el perfecto caballero, tan ducho en armas como en letras:

CARLOS. ¡Ay de aquel que sin justicia
hace textos de las manos,
porque son jueces las armas
y da la razón el fallo!
(...)
soy valiente, aunque soy manso,
justiciero, aunque perdono,
en las iras refrenado,
en el consejo prudente,
y en las advertencias sabio.
(vv. 2268-2271; 2279-2283)

Este mismo equilibrio es protagonista también de la siguiente comedia en la que nos detendremos, el *Licenciado vidriera* de Moreto. En un primer pasaje, que hemos de contextualizar en un momento inicial de la pieza, Carlos cuenta cómo, cuando hubo de elegir un camino de futuro, se decidió por las letras. Se fue a estudiarlas a Italia, y allí adquirió, gracias a ellas, la anhelada fama:

CARLOS. Dije entre mí: “la riqueza
se adquiere por letras y armas”;
de armas entonces no había
empresa digna en Italia;
las letras en cualquier tiempo
el que las busca las halla,
y yo, a buscarlas resuelto,
partí a Bolonia en las alas

de mi amor, donde juntando,
para lograr mi esperanza,
las ansias de mi deseo,
abrevié el plazo a mi fama,
pues hizo mi suficiencia
a la licencia ordinaria
suplir términos precisos,
dándome con honras tantas,
como viste, graduado
la cátedra donde hoy gana
tantos aplausos mi nombre,
¡providencia de amor rara,
saber tan presto a las leyes
las dificultades altas!
(vv. 257-278)

En cambio, avanzada la pieza, además del altercado que vive con el Duque de Urbino, protagonizará otras tantas aventuras. Llegado ya a prácticamente el final de la comedia, la dama Laura –la amada de Carlos, que ahora lamenta ver al joven en tan mal estado– hablará con su criada Celia sobre el pobre Vidriera, quien, después de haber enfermado tras la caída sufrida, se ha convertido en vidrio. Laura explica a su criada que Carlos está así por haber intentado ejercitarse tanto en las armas como en las letras con el deseo de ganar dinero y poder casarse con ella; en cambio, la criada piensa que Vidriera es un necio porque ni con una disciplina ni con la otra uno es capaz de enriquecerse. Hay, pues, en este caso, una desmitificación –en boca de una pragmática criada– de esos dos supuestos caminos que llevaban a los jóvenes a labrarse un futuro:

CELIA. ¿Qué beneficio, señora,
de un pobretón, un mendigo
que, aunque el beneficio hiciera,
la colación nunca hizo?
¿Qué fineza ha hecho por ti
si no es decir que es de vidrio?
¿y porque hoy le usan las damas
le agradeces el capricho?
LAURA. ¡Ay Celia! ¿no fue fineza
verse de mí despedido
por pobre, y por merecerme
intentar, para ser rico,
de las armas y las letras
los dos seguros caminos
y acertando los entrambos,
ver el premio merecido
tan lejos de su esperanza,
que viendo que era preciso
perderme, por no alcanzarme

perdió con mi mano el juicio?
CELIA. El juicio, señora mía,
él no le perdió de fino,
sino de bobo, porque
si él intentaba ser rico,
¿quién le metió en ser soldado
ni en estudiar silogismos?
(vv. 2395-2420)

4. MUJERES EN DEFENSA DE LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Como ya se ha señalado anteriormente, las mujeres también van a tomar voz en muchas de las comedias barrocas para defender su derecho a la educación. Su caracterización será diversa, pues al igual que encontramos mujeres guerreras, algunas de ellas con rasgos de Amazonas y otras en su variante de *domina/puella bellatrix* o *doncella guerrera*⁵²⁹, traeremos también ejemplos de mujeres de corte, nobles y poderosas, e incluso otras que unen lo bélico y lo palaciego en su persona; pero, sea como fuere, a todas ellas las unirá una personalidad fuerte y valiente en la que habrá una clara defensa de las armas y de las letras. Se erigen, como se verá, en contra de algunas opiniones que también nos ofrecen ciertos fragmentos de piezas áureas, como es el caso de *El conde Fernán González* de Lope de Vega, en la que el villano Mendo pone de manifiesto que la mujer no sirve para la guerra:

MENDO. Los hombres para guerra
importan; las hembras, no:
una vez que una parió
hinchó de gente la tierra.
(p. 109)

Algo que, por cierto, también da por hecho la infanta doña Sancha de León, hija de D. García de Navarra y sobrina de la reina de León; quien será, además, la esposa del conde Fernán González:

SANCHA. Bien sabéis que las mujeres
no son culpadas en esto,
ni entienden de guerras, ni armas,
ni de agravios, ni de retos.
(pp. 152-153)

⁵²⁹ Según Marín Pina (1989, 82), esta última se correspondería con “la doncella que por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería”, mientras que la Amazona sería “otra variante del arquetipo de mujer belicosa, guerrera por naturaleza y educación e inicialmente andrófoba”. Sin querer entrar, por ahora, en las diferentes etiquetas (en las que la crítica no muestra, además, unanimidad), anunciamos que sobre las Amazonas profundizaremos más adelante, y acerca de los distintos tipos de mujeres guerreras en uno de los capítulos del estudio introductorio de la comedia *Cautelas son amistades* de Felipe Godínez (véase en III, 2.5.2.).

Como decimos, no todas las mujeres van a ser tan complacientes con el pensamiento del varón y van a argumentar a favor de la necesidad de ser formadas en armas, algo que se niega en la comedia anterior, y en letras, que no ha sido notado todavía, pero que, evidentemente, era un ámbito reservado igualmente para el varón en la época. Precisamente en la comedia calderoniana *Duelos de amor y lealtad*⁵³⁰ (1678), pieza histórica que se desarrolla en Tiro, se nos presenta un parlamento en el que el rey Alejandro, que se corresponde con Alejandro Magno, se siente prácticamente ofendido porque las mujeres se atrevan a pedir esa educación para ellas; en parte, además, muestra cierto miedo ante esta posibilidad porque, de ser instruidas de igual manera que los varones, serían muy probablemente superiores, dado que pueden sumar esos conocimientos a las femeninas “armas” que tan bien saben emplear:

ALEJANDRO. ¡Que se quejen las mujeres
de que los hombres las niegan
el uso de letras y armas!
¿Qué más armas, qué más letras
para que doctas persuadan,
para que imperiosas venzan,
que humedecidas razones
de blandas lágrimas tiernas?
(p. 614)

En cambio, en *La exaltación de la cruz* de Calderón ya encontramos un pasaje que podríamos considerar determinante porque da muestra de que las mujeres también se enrolan para ir a la guerra, la cual, si recordamos el argumento de la pieza, será una guerra santa. La dama Flora, aunque en cierto modo sorprendida también porque los personajes femeninos hagan “la milicia estudio”, se ofrece a luchar por el rey Heraclio (emperador de Constantinopla), siguiendo las órdenes de Libio. Flora habla en nombre de las demás mujeres, quienes también han sido alentadas por Clodomira, la reina de Gaza, para que batallen a sus órdenes, e igualmente en el bando de Heraclio:

FLORA. ¡Qué mucho
que los hombres se conmuevan
con tan religioso asunto!,
si hasta las mujeres hoy
hacen la milicia estudio.
Y yo en el nombre de todas,
a quien de mi parte juzgo,
seguirte ofrezco, y más viendo
que para caudillo suyo

⁵³⁰ Citamos por Calderón 1838. Acerca de la figura de Alejandro Magno en la obra calderoniana, véase Romanos 2002a y 2002b.

Clodomira las alienta.
(p. 932)

Con mayor desarrollo iremos mostrando a continuación discursos de diferentes comedias en las que las mujeres se hacen verdaderamente protagonistas del tópico que estamos estudiando. En primer lugar, nos referiremos a varias piezas en que mujeres poderosas, en un ambiente cortesano, dan muestra de su total sabiduría. Nos detendremos ahora en *La doncella Teodor*, comedia en la que la protagonista viaja a diversos lugares exóticos, como Orán, Persia o Constantinopla, donde deja admirados a los sabios de cada una de sus cortes. De hecho, a Orán llega como cautiva y, al ser elegida como esposa para el hermano del rey Manzor, Celindo –por destacar sobre el resto de cautivas–, finge estar sorda y loca para evitar el casamiento. Con este dato Lope hace hincapié en la inteligencia de la dama, que no solo es culta, como se verá, sino que también muestra un gran ingenio para poder ser solo ella quien decida su destino.

En uno de sus parlamentos esta dama se dirige a un comerciante griego, Finardo, para presentarse como una mujer absolutamente ilustrada; es evidente que domina el mundo de las ciencias, el de las letras, e incluso llega a afirmar que nadie podrá alcanzarla en sabiduría, algo realmente moderno si tenemos en cuenta que es una mujer la que está hablando:

TEODOR. Fuera de que soy dotada
de un ingenio peregrino,
he estudiado ciencias varias.
No ha nacido quien me venza,
Finardo, en letras humanas.
(vv. 2460-2464)

El extenso discurso que traemos a continuación pone, efectivamente, de manifiesto la gran cultura libraria que ostenta Teodor. Su intervención comienza evidenciando la incongruencia de los varones al recordar la teoría bíblica del nacimiento de la mujer, según la cual esta salió de la costilla del hombre: es poco comprensible que el varón desprecie al sexo contrario si entendemos que es parte de sí mismo, como hace saber la doncella a su interlocutor; y mucho menos que lo haga cuando es patente que a lo largo de la Historia hay un gran listado de figuras femeninas que se hicieron famosas por su excelencia en la ejercitación de las armas y de las letras. A continuación, inicia la doncella una larga relación en la que recuerda muchos de esos nombres, pertenecientes a célebres mujeres tanto religiosas como profanas, que lo son precisamente por su

dedicación al mundo de las letras, el más afín a nuestra protagonista. Apunta González-Barrera (en Vega 2007a, 293), editor de la comedia: “A partir de aquí, Lope de Vega nos brinda una larga enumeración de mujeres doctas e ilustres, utilizando referencias directas a la *Officina* de Ravisio Téxtor”:

TEODOR. Puesto que al hombre concedo
como es razón la ventaja,
porque desde su principio
nuestra cabeza se llama,
no es razón, pues que salimos
de su carne, que nos haga
desprecios y tenga en poco,
porque en las letras humanas
y divinas hay ejemplos
de mujeres celebradas
por únicas, por insignes,
en las letras y en las armas.
De las armas no me toca
decirte ejemplos de tantas
como admiraron el mundo
en Grecia, España e Italia.
De las letras ¿quién no sabe
que Corinea Tebana
venció a Píndaro, poeta
que tanto la Grecia alaba,
cinco veces y escribió
siete libros de epigramas?
Tespia igualó con Ovidio;
Erina a Homero se iguala,
que con años decinueve
tuvo mayor elegancia;
Safo fue del verso autora
que ahora sáfico se llama;
los versos de su marido
Lucano enmendó Argentaria;
enseñó filosofía
al gran Pericles Aspasia;
Damófila escribió versos
dulces a honor de Dīana;
epístolas sentenciosas
Cornelia con Anastasia;
astrología leyó
en Alejandría Hipatia;
Femonia halló el verso heroico,
y el lírico halló Teana;
escribió contra Teofrasto
Leoncia materias raras,
y por deidad fue tenida
pos sus ciencias Sosipatra;

Cenobia escribió la historia
de Oriente; Délbora sacra
fue profeta de Israel,
y en Troya la gran Casandra;
fue divina en Teología
en Roma la inglesa Joana,
y Sócrates, de Diotima,
aprendió cosas tan altas;
leyó Areta, muerto Arístipo,
y al filósofo Pitágoras
declaró Dama, y a Estacio
igualó su esposa Claudia;
Plutarco alaba a Targelia
y a Telesila Pausanias,
Heródoto alaba a Istrina
y San Jerónimo a Fabia;
a Eustoquia llaman prodigio,
monstro del mundo a Constancia;
Nicolóstrata halló las letras;
venció Caterina santa
los sabios en conclusiones.
Todas las sibilas sacras
fueron mujeres; las artes
pintadas en forma humana
merecen las de mujeres;
por ciencia y industria raras
muchas llegaron a reinos
y alguna emprendió ser Papa,
y vemos por experiencia
que las más necias engañan
a los más discretos hombres,
y que sus industrias bastan
a sacarlos de peligros,
como fingiendo su estatua
Micol al santo David.
Sin esto, es cosa muy llana
que no saber las mujeres
más letras que el hombre es causa
no enviarlas como al hombre
a la escuela, de muchachas;
que si en universidades
entrar mujeres se usara,
las cátedras fueran suyas,
pero ellos temen su infamia.
Esto basta que te diga
y que haré, pues que te espanta
el precio de mi valor,
honrando el ser y la patria,
que en públicas conclusiones
rendidas sus fuertes armas

todos los sabios de Persia
me confiesen su ignorancia.
(vv. 2586-2681)

El final del discurso es especialmente rompedor, pues Teodor viene a decir que las mujeres, si tuvieran las mismas posibilidades educativas que los hombres, serían, sin ninguna duda, mejores que ellos –algo que ya apuntaba, en cierto modo, Alejandro Magno en la comedia anterior–; es más, es muy probable que los hombres lo sepan y, precisamente por ello, no les permiten acceder al saber, pues la doncella reconoce que algunos sabios de Persia le han confesado abiertamente su ignorancia. Esta idea será recurrente en otras comedias, de forma especial en boca de amazonas, como se verá más adelante⁵³¹.

En este sentido, es interesante también la aportación de Madroñal (2011, 191-192), quien trae a colación otra comedia lopesca que nosotros no estudiaremos por no comprender en sus versos referencias al tópico que estamos estudiando, pero que es interesante por el personaje femenino que presenta, ya que es muy semejante a Teodor:

Nuestra comedia comparte con una de ellas, *La prueba de los ingenios* (1612-1613), el hecho de que una mujer (Florella) «luce sus conocimientos en una *disputatio*», incluso, proclama –como Teodor– «la idoneidad de las mujeres para las ciencias y el gobierno» y vence sucesivamente a los hombres que se le enfrentan.

Nos trasladamos a tierras suecas para imbuirnos del ambiente cortesano-bélico que nos presenta Calderón de la Barca en *Afectos de odio y amor*. Como explicamos en otro momento al estudiar esta pieza, en ella se nos presenta a la reina Cristina de Suecia⁵³², una mujer histórica adelantada a su tiempo y que se formó todo lo que pudo tanto en armas como en letras para ser una persona absolutamente independiente. En palabras de Cruickshank (en Calderón 2007a, XVIII):

⁵³¹ En cambio, como afirma González-Barrera (en Vega 2007, 296), Teodor es “el prototipo de mujer inclinada a las letras, pero que al final acabará sometida por el amor; es un tema recurrente en Lope de Vega, como vemos en *La dama boba*, *La vengadora de las mujeres* o *Las mujeres sin hombres*, entre otras”. Reflexionaremos al final del capítulo sobre ello.

⁵³² Este personaje ha sido estudiado, en relación con el de la comedia, por Lundelius 1986. Interesante es, igualmente, el trabajo de Zúñiga (2012) sobre las obras teatrales que se escribieron inspiradas en su figura en el Siglo de Oro, entre las que encontramos, además de la que hemos citado y estudiaremos a continuación, un auto sacramental de Calderón titulado *La protesta de la fe* (1656) y la comedia de Bances Candamo *Quién es quien premia al amor* (1668).

La histórica Cristina, nacida en 1626, contaba solo con seis años cuando su padre murió en Lützen en 1632, concluyendo su minoría de edad en 1644. Fue una joven enormemente inteligente e independiente, astuta y hasta maquiavélica en política. Gustaba de la música y el baile, pero también cultivaba otras ocupaciones consideradas entonces propias de los hombres como el estudio y la práctica de riguroso ejercicio físico (al igual que Cristerna en la obra). Así, aunque nunca dirigió personalmente las tropas de su ejército, expresó su disposición a ello.

De hecho, Casimiro⁵³³, rey de Rusia, declama un largo parlamento en el que describe a Cristerna ante su hermana, y las semejanzas que encontramos con el personaje histórico son indiscutibles. Además de alabar su belleza y calificarla como soberbia y altiva, pone de manifiesto el deseo que la reina tiene de instruir a todas las mujeres en las armas y en las letras, así como de terminar con la sumisión que muestran para con los hombres. Veamos un breve fragmento:

CASIMIRO. No tiene príncipe el norte
que no la idolatre bella,
ni príncipe tiene que
sus esquivaces no sienta,
diciendo que ha de quitar,
sin que a sujetarse venga,
del mundo el infame abuso
de que las mujeres sean
acostumbradas vasallas
del hombre, y que ha de ponerlas
en el absoluto imperio
de las armas y las letras.
(p.479)

En el siguiente pasaje que hemos seleccionado, la misma Cristerna confiesa a Lesbia que quiere demostrar a Sigismundo su valía como mujer gobernante, es decir, como reina experta en la pluma y en la espada. Le pide, además, que tome un libro y que le lea las normas que están escritas en él, ya que se corresponden con las que pretende instaurar en su monarquía (y que romperían, por supuesto, con la ley Salia –o

⁵³³ El nombre también lo tomó Calderón, como en el caso de Cristerna, de la historia de Suecia: Juan Casimiro fue tío de Cristina y padre de su primo y sucesor Carlos Gustavo. Lo mismo ocurre con Sigismundo, nombre que aparecerá más adelante, el cual se correspondería con el Sigismundo que fue predecesor de Juan Casimiro, rey de Suecia entre 1593 y 1600, y rey de Polonia, como Sigismundo III, de 1585 a 1632 (Cruikshank en Calderón 2007a, 17-18).

Sálica—, a la que se refieren los personajes en varias ocasiones). Ella quiere demostrar con su ejemplo lo que piensa sobre las mujeres:

CRISTERNA. Quiero empezar a mostrar
si tiene o no la mujer
ingenio para aprender,
juicio para gobernar
y valor para lidiar;

y así, porque no presuma
Suevia que ciencia tan suma
quien la publica la ignora,
me ha de ver tomando ahora
la espada, y ahora la pluma.
Veme, pues, Lesbia, leyendo,
mientras no se acerquen más
las tropas, que estoy detrás
de aquella montaña viendo
esas leyes que pretendo
poner en mi monarquía;
que si de noche escribía
César lo que de día obraba,
yo, mientras el día acaba,
aún no he de perder el día. (...)

LESBIA *lee*. «Y porque vean
los hombres que si se atrasan
las mujeres en valor
y ingenio, ellos son la causa,
pues ellos son quien las quitan
de miedo libros y espadas,
dispone que la mujer
que se aplicare inclinada
al estudio de las letras
o al manejo de las armas,
sea admitida a los puestos
públicos, siendo en su patria
capaz del honor que en guerra
y paz más al hombre ensalza.»

CRISTERNA. Si el mérito debe dar
los premios, y éste se halla
en la mujer, ¿por qué el serlo
el mérito ha de quitarla?
¿No vio Roma en sus estrados,
no vio Grecia en sus campañas
mujeres alegar leyes,
mujeres vencer batallas?
Pues lidien y estudien; que
ser valientes y ser sabias
es acción del alma, y no es
hombre ni mujer el alma.

(pp. 489-491)

Como se ve, el texto que encontramos en el libro que lee Lesbia es bastante revolucionario, pues no solo equipara la mujer al hombre, sino que culpa al segundo de las carencias de las que puedan adolecer las mujeres en su formación. La posterior intervención de Cristerna es también reveladora, ya que nos descubre su forma de pensar; se basa en su conocimiento de la sociedad grecolatina para justificar las leyes que regirán su reino: las mujeres podrán luchar y podrán estudiar, y no solo porque la tradición lo respalda, sino porque el alma, ese lugar en el que estarían las armas y las letras, no diferencia entre hombres y mujeres. En palabras de Zúñiga (2012, 334):

Se convierte así en defensora acérrima de los derechos de las mujeres y en libertadora de la servidumbre y esclavitud impuesta a estas por los hombres. Cristerna, para ello, deroga también la que en su opinión es una ley inaceptable: la ley Sálica, que excluye del gobierno a las mujeres. La reina delega en estas puestos de responsabilidad, defendiendo así la capacidad femenina para aprender y ejercer el poder, argumentando que es el hombre el que limita sus posibilidades y que estos y aquellas han de ser reconocidos por sus méritos.

Como ya vimos, este no será el único personaje femenino potente de la pieza, sino que otra de las damas, Auristela, se muestra más capaz de gobernar Rusia que su hermano Casimiro, quien está absolutamente anulado por el amor que siente hacia Cristerna y ni siquiera se enfrentará a esta, sino que enviará a su hermana a la guerra. En un momento de la segunda jornada, la joven, en un ambiente de campaña bélica y conversando con el anciano Arnesto, manifiesta su valentía ante la reina sueva, a quien se va a enfrentar; si aquella cree ser la diosa de las letras, la dama rusa lo será de la guerra:

AURISTELA. Y pues –sea verdad o no lo sea
su despeño o su amor– es bien que vea
Cristerna, si blasona
de que ella Palas es, que soy Belona;
no ha de saber que se rindió mi pecho
al ocio blando del mullido lecho.
(p. 524)

En suma, veamos la interesante reflexión de Cruickshank (en Calderón 2007a, 20) sobre estas mujeres calderonianas:

Verdaderamente, el tratamiento que Calderón hace de las mujeres en la obra resulta de gran interés. Auristela, la hermana de Casimiro, está más que capacitada para gobernar Rusia y mandar el ejército en su ausencia. Auristela muestra una notable generosidad de espíritu hacia su hermano, entontecido bajo los efectos de su amor por Cristerna, sacando a ambos del callejón sin salida en el que se encuentran y reuniéndolos mediante un hábil ardid. Por otra parte, aunque ella se ve presa de los celos hacia Sigismundo, lo mismo le ocurre a él.

Cristerna es todavía más excepcional. Quiere introducir nuevas leyes para señalar que, si las mujeres van a la zaga con respecto a los hombres en lo que se refiere a las profesiones de armas y letras, es a causa de los hombres, que temen que les superen. En lo sucesivo, habrá, pues, igualdad de oportunidades; los duelos estarán prohibidos; las mujeres no podrán casarse, bajo pena de muerte, por debajo de su clase, aunque sea por amor, puesto que el amor no constituye ninguna excusa (aquella que es conquistada, es conquistada porque se deja conquistar). Cualquiera que esté familiarizado con la obra de Calderón ya podrá adivinar el sino que le aguarda a Cristerna: aunque sea reina, se enamora de un vulgar soldado, provocando de este modo un duelo. Cuando aparecen las primeras señales de sus sentimientos por Casimiro, sus damas de honor empiezan a burlarse a sus espaldas del futuro de las nuevas leyes.

También es noble y de mentalidad moderna la dama protagonista de *Basta callar*⁵³⁴ (1652), una comedia palaciega de Calderón de la Barca. En ella, la dama Margarita se queja ante Flora, otra dama, porque aunque es una mujer de linaje y con posibles, carece de lo más importante que un ser humano puede poseer: libertad⁵³⁵. Ella no quiere casarse, que es el destino que a toda mujer la esperaba en la sociedad de la época, y se lamenta de no tener a su alcance ni las armas ni las letras, es decir, una educación completa como la que reciben los varones; ella quiere demostrar que vale tanto o más que ellos y que podría adquirir esa fama que pueden alcanzar con sus hazañas, mientras las mujeres se ven obligadas a permanecer encerradas en casa⁵³⁶. Veremos que arremete contra la fortuna, pero no contra su linaje, en esta primera relación con que se inicia la comedia:

MARGARITA. Hija de Enrique de Fox,
duque de Bearne, rama
de aquel sagrado laurel

⁵³⁴ Citamos por Calderón 2000c.

⁵³⁵ Al igual que Rosarda, infanta de Chipre, en *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor*.

⁵³⁶ Este discurso ha sido estudiado por Altamiranda 2001.

que vio la conquista santa
ceñir de Bullón sus sienes,
nací, sangre real en Francia,
tanto, que sus rojos visos
tal vez la lis de oro esmaltan.
No para desvanecerme,
mi estirpe te acuerdo clara,
sino antes para quejarme
de mi fortuna, que avara
en otras dichas, a cuenta
de lo liberal que anda
en esta sola, no ve
en mi vida circunstancia
que ella no cobre en pensiones
o yo no pague en desgracias.
¿Qué piensas que es en nosotras
la grandeza, que no pasa
a acreditar con blasones
el poder? Una dorada
prisión, donde noble dueño,
con estimación tirana,
halagándonos la vida,
nos tiene cautiva el alma.
Mi hermano lo diga, u yo
lo diré, pues obligada
a cumplir con el decoro,
que es la herencia que me alcanza,
convengo en un casamiento
a mi disgusto. ¡Mal haya
el primer legislador
que hizo a la mujer vasalla
tanto del hombre, que quiso
que ellos hereden las casas
y ellas las obligaciones;
que tenga el mundo campañas,
ya al estudio de las letras,
ya al manejo de las armas,
donde se puedan labrar
mármoles, bronces y estatuas,
y sobre darles los medios
a su mayor alabanza,
les dé también los estados,
primeros o últimos nazcan,
dejándonos a nosotras
sin el libro y sin la espada
y sin el mando, a ser sólo
la más inútil alhaja
de sus familias, y tanto
que el padre que más nos ama,
aun con ser padre, no ve

la hora de echarnos de casa!
(vv. 5-58)

Pasamos ahora a la comedia de santos *El José de las mujeres*, también de Calderón, en la que encontramos igualmente una mujer con ansias de conocimiento. La pieza se inicia con una larga intervención de Eugenia, la protagonista, al cual antecede una acotación que nos presenta la escena: la mujer está leyendo y escribiendo, entre libros, hasta que alza su vista para compartir una reflexión con el público (o simplemente consigo misma). En su discurso pone de manifiesto el motivo que la ha llevado a encerrarse en el estudio, que no es otro que su resistencia a creer que los hombres son superiores a las mujeres en las armas y en las letras. Al igual que Cristerna, Eugenia quiere demostrar que la mujer que tiene la oportunidad de acercarse a los libros superará al hombre tanto en ingenio como en valor. Ella se siente, gracias al saber, libre, pero también lamenta ser la única mujer en Alejandría que es “revolucionaria” en su formación. Veámoslo con sus propias palabras:

Corre una cortina y descúbrese Eugenia escribiendo en un bufete en que habrá escribanía, luces y libros.

EUGENIA. *Nihil est idolum in mundo,
quia nullus est Deus, nisi unus.*
¡Oh, nunca mi vanidad
viendo que los hombres son
por armas y letras dueños
del ingenio y del valor,
me hubiera puesto en aquesta
estudiosa obligación
de darles a entender cuánto
más capaz, más superior,
es una mujer el día
que, entregada a la elección
de los libros, mejor que ellos
obran, discurre veloz! *Vuelve a escribir y déjalo.*
¡Oh, nunca, digo otra vez,
mi soberbia presunción
hubiera solicitado
rescatar de su rigor
esta esclava libertad!
Pues cuando más vana estoy
de ser en Alejandría
de aquesta regla excepción,
leyendo cátedra en ella
de Filosofía, un error,
dicho quizá acaso, vuelve
atrás toda mi ambición,

deshaciéndome la rueda,
bien así como pavón,
que apenas es flor de pluma
cuando ni es pluma ni flor.
(pp. 159-160)

Rojas Zorrilla nos brinda también un interesante y extenso pasaje en su comedia *Lo que quería ver el marqués de Villena*⁵³⁷ (1645), ambientada –anacrónicamente– en la Salamanca del siglo XVII. La fuente principal en que se basa la pieza hemos de buscarla en “la figura histórico-legendaria de un personaje que vino a ser el paradigma del mago español medieval: Enrique de Villena (1384-1434)” (Farrel en Rojas 2017, 312). Lo que nos interesa de él es que fue un hombre erudito, amante del saber y de los libros, ya que las habilidades que poseía en relación al universo de la magia no se recogen en la comedia de Rojas. Uno de los personajes más interesantes que aparecen en la obra es el de doña Juana, una mujer que se hace pasar por el doctor don Alonso Madrid para poder estudiar en Salamanca durante seis años y alcanzar allí el título de doctor; en la segunda jornada, precisamente en el parlamento que estudiaremos, explica el porqué de ese disfraz masculino y hará una defensa de las mujeres⁵³⁸. Su discurso (vv. 2359-2544) hemos de enmarcarlo en un ambiente universitario, en el cual compite con otro personaje, don Pedro de Bermúdez, por la cátedra de Derecho. En él doña Juana se presenta –ya con atuendo de mujer–, haciendo referencia a los propósitos de matrimonio que tenían sus padres para ella, cuando les mostró su inclinación hacia las letras y la falta de deseo de encontrar marido; expone lo injusto que le parece que los hombres puedan dedicarse a las “lides” y a las “ciencias”, mientras que las mujeres son excluidas de esas actividades, y explica que, precisamente esta marginación a la que están sometidas es la que le hizo decidirse por el estudio, para poder demostrar que las mujeres también son capaces de ejercitarse en lo que quieran y que, como ya se ha expuesto en otras comedias, incluso pueden ser superiores a los hombres en ello. Su ejemplo, de hecho, así lo demuestra, pues ha estudiado como un hombre, aunque haya tenido que hacerse pasar por uno de ellos. Ahora, en cambio, tiene la oportunidad de mostrarse tal como es, haciendo gala, además, de ese saber que ha alcanzado con su estudio, el único fin por el cual fingió ser don Alonso de Madrid durante tanto tiempo. Veamos algunos fragmentos de su brillante intervención:

⁵³⁷ Citamos por Rojas 2017.

⁵³⁸ Como indica Farrel (en Rojas 2017, 320): “Otro personaje femenino importante es Serafina, dama de origen humilde, pero culta, que organiza una «academia de ciencias e ingenios» en su casa”.

DOÑA JUANA. Tendría yo doce años
 cuando mis padres quisieron
 darme estado y darme esposo;
 mas como nunca a mi pecho
 llegó una flecha de cuantas
 vibraba el Amor atento
 —que acertar a un corazón
 no es empresa para un ciego—
 y como mi inclinación
 desde mis años primeros
 fue a lograr la disciplina
 de los libros —no de aquellos
 que inventa la ociosidad
 ni otros que margena el cielo,
 que los que enseñan no son
 los muchos, sino los buenos—,
 dueño yo de mi albedrío,
 rehúso el lazo, creyendo
 que me le den como alivio
 y me ofenda como peso.
 Pero viendo el padre mío
 mi inclinación y midiendo
 cuánta es la distancia que hay
 de su atención a mi ruego,
 un maestro me previene
 que atiende a enseñarme luego
 la gramática —que es lengua
 de ciencias y artes a un tiempo—,
 la retórica y las cuatro
 liberales, donde leo
 por la astronomía cuanto
 el dedo de Dios inmenso
 fue escribiendo con estrellas
 en todo ese otavo cielo.
 (...)

yo misma me dije a mí:
 «¿De los hombres el ingenio,
 el espíritu, el valor,
 acaso es mayor que el nuestro?
 ¿A los hombres quién les dio
 este común privilegio
 en las lides y en las ciencias
 de ser árbitros a un tiempo?
 Si a nuestra flaqueza achacan
 debilidades, no quiero
 que funden su tiranía
 en el desmérito ajeno;
 si, como ellos, las mujeres
 asistieran al manejo
 del arcabuz y la pica

–que el uso adiestra el esfuerzo–,
 si se criaran robustas,
 no estrañando y resistiendo
 del estío la constancia,
 la variedad del invierno,
 reconocieran los hombres
 en batallas y reencuentros
 cómo era más su valor,
 no siendo su fuerza menos.
 Pero demos que en las lides
 débiles sean, y demos
 que digan que la experiencia
 hace lo que el uso ha hecho.
 Pregunto: ¿es débil también,
 como el ánimo, el ingenio
 de las mujeres? ¿El alma
 no se ha adornado y compuesto
 de voluntad, de memoria,
 y en el noble entendimiento
 de aprehensión, juicio, discurso,
 por ser de mujer? Ver quiero
 de estas tres operaciones
 cuál es la que tiene menos.
 Pues a nosotras ¿por qué
 nos impiden que cursemos
 lid y escuela, si en nosotras
 hay igual valor y ingenio?
 Y esto es que, como los hombres
 son unos tiranos nuestros,
 que de nuestra libertad
 se alzan con todo el imperio,
 mañosamente procuran
 –viendo que hemos de excederlos–,
 para lucir sus errores,
 deslucir nuestros aciertos.
 Pues si esto es así –decía–,
 quitarme este traje quiero,
 y en Salamanca, pues no hay
 quien me conozca, ser pienso
 envidia y admiración
 de antiguos y de modernos».

(...)

Llego a Salamanca, empiezo
 a cursar sus doctas clases
 y en ellas experimento
 que es verdad que en las mujeres
 hay valor y ingenio, puesto
 que igualmente necesarios
 en esta ocasión me fueron
 ingenio para seguirlo

y ánimo para emprenderlo.
Seis años habrá que estoy
en Salamanca, y en ellos
he sido todo el aplauso
de la escuela en los primeros
años, sustentando actos;
en otros, sustituyendo
cátedras, hasta alcanzar
de doctor el grado, siendo,
generoso, el de Villena (...)
(vv. 2383-2416; 2437-2492; 2502-2519)

De algún modo, las mujeres anteriores también son guerreras –pues es indudable que todas ellas luchan por lo que quieren–, pero Cristerna y Auristela quizá lo sean con mayor precisión e incluso en su sentido más literal, ya que no dudan en ponerse al frente de un ejército para defender su patria y, en el caso de la primera, también los derechos de las mujeres. En las comedias que traemos a continuación nos encontraremos nuevamente con personajes femeninos de este tipo, mujeres que, como se podrá comprobar más adelante, comparten ciertos rasgos con las Amazonas puramente dichas, y las cuales se enfrentarán siempre contra lo establecido. En primer lugar, veamos cómo describe el caballero Fulgencio a este tipo de mujer, que, en el caso concreto de la comedia en la que interviene, *La serrana de la Vera* de Lope⁵³⁹, se refiere a la dama protagonista, Leonarda, quien actúa de serrana, en estas octavas:

FULGENCIO. Es un poco robusta de persona,
pero hermosa y gentil, que más bizarra
no la hay desde París a Barcelona,
ni desde Transilvania hasta Navarra.
Es una nueva Hipólita amazona,
juega las armas, tira bien la barra,
y con el arcabuz, sin verse cómo,

⁵³⁹ La comedia se basa en una célebre leyenda extremeña, cantada en unos romances que recorrieron los siglos XVI y XVII. Estos cuentan la historia de una mujer muy hermosa que estaba enamorada de un joven de su zona, quien también la correspondía, pero sus padres tenían pensado otro hombre para ella. La serrana, viéndose acorralada y actuando de acuerdo con sus sentimientos, decidió huir de su casa y se fue a vivir a la sierra. La moza, que, además de bella, era valiente y brava, dio en salir por los caminos, armada con arco y flechas, para asaltar a los caminantes que se encontraba a su paso, los robaba, a algunos se los llevaba consigo y, después de entretenerse con ellos –en todos los sentidos–, los mataba. A partir de esta tradición, Lope escribió su comedia, la cual difiere bastante de la versión original. En la pieza del Fénix la protagonista, Leonarda, no mostrará la lascivia que se indica en los romances, sino que únicamente dará muerte a los hombres que se encuentre a su camino, cual *virgo bellatrix*, y muy influida también por la tradición de la narrativa culta caballeresca, la cual creó esa “nueva amazona cortesana”, que reunía los atributos de *sapientia et fortitudo* (González en Vega 2008b, 1397-1403). Asimismo, Vélez de Guevara también escribió una comedia de título homónimo, aunque otorgó a su serrana, Gila, características que la separan de la de Lope. No la estudiaremos, en cambio, dentro de nuestro corpus porque no se recoge en sus versos el tópico que estamos analizando. Para un acercamiento a las diferencias principales de un texto y otro, puede verse Ba 2013.

pasa desde la vista al blanco el plomo.
Sube a caballo, y con las fuertes piernas
de tal manera los talones bate,
que menos tú le riges y gobiernas
con el duro bocado y acicate.
Tiene obras graves y palabras tiernas
con que apenas hay vida que no mate;
para nieve, en efeto, era estremada,
porque es muy blanca y en extremo helada.
(vv. 429-444)

A ojos del galán es, por tanto, bella y fuerte, experta en armas, amazona (como Hipólita, la reina de ellas por antonomasia), de complexión robusta pero al mismo tiempo bizarra, y conocedora también de las letras, las cuales utiliza con el tono que en cada momento considera adecuado (“grave” o “tierno”). Podríamos notar que físicamente es descrita con las características propias de la *donna angelicata*, pero se le añaden rasgos pertenecientes a la tradición mítico-legendaria de las Amazonas. Es una mujer fuerte y atractiva, prototipo de mujer guerrera o amazona, como veremos en otras comedias.

Es interesante, en este sentido, la aportación de Lola González (en Vega 2008b, 1501-1502), editora de la pieza, quien pone en relación la educación en armas de la dama-serrana-guerrera con aquella que disfrutó Isabel la Católica, así como otras mujeres nobles contemporáneas:

Todas estas actividades formaron parte de la educación de la infanta Isabel, futura reina de Castilla y de España. Isabel La Católica recibió una sólida educación durante los años que residió en el Castillo de Arévalo donde su madre, la reina viuda, fue preparándola, de forma sutil y previsora, en los rudos ejercicios de la equitación y de la caza, así como en las ciencias y en las letras, y en la doctrina cristiana (Córdoba 1953: xiv, 11-40). César Gonzaga, en *El cortesano*, de Castiglione (1994: 353-54; 362), declara haber visto «mujeres jugar las armas y a la pelota, menear un caballo, ir a caza y hacer casi todos los ejercicios que pudiera hacer un hombre». El propio Castiglione conoció a mujeres que se dedicaban a ejercicios viriles, como Ippolita Floramonda, marquesa de Scaldasole, valiente con las armas y tan belicosa como la amazona Hipólita. En su tratado Castiglione justifica el deseo de algunas mujeres de ser hombres, como sigue: «Las cuitadas no desean ser hombres por ser más perfectas, sino por alcanzar alguna *libertad* y huir aquel señorío que los hombres malamente se han

usurpado contra ellas» (el subrayado es mío). Ese señorío, y la necesidad de emanciparse, aunque sea temporalmente de él, en términos generales, son el motor de la comedia de Lope de Vega *La serrana de la Vera*.

En otro momento de la pieza, la acotación presenta a la dama de la siguiente manera: “Sale Leonarda, como serrana, con capote de dos haldas y faldón de pellejo de tigre y montera de lo mismo, zapato y polaina, espada en tahalí y arcabuz; y un hombre huyendo della” (p. 1471). Efectivamente, su descripción se corresponde, en la parte guerrera, con la que hacía de ella Fulgencio, pero además se añade el dato, en absoluto baladí, de que un hombre huye de ella. Este detalle nos indica que estamos ante una mujer que es lo que aparenta ser, es decir, que su fortaleza y su valentía la llevan a defenderse y a defender a todas las mujeres que se sienten ofendidas o incluso agraviadas, como hará poco después prestando ayuda a la villana Lucía, a quien ha abandonado el hombre que la ha dejado embarazada. Más adelante, en esta misma línea, la serrana dirá, con una actitud “feminista” y también quijotesca: “¿No sabéis que yo nací / para agravios deshacer de mujeres?” (vv. 2245-2247). González (en Calderón 2008b, 1399-1400) habla de ella en estos términos:

En la comedia de Lope la mujer seductora, devoradora de hombres de los romances, ha sido sustituida por una *virgo bellatrix* cuya venganza consistirá única y exclusivamente en interceptar y dar muerte a todo hombre que se cruce en su camino. Este matiz diferenciador tan importante apunta hacia una clara influencia en la pieza de Lope de la tradición culta de la narrativa caballeresca española creadora de un tipo femenino ejemplar y original, un nuevo modelo, una «nueva amazona cortesana» que reúne los atributos de *fortitudo* y *sapientia* a los que se suma, como identificación del tipo, el de la *pulchritudo*, cualidades que caracterizan a las Amazonas que pueblan los textos narrativos caballerescos españoles desde el siglo XIII (Marín Pina 1989). Una clara manifestación de esa *sapientia* viene dada en el episodio en el que Leonarda ayuda a la villana Lucía a solventar su problema de mujer agraviada. Leonarda conjuga en su persona cualidades propias de mujer y otras reservadas hasta entonces al mundo masculino. Tampoco renuncia ni oculta nunca su condición femenina.

En otra de las comedias de Lope, *Los españoles en Flandes*, la dama flamenca Rosela se erige como la imagen de la *domina/puella bellatrix*, mujer valerosa que

combate y que, según Cortijo (en Vega 2014, 1066), “colabora asimismo en la construcción de la imagen imperial de España (...), valiente contrapartida femenil de Martín de Chavarría”. En la escena que hemos seleccionado, la cual se sitúa ya al final de la pieza, Rosela acepta retirarse de la zona de batalla porque ha sido herida accidentalmente, pero muestra sus deseos de luchar cual soldado para que sus hazañas sean recordadas; estas serían más loables que las de una de las grandes mujeres de la Historia: Semíramis, la reina y heroica dirigente del ejército de Asiria. Veamos las palabras de la dama flamenca:

ROSELA. Si no fuera mi herida peligrosa,
hoy me volviera de mujer en Marte,
que con aquesta mano belicosa
al lado de sus armas y estandarte
hiziera hazañas de más alta gloria
que cuenta de Semíramis su historia.
(vv. 2771-2776)

Por último, veremos una serie de comedias protagonizadas por amazonas propiamente dichas⁵⁴⁰, las cuales, *grosso modo*, en palabras de García Fernández (2008, 11), “son mujeres que viven en un estado gineocrático que destaca por la ausencia de hombres, por su capacidad para el gobierno, para las armas y para las letras”. Siendo más concretos, y de acuerdo en nuestro caso con la tradición histórico-mitológica de estos personajes femeninos (entre los que destacan las versiones narradas en los doce trabajos de Hércules, la expedición de los argonautas, la *Ilíada*, las aventuras de Teseo en Escitia y el encuentro amoroso de Alejandro Magno con las amazonas)⁵⁴¹, nos trasladamos al pueblo de Escitia, en que se sitúa la acción de *Las mujeres sin hombres* de Lope de Vega y cuya caracterización se puede resumir de la siguiente manera (Gómez Sánchez-Ferrer y García Fernández en Vega 2017a, 689-690):

Son un pueblo de mujeres belicosas que se establecieron, tras matar a sus
maridos, en la ribera del Termodonte, creando una república propia bajo el

⁵⁴⁰ Para profundizar sobre esta figura femenina en la Antigüedad Clásica, pueden consultarse los recientes trabajos de Mayor (2017) y de Durán Velasco (2018, 23-151), este último dedicado exclusivamente a las amazonas en la mitología griega.

⁵⁴¹ Véase Gómez Sánchez-Ferrer y García Fernández en Vega 2017a, 685-689. Además, puede consultarse también un trabajo pionero en este sentido, como es el de Trambaioli 2006, dedicado al estudio de las amazonas en la producción dramática de Lope de Vega y en el que se perfilan las fuentes a las que acudió este para dibujar esos personajes femeninos en sus piezas, entre las que destacan, además de las grecolatinas, los poemas renacentistas épicos de los italianos Boiardo, Ariosto y Tasso. Sobre *Las mujeres sin hombres* en particular, a la que dedica una parte importante de su estudio, véanse las páginas 249-260.

gobierno de dos reinas o capitanas. Dada su estructura social, determinaron un periodo al año para compartir lecho con los hombres de las ciudades vecinas y quedar encinta. (...) La etimología de su nombre significa «sin teta», pues respondía a la costumbre de quemar uno de sus pechos para ser más diestras en el tiro con arco.

Bellas y belicosas son Antiopia, reina de las amazonas, Deyanira, su rival, y Menalipe, la general del ejército amazónico, protagonistas las tres, aunque la primera en mayor medida, de la comedia lopesca. En un primer diálogo que se entabla entre las tres mujeres, Deyanira y Antiopia discuten entre sí porque ambas quieren reinar, mientras que Menalipe trata de poner paz entre ellas, aconsejándoles que compartan el gobierno. La vigente reina deja claro que todas las mujeres del pueblo de Escitia han de ser diestras en las armas:

DEYANIRA. ¿Pues no es bien que me anticipe?
en letras y armas contigo?

ANTIOPÍA. ¿Pues tú te igualas conmigo?
¡Apártate, Menalipe!

MENALIPE. ¡Acabad ya de ser necias!
¡Reinad las dos!

ANTIOPÍA. Y mando que si alguna
no supiere las armas diestramente,
en llegando a veinte años, sea llevada
por las públicas calles en castigo.
A las que murmuraren las condeno
a que no puedan vestir seda.

(vv. 416-421)

En un breve discurso enunciado por Antiopia, esta amazona pone de manifiesto la necesidad de utilizar las armas en la guerra, puesto que, a su modo de ver, las leyes son insuficientes y poco útiles, ya que el verdadero legislador es el tiempo y el devenir de los acontecimientos bélicos. En este momento de la pieza, los hombres griegos les han declarado la guerra, y la reina no pierde ocasión para aclarar a Menalipe –quien, por cierto, ha apresado a uno de los hombres–, cómo van a proceder en el enfrentamiento:

ANTIOPÍA. En tiempo de guerra, amiga,
andan las leyes trocadas,
que el tiempo, legislador,
dispone cosas contrarias.

(vv. 706-709)

Encontramos en esta pieza también la idea de superioridad femenina tanto en las armas como en las letras. Esta vez es Antiopia la que defiende este moderno pensamiento ante los varones griegos, a los que deja en evidencia por impedir a las mujeres recibir instrucción en dichas materias:

ANTIOPIA. Que el ser necias o cobardes
no es defecto del sujeto,
sino que en las letras y armas
no queréis darnos maestros.
Treta es vuestra, ¡viles hombres!,
porque nos tengáis sujetos,
que estudiando letras y armas
clara ventaja os hacemos.
(vv. 1021-1029)

En este mismo sentido, Menalipe expresa la necesidad de que existan mujeres escritoras y mujeres guerreras. Por un lado, para que el varón entienda que también hay mujeres valerosas y, por el otro, para poder escribir los errores masculinos:

DEYANIRA. Las batallas que han de hacer
las mujeres no son estas.
MENALIPE. Tú, discreción manifiestas:
trata de amor la mujer,
pero, ya que nuestro honor
consiste en que el hombre entienda
que no es bien que siempre ofenda
a la mujer su valor,
haya mujeres soldados
y mujeres escritores;
escribamos sus errores.
¡Vivan también deshonorados!
No siempre suya ha de ser
la historia y la pluma.
(vv. 1161-1174)

Otra comedia interesante en este sentido es *Las armas de la hermosura*, de Calderón. En ella se presentan dos mujeres amazónicas y poderosas, Astrea y Veturia, entre las que destaca la primera por situarse como la verdadera vengadora del agravio que el pueblo romano ha infligido al sabino al raptar a sus mujeres. Astrea dirige el ejército que lucha contra Roma, situándose como la autoridad política y militar, aunque tenga que valerse de su ingenio para que no la descubran, como en el parlamento siguiente, en el que se hace pasar por su marido, el rey sabino:

ASTREA. (¡Cielos,
perdida estoy, si se sabe

quién soy! ¡Válgame el ingenio!)
 Astrea, española Palas⁵⁴²,
 añadiendo al sentimiento
 del robo de sus matronas
 el de levantar el cerco
 que puso a Roma en venganza
 suya, su esposo hizo extremos
 tales, que hasta persuadirle
 a que volviese de nuevo
 a sitiara, no dejó
 de instarle, valida a tiempos
 de la maña del cariño
 o de la fuerza del ceño:
 no en esto solo paró
 su generoso ardimiento,
 sino que en persona había
 ella de venir, a efecto
 de que, a agravio de mujeres,
 a mujer le toca el duelo.
 (vv. 833-850)

En cierto modo, se asemeja también a la Leonarda de *La serrana de la Vera*, pues su principal objetivo es defender a las mujeres que han sido afrentadas y, además, ella misma se compara con Palas (Atenea), la diosa de la sabiduría y a su vez guerrera, produciéndose también en ella la unión del tópico que estamos estudiando. Astrea es bella, guerrera e ingeniosa, y con el citado discurso, además de mostrar su valentía y su fuerza, legitima su lucha contra Roma.

Veturia, por su parte, enuncia un extenso parlamento (vv. 1149-1294) dirigido a los griegos, y especialmente a su amado Coriolano (quien en este momento todavía lucha del lado de Roma), en el que se enfrenta directamente a ellos con belicosas palabras. Veturia no entiende que, siendo la mujer “el espejo cristalino / del honor del hombre”, sean consideradas inferiores a ellos y tratadas con desprecio. Les advierte también de que no se confíen por haber derrotado al rey sabino, porque las mujeres ahora mostrarán su valor combatiendo directamente contra ellos. Continúa después diciendo lo siguiente:

VETURIA. Como esposas nos tratasteis,

⁵⁴² Como indica la editora de la comedia, incurre aquí Calderón en un evidente anacronismo: “Se trata, en consecuencia, de un intento de *captatio benevolentiae* de un público que gustaría de compartir nacionalidad con la valiente heroína. Por otra parte, si leemos *Las armas de la hermosura* como una dramatización de los sucesos acaecidos en el asedio a Barcelona, la identificación de la sabina como española ayudaría a clarificar los términos de una analogía poco habitual, en la que las tropas de Felipe IV son representadas por los ejércitos sabinos y la ciudad de Roma simboliza Barcelona” (Hernández González 2016, 183).

nobles, corteses y finos;
 pues ¿cómo ya como esclavas
 nos tratáis, con tal dominio
 que en femeniles adornos
 aun no nos dejáis arbitrio?
 No lo sentimos por ellos,
 que por lo que lo sentimos
 es la desestimación,
 el desdén, el descariño,
 el ultraje, el ajamiento;
 que si el mundo en su principio
 nos privó (quizá de miedo)
 del uso de armas y libros,
 no del uso nos privó
 de aquel aplicado aliño
 con que la naturaleza
 se vale del artificio.
 Pues ¿cómo, siendo heredados,
 contra el natural estilo
 canceláis de las mujeres
 los privilegios antiguos?
 ¿Qué bruta nación, adonde
 nunca llegar han podido
 ni la *Política* en leyes,
 ni la *República* en juicios?
 ¿Qué adusto bárbaro, a quien
 tostó, ardiente erizo esquivo,
 el sol la tez en ardores
 y el aire la greña en rizos,
 les negó la adoración
 del humano sacrificio
 de ser ellas las rogadas
 y ser ellos los rendidos?
 (vv. 1183-1216)

Encontramos, pues, de nuevo la referencia a la privación a la que han estado sometidas de una formación en armas y letras, sin la cual, muy posiblemente, las mujeres mostrarían su preeminencia sobre los varones. Y sigue la amazona cuestionando a los griegos, quienes parecen saber muy poco de su Historia, puesto que han retrocedido en cuanto a los derechos que los ciudadanos, sin diferenciar su sexo, han de tener en un reino; la referencia a la *Política* de Aristóteles y la *República* de Platón, tratados filosóficos que se cuentan entre los más importantes de la Antigüedad, no es tampoco baladí, pues en ambos prevalece la búsqueda de la felicidad de los ciudadanos, en el primer caso a través de un buen gobierno, ético, y, en el segundo, en la conformación de un estado ideal para todos. Estos griegos, en cambio, son bárbaros y

adustos, además de desagradecidos, pues, como sigue diciendo Astrea, todos ellos provienen de una mujer (idea que ya encontramos en Teodor), a la cual deberían respetar y honrar. Finalmente, se dirige a Coriolano personalmente, aunque hace extensible su discurso a todos los demás y, asimismo, habla en nombre de todas las mujeres para pedirle(s) que deroguen las leyes que las ofenden porque, si no, se armarán definitivamente contra ellos para conseguir sus deseos por la fuerza: la justicia y la libertad que ellas también merecen⁵⁴³.

Localizamos otro tipo de amazonas, ya desde el propio título, en la segunda de las comedias de la “Trilogía de los Pizarro” de Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*⁵⁴⁴. La pieza comienza *in medias res*, y nos sitúa en la selva, donde se está librando un combate a muerte entre amazonas. Sobre ellas dijo Ruiz Ramón (1989, 240), lo siguiente:

Las legendarias amazonas americanas, cuya investigación o descubrimiento (según adoptemos el punto de vista de quienes las creían patraña o realidad a lo largo de los siglos XVI y XVII) se debe a Francisco de Orellana, quien dijo haberlas encontrado en su no menos extraordinaria jornada de canela, leyenda que después pasará como noticia, dada o no como fantasía, a los relatos de los Cronistas de Indias. La leyenda de las amazonas forma parte de un conjunto de leyendas como las de El Dorado o las Siete Ciudades de Cíbola o las de la Fuente Juvencia, surgidas del choque entre las fascinantes y fabulosas tierras americanas y la imaginación y el deseo de los españoles. Leyendas que, en el fondo, funcionarán como expresión de una visión mítica del Nuevo Mundo. (...) Si las realidades americanas eran nuevas, los arquetipos imaginarios no lo eran. De ahí que Orellana fundiera las mujeres que dice haber visto en lo más profundo de la selva americana con las amazonas de la literatura clásica. Es esta fusión de la mitología griega clásica y de la nueva mitología americana lo que encontramos en Tirso, pero con un preciso significado en el que me parece posible detectar una visión mítica de las Indias, cuya almendra más escondida sería el sueño –frustrado– de Hispanoamerica, es decir, de la fusión de España y las Indias, representadas por dos personajes masculinos, Gonzalo Pizarro y Francisco

⁵⁴³ Para profundizar sobre ambos personajes femeninos, véase Hernández González 2016, 303-354.

⁵⁴⁴ Varios estudios se han dedicado al estudio de las amazonas en la obra de Lope de Vega y de Tirso de Molina, fundamentalmente en *Las mujeres sin hombres* del primero y esta que analizaremos a continuación de Tirso. Entre ellos, pueden consultarse Rodríguez 2013 y Rabaté 2013.

Carvajal, y dos personajes femeninos, Menalipe, reina de las amazonas, y Martesia, su hermana, sacerdotisa y pitonisa.

En los fragmentos que hemos seleccionado, pertenecientes a un largo parlamento que declama la amazona Menalipe ante Gonzalo Pizarro en una de las primeras escenas de la comedia, aquella explica cómo viven en la selva, cuáles son las labores a las que se dedican y cómo es el sistema matriarcal que han instaurado en su tierra. Entre las responsabilidades que tienen, se encuentra la fundación de pueblos, los cuales se rigen por leyes que ellas mismas han establecido; hace gala, pues, de su ejercicio tanto en las armas (que les sirve para conquistar territorios y defenderse) como en las letras (con las que marcan las normas de conducta al pueblo); en un momento del discurso, se referirá en concreto a su hermana Martesia, que además de sabia es también belicosa, y se encarga del ámbito sacerdotal. Su dedicación al mundo de las letras, en especial de la oratoria, se pondrá de manifiesto en boca de uno de los soldados españoles, Francisco Carvajal, quien en otra escena de la comedia se dirigirá a las amazonas llamándolas “persuasivas Ciceronas” (p. 729). Al final del parlamento, Menalipe propondrá a Gonzalo Pizarro que la tome como esposa y le ofrecerá, junto a todos los españoles, dar inicio a una nueva raza, un pueblo nuevo, una nueva vida. Veámoslo de su boca:

MENALIPE. Pero, como acostumbradas
las mujeres por sí solas
al imperio de su gusto,
exentas de las argollas
que anudó Naturaleza
al cuello frágil que doman
opresiones varoniles,
pues si alegran, aprisionan,
por no asegundar coyundas,
rebeldes las armas toman,
soberbias al campo salen,
valientes el parche tocan,
horribles los arcos flechan,
resueltas dardos arrojan,
ingratas su sangre asaltan,
bárbaras sus dueños postran,
cruelles escuadras turban,
diestras desbaratan tropas,
hambrientas cuerpos derriban,
severas miembros destrozan;
y en breve tiempo, verdugos
de su carne y gente propia,
viudas por sus manos mismas,

triunfando a su casa tornan.
Erigen después un templo
a la crueldad, y por diosa,
libando la sangre humana
con sacrificios, la adoran,
estableciendo preceptos,
que hasta hoy ninguna deroga,
de no admitir en sus tierras
hombre que sus leyes rompa
y su libertad oprima.

(...)

Creció a número infinito
la república matrona,
que la templanza en la Venus
más fértiles frutos logra,
y conquistando provincias
comarcanas, las remotas,
siempre invencibles debelan,
hasta que el solio colocan
de su imperio formidable
en la ciudad, que ambiciosa,
al orbe leyes impuso
y el cielo escalar blasona.
Si antigüedades leíste,
¡oh, gran Pizarro!, no ignoras
que ocuparon sus laureles
tantos reinos como historias.

(...)⁵⁴⁵

Fundan pueblos, labran campos,
república y reino forman,
y prosiguiendo sus leyes,
ínclitas progenitoras
fueron nuestras, conquistando
sus descendientes famosas,
cuantas naciones vecinas
sus montes y valles moran.
Esta es mi antigua ascendencia;

(...)

Martesia, sacerdotisa
y mi hermana, prodigiosa
en las armas y en las ciencias,
la diadema de estas goza,
tan sabia...

(...)

Admíteme por tu esposa;
derogaránse mis leyes,
juzgaránse venturosas
a tus pies estas provincias.

⁵⁴⁵ Recuerda en estos versos a mujeres amazónicas célebres, tales como Lampridia, Martesia, Orisia, Pentesilea...

(vv. 361-589)⁵⁴⁶

Pero Pizarro no accederá a la petición de la amazona y, al rechazarla, estará firmando su sentencia de muerte, como podremos presenciar en el trágico final de la comedia, en el que, además de ser vencido por ellas, será traicionado por algunos de sus hombres. Este destino le es, de hecho, predicho por la reina amazona al comienzo de la pieza, dado que, dentro de ese vínculo que estas amazonas americanas comparten con las clásicas, se encuentra también su posesión de poderes sobrenaturales, entre los que se encuentran la profecía y la adivinación.

Por último, traemos a colación un parlamento de la mitológica Circe, diosa y hechicera de la isla Eea, la cual se presenta en la comedia calderoniana *El mayor encanto, Amor* de la siguiente manera:

CIRCE. Prima nací de Medea
en Tesalia, donde fuimos
asombro de sus estudios
y de sus ciencias prodigio,
porque, enseñadas las dos
de un gran mágico, nos hizo
docto escándalo del mundo,
sabio portento del siglo,
que en fin las mujeres, cuando
tal vez aplicar se han visto
a las letras o a las armas,
los hombres han excedido.
Y así, ellos envidiosos,
viendo nuestro ánimo invicto,
viendo agudo nuestro ingenio,
por que no fuera el dominio
todo nuestro, nos vedaron
las espadas y los libros.

(p. 29)

La maga revela que fue instruida, junto a Medea (que, según la tradición mitológica, era en realidad su sobrina, no su prima), tanto en armas como en letras y, cerrando el círculo que abrimos al hablar de la primera de las mujeres guerreras, confiesa por qué los hombres prohibieron a las mujeres seguir formándose en ellas: su envidia ante la superioridad de las féminas, quienes, una vez más, cuando demuestran su completa formación, son mejores que los varones.

⁵⁴⁶ En este caso señalamos únicamente los versos de inicio y fin porque hay demasiados cortes dentro del discurso.

En suma, hemos de decir que el teatro barroco perfila mujeres valientes y poderosas, ya fueran cortesanas, guerreras o Amazonas, que ponen en su boca discursos serios y convincentes en defensa de una igualdad entre la educación de féminas y varones. Sí es cierto que, como apuntaba González-Barrera al referirse a la Teodor lopesca, la mayor parte de estas comedias terminan en matrimonio y todo el progreso que aparentemente iba a consolidarse en unos reinos y otros parece un paso atrás. De cualquier forma, a nuestro modo de ver, que la convención generalizada y respetada en la “comedia nueva” obligara a ese “restablecimiento del orden” al final de las piezas no quiere decir que los parlamentos que enunciaban las damas desde las tablas cayeran en saco roto, puesto que tenía que ser verdaderamente impactante, aun desde la consciencia colectiva de que “solo era ficción”, escuchar esos extensos alegatos en defensa de una educación completa para la mujer, cuya condición en aquella sociedad es de sobra conocida. Ahondaremos en ello en el estudio introductorio de la edición de la comedia de Felipe Godínez.

5. LA VIDA GUERRERA

La mayor parte de las veces que hablamos de las armas y de las letras de manera conjunta nos imaginamos a nuestros personajes en un ambiente de guerra. Hasta ahora se ha visto cómo los diferentes soldados acuden a ella como un medio de vida o simplemente con el fin de alcanzar la deseada fama con sus hazañas, pero no nos hemos detenido en mostrar cómo era esa vida que los soldados llevaban en la milicia. Así, recurriremos a continuación a algunos fragmentos de las mismas comedias que hemos estudiado hasta ahora (excepto en algún caso puntual, que justificaremos), los cuales nos facilitarán datos acerca de la crudeza y de las duras condiciones a las que los soldados habían de enfrentarse en su día a día en campaña. Estas se podrían resumir en todas las circunstancias que se indican en la loa de Agustín de Rojas Villandrando, inserta en *El viaje entretenido*, a la que nos referimos en páginas anteriores (véase en Rojas 1977, II, 64-66). Para recordar todas las inclemencias que se mencionan en el citado poema, compartimos las siguientes palabras que García Hernán ha escrito sobre él (2006, 94-95):

Después de leer atentamente toda la densidad de conceptos militares que incluyen estos versos, se pueden sacar varias conclusiones. La primera de ellas es que, en tan poco espacio, y de una forma tan directa, se resumen aquí muchos de los

ingredientes básicos de la vida del soldado: la dureza de la vida militar, el pillaje, las armas y municiones a las que debe servir, etc. Con una simple visión comparativa, se puede observar también claramente cómo la fortificación y la guerra de sitio eran algo fundamental en la táctica de los combates. Precisamente esto es en lo que se fundamenta Parker para perfilar el concepto de Revolución Militar para esta época. (...). Se puede ver, pues, en este texto de *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando la importancia de la guerra poliorcética, así como la constatación de que era uno de los principales escenarios de la vida del soldado. De esta forma, no sólo los técnicos militares, ni los historiadores, sino también, aunque sea de forma indirecta, los literatos, transmitían, y, en cierta forma, enseñaban, todos estos aspectos de la Revolución Militar. Era la forma que tenía la literatura de aludir a la serie de cambios estructurales que se dieron en la Edad Moderna en el ejército, que transformaron totalmente el mundo militar: ejércitos permanentes y más numerosos, mucho mayor presupuesto para los gastos militares, armamento mucho más sofisticado (con una proliferación cada vez mayor de armas de fuego portátiles y sitio), y, sobre todo, el empleo táctico de la infantería y del arma de la pica, que se imponen a la pesada caballería medieval.

Y precisamente de una gran parte de estos elementos hablaremos a continuación. En primer lugar, abarcaremos la crudeza del mundo de la guerra, es decir, las referencias que unas y otras comedias dedican a algunos de los aspectos que conformaban la milicia, repleta de incomodidades y circunstancias penosas; entre ellas, destacaremos, como ya vimos en otros capítulos, la introducción de las armas artilleras, a las que se hace referencia en varias ocasiones también en las piezas dramáticas del XVII. Posteriormente, nos centraremos en resaltar la valía de la figura protagonista de la realidad bélica, es decir, hablaremos del valor del soldado, el cual se ensalza en varios de los fragmentos que se alegarán. Y, por último, terminaremos con la conjunción de las armas y de las letras en la escena militar, al estudiar uno de los componentes más importantes de ella: la arenga, en la que se unirá la retórica del sabio capitán a un objetivo único y claro: la victoria bélica.

5.1. LA CRUDEZA DEL MUNDO DE LA GUERRA

Ya decía Alfonso XI en su *Libro de la montería* (1582, libro I, fol. 2r) que la guerra comporta “ser acucioso, e no dormir mucho, e sufrir el comer e el beuer, e madrugar e trasnochar, e auer malas camas a las vezes, e a las vezes sentir frio e otras caluras”. Y la guerra, que siempre es guerra, trae consigo todas esas incomodidades a las que se refiere el monarca a los hombres de armas que dan voz las piezas dramáticas áureas.

Centrándonos en nuestro corpus de comedias, primeramente hemos de decir que esa crítica que muchos soldados formulan respecto a la guerra, generalmente desde el propio campo de batalla, tiene que ver con otro tópico que citamos unas páginas más arriba: la invectiva contra la guerra y el tópico de los *horrida bella*. En este sentido, *El asalto de Mástrique* de Lope comienza con un parlamento en boca del soldado Alonso, el cual arremete duramente contra ella, recurriendo al que, como ya explicamos, es un tópico bastante frecuente en el dramaturgo madrileño, el del *primus inuentor*, y especialmente su execración cuando lo que había “inventado” era algo nocivo:

ALONSO. Guerra, algún bellaco infame
debió de ser inventor
de vuestra furia y rigor,
aunque vuestra frente enrame
laurel de inmortal honor.
Sufrir la escarcha del yelo
de enero, al flamenco suelo
o al calor de julio en Libia,
no quita el valor, ni entibia
los rayos del quinto cielo;
no el ver volar por el viento,
entre los rotos pedazos
de las armas, pies o brazos,
caer cuerpos ciento a ciento,
como pájaros en lazos:
esto, ni espanta, ni altera.
Mientras un hombre no muera,
denle a comer y beber,
¡no hay más de andar sin comer
tras una rota bandera!
¡Por vida del rey de espadas,
que de España iba a decir,
que no la pienso seguir
sin comer tantas jornadas!
¡Por comer nos han de oír!
¡Pesia al caminar, amén,
somos acá los vencidos!

(vv. 1-28)

En este pasaje de crudo realismo, además de maldecir a ese responsable de la creación de la guerra, Alonso nos ofrece un listado de algunas de las circunstancias más duras que el soldado sufre en la vida de campaña, algunas de las cuales serán recurrentes en las comedias que estudiaremos a continuación. Estas son fundamentalmente tres: las condiciones climáticas, ya sea un frío extremo en los meses de invierno o un agobiante calor en los de verano, el presenciar la muerte de algunos compañeros, los cuales caen al lado en batalla y cuyos cuerpos han de dejar allí tendidos y abandonados, y la falta de alimento y de bebida. El editor de la pieza ofrece una reflexión a esta primera intervención de Alonso (di Pastena 2002a, 295):

Se aprecia la maestría de Lope en la genuina representación de la vida militar y en el maduro control de los recursos teatrales. Las privaciones diarias de los soldados rasos, agudizadas por la insolvencia de las arcas reales, la presencia de mujeres y acompañantes en los tercios, la pasión por los juegos de azar, la importancia creciente de las armas de fuego, son aspectos que tienen cabida en la representación de este microcosmos, poblado por unos personajes que resultan de la mezcla tragicómica y a la vez históricamente fundada de pícaros brutos y valientes soldados. No deja de ser llamativo que la invectiva contra la guerra con la que se abre la pieza sea declamada por Alonso García, el mismo soldado que, con un arrojo que raya en la temeridad, encabeza el asalto final. La actitud del personaje se diría que compendia, para Lope, las dos caras –descontento e ilusión– de una sola moneda, caras que en la realidad de Flandes cuajarían en motines y (hasta cierto momento) en éxitos, respectivamente.

En la anotación a estos versos, en cambio, di Pastena pone en relación el discurso del soldado con la realidad concreta que los militares vivieron en esa época, aportando, pues, más crudeza, si cabe, a esas referencias que Lope hace a través de su personaje literario:

Pero también responde, en lo que hace a las alusiones al hambre, al frío y a la mortandad, a la situación del ejército español en 1578, después de la muerte de don Juan de Austria, tal como la describe Alonso Vázquez (*SFF*: LXXII, 149): «era lástima en *el rigor del invierno* ver padecer los soldados, que para haber de ir de una barraca a otra era menester entrar en el lodo hasta la cinta, y para buscar lo que habían de *comer caminaban doce y catorce leguas* [aproximadamente, 66

o 78 kms] con grande riesgo de sus vidas, y *muchos las perdían* con inmenso trabajo” (la cursiva es mía). Por lo demás, a raíz del conflicto, Flandes se convertiría en ‘región típica de hielos, nieves y frío’» (Herrero García 1966: 419).

En otro momento de la pieza, tiene lugar una conversación entre Alonso y otro soldado, Añasco. El primero está fuera de sí y vuelve a arremeter contra aquel que inventó la guerra, quien, según Añasco, fue Luzbel, el Demonio; referencia esta que nos remite a la tradición bíblica: la batalla celestial que desencadenó Lucifer, príncipe de los ángeles rebeldes contra el arcángel Miguel y sus ángeles (*Apocalipsis* 12, 7-9), a la que siguió el conflicto entre los hombres de la tierra: “Entonces, despechado contra la Mujer, [el Dragón] se fue a hacer la guerra al resto de sus hijos...” (*Apocalipsis* 12, 17). Alonso no ve sentido a guerra tan cruel, puesto que todo el esfuerzo que ponen los militares en ella no sirve siquiera para tener un bocado que llevarse a la boca:

AÑASCO. ¿Voces Alonso?, ¿con quién?

ALONSO. Con esos hombres vestidos
de hierro, y con vos también.

¡Del primero que inventó
la guerra, Añasco, reniego!

AÑASCO. ¿Eso decís?

ALONSO. ¿Por qué no?,
¡y que le abrase mal fuego,
pues que tanto mal causó!

AÑASCO. Bien decís, que fue Luzbel
el inventor de la guerra.

ALONSO. Heredó la guerra dél
las desventuras que encierra.

AÑASCO. ¡Duro ejercicio!

ALONSO. ¡Crüel!

¿De qué le sirve al de Parma,
que por Felipe se arma
después de mil pareceres,
la encamisada de Amberes,
y entrar en tocando al arma;
degollar del fiero hereje
tanta gente, y hombres tales;
de qué sirve que le deje
quemados los arrabales,
y que del muro se aleje,
si allá qué comer no había,
ni acá tampoco?

(vv. 29-52)

El hambre es quizá uno de los motivos más recurrentes a los que los soldados aluden para referirse a las condiciones difíciles que sufren en la guerra, pues se ven obligados en muchas ocasiones a luchar sin tener fuerzas para ello. Otra de las comedias de Lope que deja constancia de esta situación es *El hombre por su palabra*, en la que asistimos a un diálogo que mantiene Federico con Fineo, el gracioso, el cual no entiende que se pueda pelear sin haber comido nada. El galán, en cambio, está convencido de que un buen soldado ha de enfrentarse a cualquier contratiempo y, además, cree firmemente que pronto podrá ascender para vivir en mejores condiciones:

FEDERICO. En quien sube por la guerra
habla siempre menos mal.
Nerón deseó que fuese
toda Roma una cabeza,
porque cortarla pudiese⁵⁴⁷:
yo la envidia y su fiereza
porque de una vez muriese.
FINEO. Ahora bien, ¿qué hemos de hacer?
FEDERICO. Pelear y ganar fama.
FINEO. ¿Puedese hacer sin comer?
FEDERICO. El que soldado se llama
a todo se ha de poner.
FINEO. No sé si aqueste colete
ha de resistir las balas,
y sin comer te prometo
que es como cortar las alas
al gavián más perfeto.
FEDERICO. Ven, Fineo, que el soldado
ha de saberlo buscar.
FINEO. Mucho me ha descuadernado
el ver que no hay en la mar
las ollas que hemos dejado.
FEDERICO. Calla, que seré mañana
alférez o capitán.

(pp. 361-362)

Encontramos nuevamente esta crítica formulada por un gracioso en *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*. Bernabé ironiza sobre el hambre que sufren los soldados en campaña, los cuales (en concreto, los enemigos) se quedarán definitivamente sin nada cuando el gracioso, que se ofrece a actuar como “devoradora” arma de guerra, arrase con sus existencias:

GONZALO. Seremos amigos grandes.
BERNABÉ. Toca, príncipe, y no temas.

⁵⁴⁷ La anécdota, en realidad, se atribuía al emperador Calígula (Suetonio, *Vida de Calígula*, 30).

Si quieres vencer, envía
a Bernabé por la tierra
de estos herejes; verás
que en dos semanas y media
me he comido cuanto pan,
cuantos nabos, cuantas peras,
uvas y higos tiene el campo,
y bebido hasta las cepas:
por hambre los cogerás.
(vv. 891-901)

Desde una perspectiva también cómica se trata el tema del hambre en *La venganza venturosa*, cuando el militar y lacayo Carreño cuenta a la criada Rosela la gran cantidad de comida que los tercios comen en Flandes: “capones de facistol”, “gallinas de hombres con miedo” y “buñuelos de viento” o “nueces de ballesta”, es decir, o absolutamente nada o letales proyectiles; la vida en campaña se atiene estrictamente a la lucha guerrera:

ROSELA. ¿Y tú, qué has de darme a mí?
CARREÑO. ¿Yo a ti? Rico terciopelo:
¡el pelo cuando me afeite!
ROSELA. ¿Y el tercio?
CARREÑO. En Flandes el tercio;
piezas de raso en el campo,
y de comer, por lo menos
capones de facistol,
gallinas de hombres con miedo;
y con postre, si lo pides,
unos buñuelos de viento
con sus nueces de ballesta,
por antes, los de un colete.
(vv. 2254-2265)

Además de estas referencias concretas al hambre, encontramos otros pasajes en los que se muestran otras incomodidades, ya sea alguna determinada o de forma general. De nuevo en *El hombre por su palabra*, Federico expone en un breve parlamento lo duro que es dormir en campaña y el cansancio que se acumula tras días y días de enfrentamientos:

FEDERICO. Cuando a los soldados sirvan
las rodela de almohadas,
de blanca holanda el cansancio,
y de traspontín las tablas...
(p. 365)

En *La campana de Aragón*, se reflejan otras dos condiciones precarias que los soldados sufren en la guerra: lo poco que pueden dormir –se entiende, evidentemente, que al raso– y, como veíamos en *El asalto de Mástrique*, el frío que pasan durante una gran parte del año, en la que muchas veces incluso han de cruzar montañas nevadas. Da voz a este fragmento el noble aragonés Vidaure, que se dirige no casualmente a don Alfonso, hermano del rey don Pedro de Aragón:

VIDAURE. Los cuidados, Alfonso, de la guerra
las desveladas noches y los días,
alojado en los robles de la sierra,
cubierto a veces de sus nieves frías,
a Pedro para siempre nos destierra
con nuestras esperanzas y alegrías;
mas vive tú; que todo a vivir vuelve,
y con tu sol el llanto se resuelve.
(p. 649)

Por otro lado, otro de los problemas recurrentes dentro de esta visión negativa de la guerra es la falta de pagas que también sufren los soldados, los cuales se enfrentan en combate sin la seguridad de que se les vaya a pagar por su trabajo y, además, al volver a la patria tampoco se los recompensa por sus méritos habitualmente. Esto se denuncia, por ejemplo, en *El blasón de los Chaves de Villalba*, comedia en la que Diego García de Paredes y el Gran Capitán tratan esta situación en un diálogo, pues los soldados, de quienes es portavoz el heroico García, ya están hartos de no recibir ni una sola moneda y exigen que su general, Fernández de Córdoba, les asegure un salario. A este, que es consciente de que el dinero no va a llegar nunca, solo le queda la amarga opción de mentir a su ejército:

DON DIEGO. Plata
hace falta.
GRAN CAPITÁN. Eso se trata:
vendrá aquí a pocos días.
Yo entretengo los soldados
con decir que hay gran dinero
que ya de Venecia espero
por papeles acetados,
y no hay memoria en España
de dineros, ni de letras.
(vv. 1238-1246)

En este mismo sentido hemos de citar un interesante parlamento que don Juan enuncia en *La mayor virtud de un rey* refiriéndose a don Sancho, caballero que, como

dijimos, sirvió al rey con las armas y, al volver a palacio, no fue premiado por sus denodados servicios. Critica el galán lo mal retribuidos que estaban tanto los soldados como los capitanes en la época, los cuales, como decimos, en muchas ocasiones no recibían su paga ni en batalla ni a su vuelta, y lo hace dirigiéndose al príncipe don Manuel de Portugal:

DON JUAN. Vino, estando vos en Ceuta,
un don Sancho de Mendoza,
caballero castellano,
desde Toledo a Lisboa:
hombre estimado en Castilla
por sus hazañas heroicas,
de edad larga, nobles canas
y venerable persona.
Está quejoso del premio
del rey, o por otras cosas
de que no tengo noticia.
Pero por ejemplos consta
que los grandes capitanes
tienen fortuna dudosa,
y pocas veces los reyes
sus servicios galardonan:
Alejandro a Hefestión
un león por premio arroja,
y el triunfador Belisario
murió pidiendo limosna.
Recibíole vuestro padre,
por la fama de sus obras,
con gusto. Pero no quiso,
entretanto que se informa,
servirse de él en su casa;
y el castellano se aloja,
como sintiendo el desprecio,
en una quinta, en que agora
fuera de Lisboa vive.

(vv. 119-147)

Al respecto de este parlamento, apunta lo siguiente el editor del texto, Cano Navarro (en Vega 2015c, 418-419):

Tanto el ejemplo de Alejandro Magno como el de Belisario, que sigue a continuación, son citados por el poeta como *auctoritates* para apoyar su teoría: que los reyes pagan mal a los capitanes que les sirven bien. Esta doctrina debía de ser muy del gusto en una época tan convulsa como el siglo XVII. El propio Lope la desarrolla en otras comedias de *La vega del Parnaso*.

Y la desarrolla probablemente porque él también sintió que nunca se le reconocieron sus méritos en la corte, ya no tanto desde el punto de vista económico, puesto que Lope no vivió muchos apuros en ese sentido, pero sí desde el del prestigio, aquel que le otorgaría, por ejemplo, su deseado puesto de cronista real, el cual nunca le llegó.

De igual manera, en la ya mencionada *El hombre por su palabra* se critica esa misma realidad, en este caso, además, de una forma muy particular. Federico ha vuelto de la guerra desengañado de la vida que ha llevado en ella y ha decidido colgar las armas en algunos árboles del campo (un tópico, por cierto, de la literatura caballeresca), algo que da pie a una conversación muy interesante con el rey Lisardo:

LISARDO. ¿Qué es aquesto que aquí colgado tienes?

FEDERICO. Las armas que a estos sauces di por fruto,
y la jineta con que me has honrado.

LISARDO. ¿En el campo las armas has colgado?

FEDERICO. ¿No llaman campo donde están las armas?

LISARDO. Campo y cuartel, si representan honra⁵⁴⁸.

FEDERICO. Pues estas no, que sirven de espantajo
con que se pueda defender la fruta.

LISARDO. ¿Pues es justo que así se honren las armas?

FEDERICO. Señor, viéneles bien cuando no medran
los que con ellas a sus reyes sirven,
porque como en la huerta el espantajo
sirve de defender lo que no come,
así el soldado que no medra nada,
pues que defiende lo que comen otros,
que estando ociosos en la propia tierra
se comen los provechos de la guerra.

(p. 375)

Como puede verse en este magnífico diálogo en soberbios versos, Federico critica con amargo orgullo las condiciones en que tiene que vivir un soldado, el cual, aun siendo valeroso y viviendo únicamente para el rey, para su patria, no obtiene ninguna compensación por todo el sacrificio realizado. Está claro que Federico ha vuelto al campo (el de flores, y precisamente desde el de batalla) porque ha entendido perfectamente que en el ejército nunca podría medrar, ya que su empeño individual le resulta indiferente a la monarquía.

En la siguiente comedia, *Servir a señor discreto*, los criados Ludovico (de don Fernando) y Rosales (de Silvestre) dialogan con el señor de este último, un anciano

⁵⁴⁸ Juego de palabras con términos (“armas”, “campo”, “cuartel”) empleados en el léxico de la heráldica para nombrar partes del escudo.

capitán. En la conversación encontraremos juegos de palabras con el campo semántico de “nieve”, la cual hace referencia a la edad avanzada del hombre, pero, al mismo tiempo, al intenso frío que sufren los soldados; además, hay una referencia final al dinero, el cual, según se ha visto, brilla por su ausencia en las campañas militares, aun cuando, como tantas veces hemos leído ya, es el verdadero “nervio de la guerra” (sin embargo, como en tantos otros ámbitos de la vida humana, acaba acumulándose en las manos de unos pocos):

LUDOVICO. No prefiere
don Fernando, que fuera desvarío,
de don Pedro el valor al que tú tienes;
solo la edad, en que engañado vienes.
SILVESTRE. ¡Que no se cuenta edad en los soldados!
Nieve es esta que haciendo centinela
me cayó en Flandes.
LUDOVICO. ¿Hombres hay nevados?
ROSALES. Engéndranlos sus padres cuando hiela.
SILVESTRE. Yo traigo mis papeles y recados;
que tengo de impedirles me consuela,
y no la ha de gozar, pues no la gozo.
Cincuenta mil ducados me hacen mozo.
(vv. 2713-2724)

Por último, cerramos esta parte lopesca con un fragmento también bastante peculiar de *El caballero de Illescas*. En él, Pedro Tomás —el padre labrador de Juan Tomás—, desarrolla una argumentación en la que comienza diciendo que no condena a los que deciden tomar el camino de las armas, pero al mismo tiempo advierte que aquel que desea enrolarse en la guerra debería pensárselo muy bien porque hay muchos ejemplos de jóvenes que se fueron convencidos y, al poco tiempo, volvieron desilusionados y desencantados tras la experiencia vivida (sin ir más lejos, es este el caso de Federico, protagonista de *El hombre por su palabra*). De alguna manera, pues, el anciano padre está avisando a su hijo de las condiciones precarias que se viven en el ejército y de la realidad de los soldados que empiezan como bravucones *milites gloriosi* antes de entrar en batalla y acaban siendo tristes desertores (“tornilleros”):

PEDRO TOMÁS. No condeno
a los que a la guerra van.
Mas aquellos tornilleros,
como pollos mal trapillos,
humildes para dos grillos
y con los huéspedes fieros,
unos que suelen decir
que les asen una pierna

de un niño y, si no está tierna,
que la pongan a manir;
y habiéndole al Rey comido
cien socorros, y gozado
las franquezas del soldado
en las armas y el vestido,
siete leguas amanecen
de la compañía el día
que dejan la compañía
y, allá en su lugar, parecen.
Mira bien a dónde vas.

(vv. 171-189)

En *Todo es dar en una cosa* de Tirso de Molina, se hace referencia a las penalidades que las tropas sufren en campaña, pero vistas en contraposición a la vida tranquila y pacífica del resto de oficios y, en particular, de los hombres de letras, ya sean clérigos o letrados (de manera similar, por tanto, que en *El asalto de Mastrique lopiano*, donde, si recordamos, se despreciaban las letras desde la guerra precisamente por este motivo); en el fragmento se apunta una realidad que, bien analizada, no deja de ser también amarga, y es el hecho de que el hombre de armas se ve forzado a aborrecer la paz porque lo deja sin trabajo, y sin sentido a su oficio:

PAGADOR. ¡Plegue al cielo que estas paces
sean sin fin!

CAPITÁN. ¿Para qué?

Nunca cosas deseé
de nuestra vida incapaces.

Déles Dios paz a las monjas,
tenga paz el labrador,
paz pida un adulador,
que en la guerra no hay lisonjas;
paz el avaro, que encierra
usuras; paz el letrado,
paz el cura, y el soldado
tras una guerra otra guerra:
¿tenemos otro caudal?
Bien comeremos por vos,
pagador, si os oye Dios.

(vv. 2465-2479)

Calderón de la Barca aporta una de sus comedias históricas a esta variedad del tópico que estamos estudiando: *El sitio de Bredá*⁵⁴⁹ (1625), la cual, en palabras de González Martínez (2015, 306):

Fue escrita a raíz de los acontecimientos históricos, y la rigurosidad histórica de la que Calderón hace gala se debe principalmente a la coyuntura que da lugar a la creación artística. *El sitio de Bredá* fue un encargo de la corte (Cotarelo y Mori, 1922) y por un documento de la época sabemos que el autor de comedias Pedro de Villegas representó una «Loa en la comedia que se hizo en Palacio por las nuevas de Breda». (...).

Es evidente que dicha coyuntura conduce a Calderón en esta pieza dramática a defender las razones de su rey, de su patria y de su religión, y, en este sentido, la comedia está concebida como una exaltación de la nobleza, valor y justicia de las tropas españolas, que muestran también su liberalidad y lealtad, frente a otros soldados tudescos o valones, que esperan con avidez el saqueo de la ciudad, impedido por la generosidad del conquistador Espínola. Todo a mayor gloria de Dios y del rey de España.

Esta obra muestra de una forma muy evidente los desastres de la guerra y la desesperación que viven quienes la sufren de cerca⁵⁵⁰. En toda la segunda jornada conocemos cuáles son las miserias que padecen los sitiados, los cuales están muertos de hambre y, en un momento dado, reciben la orden de evacuar la ciudad, sobre todo los ancianos y los niños.

Al principio de la tercera jornada, en la que se enmarca el fragmento que hemos seleccionado, la población continúa hambrienta, agravándose tal penuria con la vuelta a la ciudad de aquellos ancianos y niños que habían sido expulsados y que ahora son requeridos de nuevo por los españoles. Madama Flora, protagonista del siguiente parlamento, reclama la rendición en un tono que, como se verá, es absolutamente desgarrador. Dirige su discurso a Justino de Nassau, gobernador de Bredá, para hablarle

⁵⁴⁹ Citamos por Calderón 2006b. Esta es una de las comedias que hemos añadido al corpus sin que presente en sus versos, de manera explícita, el tópico de las armas y de las letras. Nos tomamos esta licencia porque consideramos que es una de las comedias más importantes de tema bélico dentro del teatro del XVII, y, porque, debido a su faceta histórica, nos hemos referido a ella en otros momentos de la tesis. En efecto, muchos estudios se han dedicado a ella en los últimos años; véanse, entre otros, Pagnotta 2002 y Udaondo 2012.

⁵⁵⁰ Kirschner (2002) ha puesto en relación esta comedia con *El asalto de Mastroque* de Lope, ambas dedicadas a la toma de dos fortalezas durante la guerra de Flandes, y comedias las dos de encargo o noticieras.

del desconsuelo que sienten los sitiados, los supervivientes del asedio, los cuales tropiezan por las calles con los cuerpos muertos, pasan hambre y no tienen apenas alimentos para ayudar a sus familiares enfermos, así como viven en una continua contradicción, pues no saben si seguir viviendo o quitarse la vida para dejar de sufrir. De hecho, el largo discurso, del que solo traemos aquí el comienzo, termina así: “Entre del español la furia fiera, / venza, triunfe y castigue de esta suerte; / porque es furor, aunque el vivir dilate, / matarme yo por que otro no me mate” (p. 1025). Veamos el inicio del parlamento:

FLORA. Después, Justino, que la dura guerra
pasó a Flandes en tanto desconsuelo
que no solo prodigio fue a la tierra,
sino también calamidad del cielo
—también aquel que en sus doseles yerra
caracteres que imprime en azul velo,
con que reparte al mundo de una suerte
dádivas de la vida y de la muerte—,
tanto la voluntad se ve rendida
al hambriento furor, al golpe fuerte,
que duda entre las luces de la vida,
que ignora entre las sombras de la muerte
si asiste el alma a su porción unida,
si falta desasida; y desta suerte,
como a un tiempo dolor y horror recibe
ignora cuándo muere o cuándo vive.
Cuál por las calles, ya tristes desiertos,
con la voz en los labios temerosa,
va tropezando entre los cuerpos muertos
por llegar a los brazos de su esposa,
y allí, con los discursos más inciertos,
se quiere despedir, duda y no osa,
porque teme, al formarse la palabra,
que el alma espera a que los labios abra.
Cuál, negándose al mísero sustento
que le concede una porción escasa,
le lleva la mitad de su alimento
al impedido padre, que en su casa
camaleón se vive de su aliento,
y a nueva vida con su vista pasa;
y, como la piedad duda y estima,
una vez se desmaya, otra se anima.
(pp. 1022-1023)

Como señala nuevamente González Martínez (2015, 306):

Otro detalle en que es muy exacto y minucioso el dramaturgo son los nombres de los maestros de campo y capitanes, todos personajes históricos, de entre los que sobresalen los dos generales y estrategas enfrentados, Espínola y Justino. Sin poder detenerme en los detalles tan solo mencionaré que la figura de Espínola sale notablemente reforzada en la comedia.

Esto sucede, como hemos ido viendo, en todas las comedias que se enmarcan en un momento histórico contemporáneo o reciente en el tiempo de asunto bélico, al igual que sucedía, como veíamos, en los textos poéticos. Es decir, encontramos referencias a personajes históricos en *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, *El asalto de Matrique*, *La contienda de Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, *La Santa Liga*, *El blasón de los Chaves de Villalba*, *El Brasil restituido*, *Los españoles en Flandes*, *El valiente Céspedes*, *El gran capitán* y *Las cuentas del Gran Capitán* de Lope de Vega; la “Trilogía de los Pizarro” de Tirso de Molina; *El águila del agua, y batalla naval de Lepanto* y *El asombro de Turquía y valiente toledano* de Vélez de Guevara; y *El desafío de Carlos V* de Rojas Zorrilla. Llama la atención que esto solo ocurra de manera clara en una comedia de Calderón de la Barca, la citada *El sitio de Bredá*, que fue, además, un encargo; y veladamente en *Afectos de odio y amor*.

Por otro lado, como hemos anticipado, queríamos estudiar también los pasajes que aportan más testimonios a la denuncia que, de manera generalizada, se hizo en la literatura de los Siglos de Oro a la introducción de las armas artilleras en la guerra. De nuevo en *El asalto de Matrique*, Alonso hará una larga relación casi al final de la comedia, en la que va a señalar la irrupción de las armas de fuego como uno de los elementos más injustos y dolorosos para los soldados. Aprovecha para ensalzar la labor de muchos de los grandes militares españoles, con sus nombres y apellidos, cuyas proezas han dado lugar a que incluso las letras alaben su fama para siempre. En cambio, el tono del parlamento sigue siendo derrotista y melancólico, pues la valentía y la valía de esos hombres ilustres queda absolutamente mermada ante las máquinas artilleras, a

las cuales enfrentan en desigualdad de condiciones, llevando a la muerte a varios soldados nobles, de quienes el personaje da el nombre:

ALONSO. Pero todo ha sido en vano,
que es tan grande la defensa,
los fuegos artificiales
y las máquinas que inventan,
que parece que los orbes
de la celestial esfera
círculos de fuego arrojan
y nubes de plomo engendran.
(...)

Allí el conde de Masfelt
y Otavio Gonzaga muestran
el valor de sus personas,
de su sangre la excelencia;
los dos Toledos famosos,
Fernando y Pedro, que fueron
Gracos en la antigua Roma,
materia eterna a las letras;
don Lope de Figueroa
gallardamente pelea,
y Francisco de Valdés
anima, enseña, aconseja;
Fabio Farnesio, gallardo,
Juan de Paz, rayo en la guerra,
y el castellano de Gante,
famoso Agustín de Herrera;
Gabrio Cerbellón; dos Castros,
Bernardo y Pedro, que dieran
envidia al Héctor de Troya,
si entonces los viera en Grecia;
con el sargento mayor
Pedro de Vallejo quedan
mil heroicos capitanes;
sus nombres quiero que sepas:
con don Diego de Gaona
y Juan Núñez de Palencia,
generoso guipuzcuano,
Ribas, Rosado, Fonseca,
Amador de la Abadía,
Renguiso, Núñez, Perea,
y el alférez, aunque mozo
fuerte, Martín de Ribera.
Pero qué os digo, si, en fin,
tras tanto valor y fuerzas,
de ochocientos españoles,
las vidas Matrique cuesta.
Sin veinte y dos capitanes,
que honrar el mundo pudieran,

murió el conde Guido, y Fabio,
y el conde de Toruchela,
Carlos Venzo, piamontés,
y otros que no se me acuerdan,
que ha sido tal la desgracia
desta llorosa tragedia
que, a los que por cobardía
hoy al asalto no llegan,
el fuego en veinte barriles
de pólvora juntos entra
que los abrasa de suerte
que, por ver si se remedian,
se arrojan ardiendo al foso,
y entre las aguas se queman.
Mas el campo se retira.
(vv. 2365-2372; 2386-2438)

En *El valiente Céspedes*, el criado Mendo dedica unas breves palabras al caballero en las que le aconseja cuidarse de todo tipo de armas de guerra y, sobre todo, de las que “escupen fuego”:

CÉSPEDES. Id con Dios.
MENDO. Guárdeos el cielo
de espadas, dagas, lanzones,
piedras, montantes, encuentros,
purgas, sangrías, neurismas
y de armas que escupen fuego.
(p. 91)

*Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*⁵⁵¹ (1604-06) es una de las comedias históricas de Lope consideradas “de hechos públicos”; en este caso, trata sobre la colonización y conquista de la tierra canaria. Estamos, pues, en la época de los Reyes Católicos, ya que la isla se consideró anexionada a la Corona de Castilla en 1496. En el siguiente parlamento, el general Tinguaro y el capitán Siley, del ejército “bárbaro”, dialogan sobre el tipo de armamento con que cuenta el ejército español para luchar contra ellos; este es moderno respecto al suyo, pero, por otro lado, es síntoma de que no saben luchar cuerpo a cuerpo, con valentía y arrojo, como ellos. Los tildan de

⁵⁵¹ Citamos por Vega 2010c. Esta es otra de las comedias que hemos incluido en el corpus, sin que en ella aparezca el tópico que estamos estudiando. En este caso, hemos decidido incorporarla porque se configura como un ejemplo interesante de la continuidad literaria que existió en la crítica a las armas de fuego; es relevante, además, dentro del contexto en el que se enmarca, pues puede relacionarse con la misma problemática que percibimos en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, donde estudiamos ese desajuste armamentístico que se daba entre el ejército de los españoles y el de los nativos. En este mismo sentido, analizaremos más adelante algunos fragmentos del *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*, también de Lope.

cobardes por utilizar armas de fuego y utensilios más sofisticados que los suyos, lugar común en la diatriba contra las armas de fuego en el Renacimiento y recogido, como vimos, por el *Quijote* y por algunos textos posteriores, entre los que este se convierte igualmente en un fiel ejemplo:

TINGUARO. Vasallos tienes que sabrán quitárselas
y resistir su furia. ¿De qué temes
la fuerza de unos hombres embaidores
que fingen fuego, truenos y relámpagos
y no saben luchar, correr, dar saltos,
jugar un árbol, esgrimir un pino,
tirar un arco, derribar un toro
asido por los cuernos diestramente?
SILEY. Dice Tinguaro bien, y es cosa indigna
de tu valor temer los españoles,
que sólo con embustes son valientes.
¡Quién pudiera, como ellos, hacer aves
de madera labrada, lienzo y cuerdas,
con que volar encima de las aguas!
¡Quién armas de metal resplandeciente
con que resisten nuestras duras flechas!
¡Quién vestidos tan ricos de colores!
¡Quién aquellos cañones embutidos
de voces, de centellas y de bolas
que vienen por los aires resonando!
¡Si ellos fueran valientes, cuerpo a cuerpo
probaran nuestras fuerzas, o esgrimiendo,
como dice Tinguaro, un fresno, un pino!
(vv. 259-281)

Calderón, por su parte, contribuye con un par de ejemplos interesantes a esta censura de las armas de fuego en dos de las comedias que ya hemos estudiado en otros apartados: *El segundo Escipión* y *Lances de amor y fortuna*. En la primera de ellas, el soldado Egidio aporta una visión particular del uso de la artillería y de otros elementos estratégicos en la guerra, ya que es consciente del peligro de su manejo, pero, al mismo tiempo, lo ve de una forma positiva en tanto en cuanto brinda la oportunidad de resaltar el valor del soldado (si sale vivo del trance, se entiende), dado que el peligro al que se enfrenta es mucho más eficaz en el aspecto mortífero:

EGIDIO. Estas máquinas de fuego,
ardides, estratagemas,
minas y emboscadas son
el crisol en quien acendra
sus quilates el valor.
(p. 613)

En el caso de *Lances de amor y fortuna* encontramos un inteligente juego de palabras con las armas y el amor (en efecto, la *militia Amoris* está presente a lo largo de toda la pieza), mediante el cual aprovecha Calderón, sirviéndose del galán y soldado Rugero, para deslizar una crítica de las armas de fuego. El joven manifiesta que, desde que se creó la pólvora y esas armas “de destrucción masiva”, el amor lo mata con más intensidad, rapidez y fuerza, al igual, claro está, que a los soldados en la guerra; de ese modo, apunta otro aspecto relacionado con esas armas, las cuales, si bien demuestran una capacidad letal muy superior a la de las tradicionales, traen también consigo la “ventaja” de que la muerte que ocasionan es mucho más rápida. Sugiere Rugero que en el caso de la guerra real, puede ser algo positivo, pero que en la del Amor impide el lento y doloroso disfrute (“blando dolor”) con que “muere” (o “moría”, ya más bien) el herido por sus flechas:

RUGERO. Cuando amor con arco y flecha
los corazones hería,
espacio el alma tenía
para morir satisfecha
de un blando dolor; después
que pólvora se inventó
y armas de fuego tomó,
hace el efeto que ves;
y así en un punto amor ciego
vence ya, porque no es bien
que mate despacio quien
mata con armas de fuego.

(p. 675)

5.2. EL VALOR DEL SOLDADO

El historiador bizantino Procopio, en el siglo VI, ya aludía en sus escritos a la individualidad de los soldados, a la valentía personal de algunos de ellos, los cuales, más allá de formar parte de un ejército despersonalizado, eran dignos de ser ensalzados de manera independiente, puesto que, como venimos diciendo, habían de enfrentarse a condiciones realmente duras en la guerra. En palabras de Salvador (2013, 409):

No solo se ocupa en la narración de los grandes enfrentamientos bélicos, sino que, al mismo tiempo, incluye en la narración algún que otro episodio en el que los contendientes no son grandes ejércitos sino individuos concretos, circunstancias en las que lo que se ponía de manifiesto era el valor determinado de un soldado.

Así pues, los desastres que los soldados viven en la milicia evidencian su gran valía como profesionales, pues muchos deciden continuar en ella pese al hambre, el frío, las incomodidades físicas, el dolor de perder a algún compañero o amigo, la falta de pagas y de reconocimiento, etc. Estudiaremos a continuación varios pasajes en los que se pone de manifiesto el valor que algunos de ellos muestran ante tales adversidades.

En primer lugar, nos referiremos a *Don Lope de Cardona*⁵⁵² (1611), comedia ambientada en la Edad Media y contextualizada en torno a un marco más o menos histórico, pues en principio nos encontramos bajo el reinado de Alfonso IV de Aragón (1327-1335), pero se introducen ciertos hechos propios del de Alfonso III (1285-1291), como es la guerra contra Sicilia. La comedia empieza con el desembarco del general aragonés don Lope de Cardona, protagonista de la pieza, en Valencia, adonde llega con sus tropas después de haber vencido a la flota del rey de Sicilia. Se extraña de que nadie llegue a recibirlo después de la hazaña realizada, pero, poco después llega Casandra, su esposa, quien le cuenta que el hijo del Rey, don Pedro, empezó a cortejarla al marchar él a la guerra; esta deshonra provocó que el padre del general intentara resarcirse de ella hiriendo al príncipe, motivo por el cual está en prisión y se ha prohibido que el general sea recibido con los debidos honores. Don Lope se muestra humilde ante el Rey y le

⁵⁵² Citamos por Vega 2010b. Esta es otra de las comedias a la cual no nos hemos referido con anterioridad, pero, como veremos, es un ejemplo interesante para entender la imagen del soldado que volvía de la guerra y el cual, por un motivo u otro, no era recompensado por sus servicios prestados en ella. Además, conscientes de que esta variante podríamos encontrarla en tantas otras comedias, hemos seleccionado esta en particular porque su protagonista se presenta como el paradigma del héroe clásico, paciente y valeroso como Eneas, uniendo siempre en su proceder tanto la *sapientia* como la *fortitudo*.

ofrece su vida en defensa de su padre; don Alfonso le otorga la libertad, pero ambos son desterrados de la patria.

En este contexto hemos de entender el parlamento que enuncia don Lope en un soliloquio en el que insiste en la injusticia que está padeciendo al no ser honrado por el Rey ni por su patria en paga por la gesta que ha protagonizado, y con la que les ha procurado la victoria contra los sicilianos. Aun así, remarca la lealtad que ha mantenido y sigue manteniendo hacia la Corona:

LOPE. ¡Oh, qué materia tan profunda había
a quejarse un hombre mal pagado,
si no fuera mayor la lealtad mía!
¿Cuál hombre puede haber tan desdichado?
¿Nació ninguno en tan infausto día?
¿Tuvo, por dicha, algún planeta airado
más opuesto a su bien y a su fortuna
figuras, signos, sol, estrellas, luna?
¿Qué se quejan los romanos Cipiones?
¿Qué se lamentan ciegos Belisarios?
¿Qué Emilios entre armados escuadrones?
¿Qué Tarquinos, qué Césares, qué Marios,
qué Jerjes entre bárbaras naciones?
¿Qué Pompeyo piadoso entre los varios
golpes de la fortuna, o Mitridates
que en tierra y mar probó tantos combates?
¿Yo no he sido otro César, que pudiera
decir que vi y vencí? ¿Yo no le he dado
honra a mi patria y la real bandera
de Alfonso de Aragón entronizado?
España, ¿yo no eché de tu ribera
al siciliano de soberbia armado?
Pues ¿quién fue más leal ni quien ha sido
más desdichado en cuantos han nacido?
(vv. 500-523)

La editora de la comedia, Fosalba Vela (en Vega 2010b, 397), explica las referencias a los célebres capitanes romanos que Lope menciona, de las que rescatamos algunas de ellas:

Los Escipiones “mal pagados” vuelven a compararse con don Lope de Cardona; los dos primeros, hermanos, pagaron con la vida su arrojo en las empresas militares, y el tercero, después de su deshonrosa persecución judicial, se retiró a Campania (...). Que a “Scipión Nasica” se le pagó con pésima moneda de gratitud se recuerda en la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía (...).

Aquí se compara al General Lope de Cardona a otras figuras del mundo antiguo que destacaron por sus hazañas sin igual. Los nombres pueden estar tomados de alguna poliantea al uso, como el capítulo de Ravisius Textor dedicado a los hombres que triunfaron sobre reyes y pueblos, *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome. Tomus Primus*, pp. 172-175.

Unos versos más adelante, Lope insiste en su valor como soldado y en la ingratitud que su patria le demuestra expulsándolo cuando él ha sido el gran defensor del reino:

LOPE. ¡Oh, patria, hoy pierdes en mí
un hijo, un padre, un soldado!
Da oficios al extranjero,
honra al estraño y destierra
al que en la paz y en la guerra
fue tu defensor primero.
(vv. 538-543)

En los últimos versos que traemos a colación de esta primera jornada Lope establece un paralelismo entre el heroico personaje español y el gran Eneas. Como bien anota Fosalba Vela (en Vega 2010b, 401):

La piedad, virtud emblemática de Eneas, le fortalece en la adversidad, al igual que sucede aquí con el protagonista, cuyo destino adverso le obliga a huir de la patria, como sucedió al héroe virgiliano, que se vio obligado a llevarse consigo, entre otros familiares, a su padre.

Efectivamente, Lope de Cardona se lleva a su padre Bernardo por orden del rey, y, mostrando esa similitud con el héroe griego, declamará las siguientes palabras:

LOPE. Si el tiempo os ha hecho Anquises,
a mí, la piedad, Eneas.
Agora, Casandra, digo,
aunque tan sabio no soy,
que dondequiera que voy
llevo mis bienes conmigo⁵⁵³.
(vv. 666-671)

⁵⁵³ Aluden aquí ambos Lopes, el personaje y el autor, a uno de los que podrían considerarse principales lemas del estoicismo, atribuido a más de un sabio antiguo: *Omnia mea mecum porto* (“Todo lo mío lo llevo conmigo”), referido a los bienes espirituales e intelectuales, que ninguna arbitrariedad tirana puede arrebatar a quien de verdad los posee.

En la segunda jornada, Lope de Cardona se ha pasado al bando contrario y lucha ahora del lado de los sicilianos, aunque le pese, sitiando Valencia. Su padre ha sido de nuevo apresado por los españoles y el protagonista se ve obligado a acercarse al territorio enemigo; desde el pie de la muralla recita un romance en el que relata sus desgracias y propone al rey una solución para dar fin al enfrentamiento entre las dos naciones: que un caballero valenciano salga a luchar contra él, cuerpo a cuerpo, para lograr, si aquel vence, que se levante el cerco de Valencia y, de ganar él, conseguir la libertad de su padre. En el siguiente fragmento el general muestra su valentía al desafiar de esa manera a la Corona española y, al mismo tiempo, su generosidad para intentar terminar con tantas muertes inocentes y con todos los desastres que la guerra ha traído consigo:

LOPE. Decid al rey de Aragón,
caballeros de Valencia,
que don Lope de Cardona,
el desdichado en su tierra,
dice que por escusar
grandes batallas sangrientas,
asaltos, muertes y robos,
tomó de su Rey licencia
para que entre dos personas
que en la campaña se vean
cuerpo a cuerpo aquesta tarde
se acabe aquesta contienda.
Si venciére el caballero
que de vuestra parte venga,
jura volverse a Sicilia
y descercar a Valencia.
Si venciére el que él nombrare,
con que le deis se contenta
sólo al viejo padre mío.
Porque viviendo en sus tierras
él y yo, de haber perdido
a su hijo se consuela,
que no quiere más venganza
de que el Rey a los dos pierda.
A esto vengo, caballeros:
salid, que don Lope espera
de sol a sol en el campo
donde los reyes nos vean.
(vv. 1616-1643)

Por otro lado y de manera más modesta, encontramos en *El conde Fernán González* un breve parlamento en el que el protagonista de la pieza aprovecha un

momento de la primera jornada para identificar su valentía de soldado con el dios de la guerra, Marte. La guerra y la nobleza son para él una sola:

CONDE. No soy Adonis alevé
si esperas matarme así.
Marte soy, ven cara a cara:
el Conde soy, que es lo mismo.
(p. 105)

En esta misma línea, hemos de citar un diálogo que protagonizan Carlos y el rey Filiberto de Bohemia en *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría*. El joven ha tomado la decisión de participar en la guerra en la que están inmersas Hungría y Bohemia (para defender a esta); después de haber cumplido eficientemente sus primeras misiones en ella, se presenta ante el rey, a quien hace saber qué tipo de soldado quiere ser. Para ello remite a algunos de los grandes nombres de héroes clásicos de la Historia (ilustres en armas, y en parte también en letras), cuya fama es célebre y ha sido aplaudida durante siglos: el gran emperador romano Julio César (63 a.C.-14 d.C.), el héroe mítico romano Horacio Cocles (s. VI a.C.), el legendario Mucio Escévola, también romano (s. II a.C.), Alejandro Magno (s. IV. a.C.), Escipión el Africano (s. II a. C.), el también insigne Zópiro (o Zopiro), noble persa (s. V a. C.) del que ya tratamos más arriba, el general y noble macedonio Hefestión (s. IV. a.C.), el general y héroe militar ateniense Cinégiro (s. V a.C.) y el fortísimo Milón de Crotona (VI a.C.); nombres y ejemplos que, por cierto y una vez más, Lope obtuvo muy posiblemente de varios listados de la *Officina* de Ravisio Textor, como era su costumbre, según hemos visto que han ido señalando algunos de los editores de sus comedias. Haciendo referencia a todos esos heroicos personajes, los cuales serán su modelo, defiende la gloriosa labor del soldado; después de su intervención, el rey lo nombrará capitán del ejército:

REY. Muy agradecido estoy
de las nuevas que me das.
Mis brazos, Carlos, te doy.
CARLOS. No puedo obligarte más
que con darte cuanto soy.
Un César quisiera ser,
un Horacio en defender,
un Mucio en saber morir,
un Scévola en resistir
y un Alejandro en vencer;
en la espada un Scipión,
en la lealtad un Zopiro,

en la fe un Hefestión,
en alta mar Cinegiro
y por la tierra Milón.
REY. Carlos, aunque el premio es corto,
te hago mi capitán;
por envidias me reporto.
(vv. 1554-1571)

Más arriba, dejamos pendiente de analizar, en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, los discursos que declaman sus protagonistas ante el marqués del Vasto con el fin de ganar las armas del marqués de Pescara. No reproducimos aquí sus parlamentos por ser demasiado extensos, pero sí explicaremos brevemente cómo se defiende cada uno de ellos y qué resolución toma el marqués del Vasto ante la contienda. Los situamos en este apartado dedicado al valor del soldado en la guerra porque cada uno de ellos aporta precisamente un alegato, a modo de breve autobiografía, en el que relata su vida con el afán de mostrarse más valeroso que su contendiente, y, por ende, único merecedor de las deseadas armas. El primero en tomar la palabra es García de Paredes (Vega 1994a, 84-90), quien comienza afeando con vehemencia la carrera militar de su contrincante, sobre todo porque antes de ser soldado fue lacayo y, además, a su modo de ver, no es un militar que esté a su altura. Después prosigue refiriéndose al buen linaje del que él sí procede y, posteriormente, hará una relación de todas las hazañas que ha protagonizado a lo largo de su vida, y ya desde su pronta juventud, con grandes éxitos en España. Cuenta que se fue con su hermano a Roma, donde sirvió al Papa, y relata cómo siguió dando muestras de su coraje y valía soldadesca en todas las guerras en las que participó en Italia. Fue herido y apresado en Rávena, pero consiguió escapar heroicamente. Volvió a Trujillo, su tierra, y amplió sus proezas bélicas allí, así como en Navarra y, de nuevo en Italia, en la batalla de Pavía. Por todo ello considera que él es precisamente “lo que estas armas merecen” (90).

Por su parte, Juan de Urbina (en Vega 1994a, 90-95) comienza refiriéndose a la relación personal que lo unía al marqués de Pescara, de quien había sido amigo y confidente. Continúa, al igual que García de Paredes, aludiendo a su noble familia, que, aunque no de tan buen linaje como su adversario, también lo tiene. Cuenta, asimismo, que se fue a Italia, efectivamente primero como escudero, pero de un militar de la talla del Gran Capitán, con quien aprendió el oficio. Allí fue alabardero del Papa y comenzó a labrarse también su fama. Mostró su valía en Génova y en Marsella, y su buen nombre ha llegado al mismo emperador Carlos, quien le ha enviado una carta para pedirle que

acuda a su real presencia. Finalmente, dirá que su valía reside no solo en su fuerza o arrojo guerrero, sino en la complementariedad que ha encontrado entre las armas y las letras, ya que “yo no solo con armas / venzo, mas con el consejo, / ingenio y industria rara / soy soldado e ingeniero...” (95). Una vez que ambos concluyen sus alegatos, el marqués de Vasto toma la palabra, pero, para sorpresa del lector, no se decantará por ninguno de ellos, sino que concede al senado (o más bien, al público) el poder de decisión, ya que la comedia se termina de esa manera. A ojos del espectador, si este compara esta contienda con la ovidiana de Áyax y Ulises por las armas de Aquiles, su fuente y modelo directo, el vencedor sería el capitán de Urbina, quien, además de buen soldado, es humilde y consejero, experto, pues, en el mundo de las armas pero también en el ámbito de la oratoria, como el gran héroe griego protagonista de la *Odisea*.

Tirso de Molina, en su comedia *El mayor desengaño*, introduce un diálogo entre el rey Enrique IV y el criado de Bruno, Marción, en el que este alaba la valentía de su señor, al cual, como explicamos en su momento, nombrará su privado el Rey tras su loable hazaña en el asalto a una ciudad rebelde. Bruno será comparado con Marte, con Hércules y con Baco, un importante militar (cristiano) del emperador Maximiano (siglo IV), el cual murió mártir y fue posteriormente santificado:

ENRICO. ¡Bravo valor! ¿Quién ha sido
aquel soldado valiente,
el primero que ha subido
al muro, para que afrente
al enemigo vencido?

Las águilas que enarbola,
blasón de la augusta bola,
por su alférez le tendrán.

MARCIÓN. ¡Vitor Bruno, capitán!
Y a quien le pesare ¡cola!⁵⁵⁴

ENRICO. ¿Bruno se llama?

MARCIÓN. Y mi dueño,
que la pluma por la lanza
trocó, y en tiempo pequeño
si en escuelas fama alcanza,
aquí es un Marte aguileño.
No fue Hércules con Caco
tan valiente, ni de Baco
tan grande valor publico.

(vv. 1167-1184)

⁵⁵⁴ “¡Cola!” era la exclamación justamente opuesta a la de “¡Vitor!”, ambas empleadas sobre todo en el ámbito académico a la hora de juzgar y evaluar los exámenes para obtener los grados, y especialmente el de doctor. “Llevar cola” en ellos era, si no quedar el último, sí al menos suspender las pruebas.

Luis Vélez de Guevara aporta un fragmento interesante a este respecto en su comedia *El asombro de Turquía*. En unos pasajes anteriores, el personaje Ribera ha manifestado cuán ha cambiado todo para él, pues “ayer” era solo un pobre soldado y “hoy” se ve lleno de honra, con el cargo de almirante y el respeto de todos. Muestra su orgulloso asombro por tal giro en su vida al duque de Osuna, quien le dice que todo lo que le está pasando se lo merece porque “sabe ser soldado”. Ribera se ha instruido en la labor guerrera por el hecho de practicarla y, como se verá después, seguirá creciendo en su aprendizaje, consolidando su fama como general:

RIBERA. Señor,
¿de una vez tanto favor?
DUQUE. Todo este favor merece
el que sabe ser soldado,
y no, no habéis acabado
de crecer.

(vv. 1238-1244)

En el caso de Calderón de la Barca, nos regala un par de fragmentos de dos comedias diferentes. En la primera de ellas, *El sitio de Bredá*, Enrique de Nassau enuncia un parlamento en el que pone en relación los desastres que está padeciendo en la guerra con el valor de un cierto soldado enemigo. El rebelde noble, cada vez que ve cómo sus campos son destruidos, piensa en “aquel valiente italiano”, cuya identidad, al parecer, ignora por el momento, pero que no es otro que Espínola, el gran capitán que tiene sitiada Bredá y cuya fama en Flandes es conocida y laureada:

ENRIQUE. Yo pienso que el mismo Marte
mis campos destruye y rompe
cada vez, ¡cielos!, que veo
un bello, un gallardo joven
que, ministro de la Parca,
tiene obediente a su estoque
en cada amago una vida
y una muerte en cada golpe.
Aquel valiente italiano
que con la rodela sobre
las armas, bello y valiente,
era Marte siendo Adonis,
¡ah, quién supiera quién es!
¡Cielos, que tanto aficione
el valor, que el enemigo
le confiesa y le conoce!

(p. 1032)

La segunda comedia del dramaturgo madrileño y el último fragmento de esta selección forma parte de *Afectos de odio y amor*. En él, Casimiro se presenta ante la

reina Cristerna “de Suevia” (recordemos la resonancia histórica de los personajes) como un “soldado de fortuna”, es decir, como un *condottiero*. Su carta de presentación es solo esa, pues, para él, su nombre y apellidos se reducen al valor, gloria y honor que gana al ser soldado. Valga, pues, este discurso como un resumen de la vocación que estos guerreros sienten cuando deciden dedicar sus vidas a las armas, sea en las condiciones que sea:

CASIMIRO. Un soldado de fortuna
soy, no más, que peregrino
vengo buscando la guerra,
sin más favor, más arrimo,
más lustre ni más caudal
que esta espada, de quien fío
que ella ha de decir quién soy,
si es que el enigma no olvido
del sabio que preguntó:
«¿Quién después de haber nacido
había engendrado a sus padres?».
Y otro, «El soldado», le dijo,
«que los padres del soldado
sólo son sus hechos mismos
con tan gran novedad como
nacer primero los hijos».
CRISTERNA. ¿El nombre?
CASIMIRO. Soldado soy:
sangre, nombre y apellido
a éste se reduce todo.

(p. 511)

Para terminar, hemos de incluir una última referencia a la comedia que estudiaremos y editaremos en la parte final de esta tesis, *Cautelas son amistades* de Felipe Godínez. En la primera jornada puede leerse un extenso parlamento (vv. 716-787) muy logrado literariamente, a nuestro juicio, puesto en boca del valeroso soldado Carlos Colona, el cual defiende la labor del hombre de armas, sus méritos y su valía ante las circunstancias durísimas vividas en batalla. Enuncia su discurso ante el Senescal, el representante de las “letras”, un hombre de palacio que jamás ha salido de la corte. Como veremos, las penurias que los soldados han sufrido en la guerra a Colona servirán para alabar, a su vez, su valentía, su honor y su lealtad, convirtiéndose, además, a nuestro modo de ver y desde la perspectiva que nos brinda el rastreo y estudio que hemos realizado y cuyas líneas venimos exponiendo, en el discurso más valioso, importante y desarrollado de todo el corpus dramático áureo acerca de la vida militar y las condiciones en que los soldados realizaban su labor.

5.3. ARENGAS

En último lugar, analizaremos otra de las realidades más importantes del mundo de la guerra y en la que, como apuntamos, podemos afirmar que se da una perfecta conjunción de armas y letras: la arenga militar. Según Iglesias-Zoido (2012, 115), “es el tipo de discurso más característico de la historiografía antigua y renacentista”⁵⁵⁵, un modo de enunciación retórica que nuestros dramaturgos barrocos también retomarán para conferirle cierto protagonismo en algunos pasajes de varias de sus comedias.

La mayor parte de estos ejemplos los encontramos, como viene siendo habitual en todos los apartados que hemos estudiado, en la producción teatral de Lope de Vega, algo por otra parte lógico dada su asombrosa magnitud, aun no conservándose completa, como bien consta. En las comedias que presentan arengas se desarrollan situaciones muy variadas en las que se evidencia la dificultad constructiva que posee este tipo de discurso y la importancia que adquiere en el discurrir de muchas de las acciones. Como se verá, el Fénix se regirá por una serie de claves historiográficas y retóricas que eran comunes y esenciales en ese momento histórico.

La primera comedia que analizaremos es *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, en la que el heroico monarca macedonio incita a sus valerosos hombres a que demuestren coraje. Para ello, les recuerda brevemente algunas de las proezas que ya han logrado tanto en mar como en tierra y los alienta hablándoles de la fama que les espera cuando sus hazañas, al igual que las de Hércules, permanezcan a lo largo de los siglos. Apela el rey Magno fundamentalmente a la valentía y al honor de sus capitanes para vencer definitivamente a las tropas persas:

ALEJANDRO. ¡Ya es tiempo, capitanes valerosos,
que mostréis el valor de vuestro pecho!
¡Ya del mar en los brazos espumosos
mil valientes hazañas habéis hecho!
¡Ya a mi acero y los vuestros animosos
les viene el reino macedonio estrecho!
¡Ya intentamos vencer aquesta tierra
con fieras armas y insufrible guerra!
¡Hoy es razón que entienda el mundo entero
que no hay para nosotros defendida
parte ninguna, porque aqueste acero
la ha de tener a su poder rendida!
¡Hoy el soberbio y arrogante fiero
Dario su Persia humilde y abatida
ha de ver a mis plantas, su grandeza

⁵⁵⁵ Sobre la importancia de este recurso desde la época clásica, tratamos ya en las páginas 15-20.

humillada a mi suma fortaleza!
¡Envidia del gran Hércules la fama,
de quien el docto Homero ha celebrado
de aquel valor la siempre ardiente llama⁵⁵⁶,
de quien los enemigos han temblado!
¡A ser valiente su valor me llama!
(pp. 416-417)

Por otro lado, volvemos a traer aquí *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* para analizar una arenga reseñable que encontramos entre sus versos. Estamos refiriéndonos al discurso guerrero que el rey Fernando el Católico declama ante sus nobles tropas para infundirles ánimo y fortaleza ante la lucha contra los infieles. Al igual que en el caso anterior, el monarca apela a esa fama que los soldados podrán alcanzar con sus hazañas, pero, al mismo tiempo, introduce otro elemento (bastante esperable, por otra parte, dada la época en que se sitúa la acción y la personalidad histórica del orador en cuestión) que ya ha sido apuntado en páginas anteriores: ellos luchan por su patria, pero también para mayor gloria de Dios. El aliento, por tanto, es aquí doble porque también los acompaña e impulsa su fe religiosa:

REY. ¡Nobles guerreros, fuertes españoles,
honor y gloria de la fuerte España,
defensa de la fe, cristianos soles,
cuya virtud y fortaleza extraña
de tan divina y valerosa hazaña,
levanta por el mundo el estandarte
de aquel divino y poderoso Marte!
(...)
porque la gloria del esfuerzo mío,
la fama en alta voz divulgue y cante,
y que se dé a tan célebre victoria
por largos siglos célebre memoria.
(p. 48)

Como puede apreciarse, en ambos casos Lope pone en boca de estos monarcas discursos elaborados en el metro por excelencia de la épica en romance, la octava real, lo que contribuye a dotarles de la magnificencia que requieren los graves asuntos que tocan.

Comedias de conquistadores (y conquistados) son *Los guanches de Tenerife* y *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*⁵⁵⁷ (1599),

⁵⁵⁶ Aquí Alejandro (Lope, más bien) “patina” un tanto, pues el héroe celebrado por Homero no fue Hércules (aunque ocasionalmente rememorara sus hazañas), sino Aquiles, algo que, como vimos, obsesionó siempre y en gran medida al rey macedonio.

pieza esta última ambientada en el virreinato del Perú (región de Chile) y cuyo subtítulo reza “tragicomedia famosa”. Se enmarca en una época casi contemporánea: en concreto evoca la entronización de Felipe II (1556) y se representa la muerte del gran líder araucano Caupolicán (1558). Como la primera citada, sobre las campañas de anexión de Canarias, es esta una comedia histórica, “de hechos famosos públicos”, en la que se desarrolla la conquista y colonización de la actual Chile. Esta pieza incluye dos arengas, una breve pronunciada por la “reina” Fresia, esposa del general Caupolicán, y una segunda mucho más extensa que enuncia el indio Galbarino. La primera de ellas tiene como objetivo evitar que se firme la paz entre el pueblo araucano y el español, puesto que la mujer ve ese pacto como una traición a su pueblo. Estamos, pues, ante otro personaje femenino fuerte –que puede añadirse al elenco que vimos en el capítulo dedicado a las féminas–, la cual, aunque en este caso no haga una defensa ni de las armas ni de las letras, sí manifiesta su intención de armarse para pelear por su tierra con la valentía que les falta a los hombres para plantar cara a los conquistadores. Toma la palabra para arengar a los araucanos, a quienes exhorta con vehemencia para que no se rindan:

FRESIA. Y no crea Tucapel
que falta causa al rapaz
para no admitir la paz
de aqueste español crüel;
que si ya por pareceres
queréis rendir vuestros nombres,
dejad las armas los hombres
y dadlas a las mujeres,
que yo seré capitán
de muchas a quien faltaron
sus maridos, que emplearon
mejor que los que aquí están,
que irán contra don García
y contra el mundo.
(vv. 233-289)

En la arenga que mostramos a continuación, que nos recuerda sin duda alguna a la que ya vimos en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, Galbarino se dirige al consejo de caciques para animarlos a continuar con la lucha. Las tropas españolas le han cortado las dos manos, pero, como él mismo defiende, aún tiene voz para insuflar aliento a sus compañeros araucanos. Su discurso se construye en torno a una idea principal: mejor es

⁵⁵⁷ Citamos por Vega 2002d. A esta comedia nos hemos referido en varios momentos, pero todavía no nos habíamos detenido en ella. Como veremos, los testimonios que aporta son realmente significativos.

morir luchando que rendirse y entregarse al enemigo, quienes los tendrán como esclavos. Puesto que su destino será, de cualquiera de las maneras, la muerte, lo más inteligente y valiente es elegir morir en batalla, pues es el mejor final que un soldado puede anhelar. De morir, que sea en libertad y con honra:

GALBARINO. Pues he llegado con vida,
nobles de Chile y Arauco,
donde hacéis vuestros consejos
que a la patria importan tanto,
volved los ojos a ver
un amigo desdichado
que os ayuda con la lengua,
ya que le faltan las manos.
Estas me han cortado agora
para que venga a avisaros
que, si venís a las suyas,
pasaréis el mismo daño.
Por embajador me envían,
mas si las manos hablando
ayudan tanto a la lengua,
¿cómo os hablaré sin manos?
Pienso que tratáis rendiros;
quisiera poder mostraros
a los que sois los caudillos
que es cobardía en el campo,
porque fundarlo en razón
todos sabéis que es engaño
y querer cubrir el miedo
con tan vil razón de estado,
porque, cuando confeséis
que este mancebo cristiano
os vence en tantas batallas,
os rinde en tantos asaltos,
¿cuánto mejor es morir
con las armas peleando
que vivir sirviendo un noble
como bestia y como esclavo?
Siendo forzosa la muerte
a todo lo que es humano,
¿cuál hombre, aunque nazca rey,
muere mejor que un soldado?
Morir de una enfermedad,
sin lengua, desnudo, flaco,
en una cama, es el fin
de los más dichosos años;
pero un soldado en la guerra
muere animoso y gallardo,
vestido y lleno de plumas,
con su lengua y con sus manos.

Desdichados de vosotros,
 araucanos engañados,
 si vendéis la libertad
 de vuestra patria a un extraño,
 pues que, pudiendo morir
 llenos de plumas y armados,
 queréis morir como bestias
 en poder destos tiranos.
 ¿Será mejor que esas plumas
 de que os miráis coronados,
 esas macanas famosas,
 esas flechas, hondas y arcos,
 llevar las cargas a cuestras
 destos españoles bravos
 y morir en los pesebres
 de sus galpones y tambos?
 ¿Será mejor que esos hijos
 vayan de leña cargados
 y que sus madres les den
 con vuestra afrenta y agravio,
 siendo amigas de españoles,
 otros mestizos hermanos
 que los maten y sujeten
 con afrentas y con palos?
 Mirad lo que hacéis, chilenos;
 morid con honra, araucanos,
 que yo, aunque manos no tengo,
 esta lengua con que os hablo
 haré que sirva en la guerra
 solo hablando y animando
 lo que hace el atambor,
 que anima al que tiene manos.
 Baquetas serán mis voces,
 caja la boca, los labios
 parches, pífaro los dientes.
 ¡Toca! ¡Marcha! ¡Al arma! ¡Vamos!
 (vv. 2425-2504)

Como finalmente afirma Iglesias-Zoido (2012, 138):

En definitiva, vemos de qué modo Lope ha construido esta arenga a partir de múltiples referentes previos, entre los que se ha decidido de manera clara por el modelo de la arenga del bárbaro, que ya había utilizado Ercilla, y por el detalle de la lengua y las manos proporcionado por una fuente histórica tan retóricamente elaborada (e inédita en aquellos años, lo que facilitaba la tarea de Lope) como la reelaboración del padre Bartolomé de Escobar. Queda así puesto de manifiesto

que estos escritores de finales del XVI se han movido dentro de unas claves claramente historiográficas a la hora de componer la arenga del araucano.

Una arenga similar a la de Fresia enuncia otra mujer en *Los guanches de Tenerife*, la nativa Palmira. El discurso es fundamental para entender la belicosidad del rey Bencomo, quien responde inmediatamente a la agresión española y envía a sus hombres a la lucha. Palmira se convierte, con sus palabras, en el arquetipo de mujer bárbara que exhorta a las tropas a luchar contra el invasor imperialista. Traemos a continuación el inicio y el final del largo pasaje, de nuevo en octavas (vv. 2167-2190):

PALMIRA. ¿Qué hacéis de aquesta suerte descuidados,
isleños, con la paz, y en tanto olvido
de aquellos españoles castigados
que por venganza fueron y han venido?
¡Ya resplandecen en la playa armados
de aquel su acero de oro guarnecido!
¡Ya responden los aires a sus truenos
de fuego vivo y negro polvo llenos!
(...)
El cielo, el mar, las ondas y los vientos
favorecen su justa confianza.
Si no salís al paso, rendíos luego,
que es gente que en el agua enciende fuego.
(vv. 2167-2174-2187-2190)

Uno de los elementos fundamentales de *El asalto de Mástrique* es, evidentemente, el asedio, “tema que cuenta con importantes referentes clásicos (empezando por la *Iliada*)” y que se configura como “la ocasión perfecta para construir escenas en las que el dramaturgo inserte este tipo de discursos” (Iglesias-Zoido 2012, 121). En cambio, como también apunta el citado estudioso, en esta comedia Lope se preocupará más por mostrar la vida militar de los tercios que en detenerse en exhortaciones militares. Encontramos únicamente una arenga, pronunciada por el duque de Parma, la cual cuenta con todos los tópicos de este tipo de discurso; en ella anima a sus soldados a que se muestren valientes y fuertes porque “hoy” será el día de ganar esa gloria que tanto anhela cada uno de ellos y que solo podrán alcanzar con la hazaña a que los exhorta. Él, por su parte, los ayudará con su espada, pero está débil, enfermo, y sus hombres tendrán que sobreponerse también por él, ante la atenta mirada (metafórica) del dios Marte, del emperador Carlos e incluso de su hijo Felipe. De nuevo, el fin último de la victoria será alcanzar honor y fama:

DUQUE DE PARMA. ¡Ea, soldados fuertes, hoy es día
de ganar para siempre eterna fama
y mostrar vuestra heroica valentía
que a la inmortalidad del alma os llama;
dad esta honra ilustre a mi porfía,
que a veros salgo de mi tienda y cama,
enfermo, y lleno de congoja airada
de ver que no os ayudo con la espada!
¡Ea, que os mira desde el quinto cielo
Marte y, desde el impíreo, Carlos Quinto;
desde España, Filipo, en cuyo celo
católico la empresa fácil pinto;
la fama os llevará con presto vuelo
de todo olvido temporal distinto,
de donde vuestros nombres, consagrados
a la inmortalidad, vivan honrados!
(vv. 2707-2722)

En *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, el marqués de Pescara se dirige a sus soldados, entre los que se encuentran valientes españoles, italianos y alemanes, para animarlos antes de luchar en batalla contra el ejército francés, con quienes se enfrentan por el territorio de Italia. Como es habitual en este tipo de discursos, se refiere a la fama que les espera si logran salir victoriosos, puesto que, de ser así, su gloria los hará eternos:

MARQUÉS. ¡Ea, españoles briosos;
ea, fuertes italianos;
ea, alemanes furiosos!
Las espadas en las manos,
habéis de quedar famosos.
La fama se gana obrando.
Ya os llama, ya está esperando
el enemigo en campaña.
Nadie diga: ¡cierra, España!,
sino en el alma, y callando.
(pp. 46-47)

En *La mayor victoria de Alemania*, hallamos dos arengas principales y paralelas (situadas en la tercera jornada de la comedia), cada una de ellas enunciada por los capitanes de ambos ejércitos en liza (el español y el alemán). El primero de esos discursos ocupa casi cien versos y lo pronuncia don Gonzalo de Córdoba dirigiéndose a las tropas españolas. Como es habitual en estas arengas, el militar pide a sus hombres que se mantengan valientes para conseguir la victoria, recordándoles que a ellos los acompaña la experiencia, al contrario que a sus adversarios, los cuales son novatos en la

lid y no tienen disciplina; nada hay que temer porque el ejército español es claramente superior. Introduce posteriormente dos elementos fundamentales: la monarquía y la religión. Ensalza, por un lado, a Felipe IV, el cual es comparado con la luz que surge en un cielo nublado, y, por otro, recuerda a sus tropas que Dios estará con ellas, pues al igual que las acompañó en las anteriores victorias, las ayudará en esta tercera. Los contrincantes, luteranos, son tildados de herejes, elemento que, evidentemente, a su modo de ver, los priva de la bendición divina. Se insistirá en que los españoles cuentan con su fe, la cual los guiará hasta el triunfo, a través de la fuerza de Dios, de la Virgen María e incluso del apóstol Santiago, los cuales son evocados por Gonzalo de Córdoba en el discurso. El general alude a Santiago el Mayor porque es el patrón de la orden de caballería a la cual él mismo pertenecía, de ahí la referencia que encontraremos al final de la arenga a la cruz en forma de espada, la insignia de la orden que él también luce allí. Veámosla en la voz del protagonista que así declama en sonoras octavas:

GONZALO. Españoles valientes y naciones
generosas y nobles, que venistes
a seguir de Filipe los pendones,
cuyos amigos o vasallos fuistes:
haber probado en tantas ocasiones
los ánimos valientes que tuvistes
me pudiera escusar, pero no creo
que os ofende con esto mi deseo.
Estos mismos que veis habéis vencido
no son otros soldados ni otra gente:
los mismos capitanes han tenido;
ninguno es más feroz ni más valiente
que los que de refresco ha conducido
el duque de Bullón, hereje ausente;
serán nuestra vitoria y su ruina,
porque bisoños son sin diciplina.
Nosotros, a vencer hechas las manos,
¿qué podemos temer? La fe nos guía,
y a estos bárbaros viles luteranos,
la codicia, ambición y la herejía;
pretenden el imperio estos tiranos,
viniendo la cesárea monarquía
tan justamente a quien la tiene agora,
que al santo sucesor de Pedro adora.
Quitole Federico Palatino
el reino de Bohemia a Ferdinando,
mas Filipe tercero, ya divino,
pues muerto vive donde está reinando,
no pudiendo sufrir su desatino,
la casa de Austria como suya honrando,
con justas armas a volver le apremia

a Silesia, a Moravia y a Bohemia.
La guerra que prosigue su bastardo,
de Cristiano de Holstad, obispo intruso,
favorecida, con valor gallardo
Filipe cuarto deshacer dispuso;
Filipe, por quien hoy la palma aguardo,
pues en mis manos su estandarte puso;
Filipe, como sol que va saliendo
y estos nublados viles esparciendo;
que, como suele aparecer la aurora,
por nubes revestidas de oro y grana,
saliendo de la noche vencedora,
en fe del sol, la cándida mañana,
Filipe celestial sus reinos dora:
huye la noche, de la luz tirana.
Pues si al nacer le huye la herejía,
sus rayos ¿qué podrán al mediodía?
El cielo, que nos dio las dos vitorias,
también nos ha de honrar con la tercera:
la misma causa obliga sus memorias;
nuestra justicia el mismo fin espera;
en nuestro vencimiento están sus glorias,
pues nuestra fe tan firme persevera
en defender, vertiendo en tanta copia,
su iglesia a Cristo, con la sangre propia.

Tome el estandarte y prosiga de rodillas:

Vos, divino pontífice supremo,
que en esa cruz tenéis la silla santa,
juzgad, juzgad la causa del blasfemo
que contra vuestra sangre se levanta.
Con vos, Señor, ningunas armas temo,
ni me admira Mansfelt, ni Holstad me espanta;
mirad mi corazón, abrid los ojos,
que yo quiero vengar vuestros enojos.
Y vos, divina Virgen, mi abogada,
mansa paloma, celestial María,
pues vuestra limpia concepción sagrada
fue, desde que nací, devoción mía,
guiad vos este brazo y esta espada,
luna, que en vos y en vuestro sol confía
vencer estos apóstatas, que fieros
mellan en vuestra imagen sus aceros.

Levántese.

Con esto, ¿quién no embiste satisfecho
de que ha de ser esta vitoria nuestra,
y que el hereje ha de quedar deshecho,
que tan blasfemas arrogancias muestra?
Vos, patrón, cuya espada traigo al pecho,

dadnos vuestro favor, tomad la vuestra.
¡Al arma, al arma!

(vv. 2027-2104)

Completamos el análisis que hemos realizado con las palabras que dedica Ioppoli (en Vega 2015d, 504) a la primera parte de la arenga del capitán español, con las cuales estamos absolutamente de acuerdo:

El largo monólogo que don Gonzalo pronuncia antes de la batalla (vv. 2027-2098) desarrolla perfectamente tanto la función encomiástica como ideológica. Por un lado, el héroe celebra la monarquía española, uno de los pilares del universo social de Lope; y por el otro, ensalza el papel casi místico que España desempeña en la defensa del catolicismo. El parlamento del capitán se abre con la apóstrofe a los soldados, a los que don Gonzalo anima a la victoria proclamando la superioridad tanto militar de un ejército experimentado frente a los enemigos (bisoños son sin disciplina) como moral (la fe nos guía, / y a estos [...] la codicia, ambición y la herejía). Luego sigue la exaltación del nuevo rey de España, Felipe IV, quien llevará adelante las gloriosas hazañas de su padre, Felipe III. La asociación entre patria, religión, mesianismo y predestinación se evidencia, finalmente, con la solicitud de la intercesión de Cristo y de la Virgen, acto que erige a don Gonzalo en defensor de la iglesia católica.

Entre esta arenga y la del capitán del ejército flamenco, el militar español Francisco Ibarra –quien está herido y casi desangrándose– dedica también unas palabras a los españoles, apoyando el discurso de don Gonzalo y haciendo saber a los soldados que el máximo honor que un hombre de armas puede alcanzar es morir sirviendo a la patria y a Dios, motivo común, como se ha visto, en este tipo de discursos retóricos. Él, a punto de morir, se consuela precisamente pensando en la fama que alcanzará tras su muerte gracias a sus loables hazañas, así como en el Cielo que lo espera por haber servido a Dios también con ellas; de hecho, al finalizar su ardorosa alocución, cae muerto. Es este un dechado de virtuoso valor para las tropas, que aún tienen que mostrar su coraje en la batalla (de Fleurus, recordemos):

IBARRA. ¡Ea, soldados fuertes, que aun herido
os tengo de animar hasta que el alma
deje el pecho animoso en que ha vivido!
¡Jesús, Jesús! ¡La sangre me desalma!
Con mis obligaciones he cumplido:

que la mayor vitoria, lauro y palma
 es morir un honrado caballero
 sirviendo a Dios y al rey. ¡Jesús, yo muero!
 La causa de la Iglesia y el servicio
 de Filipe merecen justamente
 la vida que les doy en sacrificio.
 ¡A ellos! ¡Mueran! ¡Ay, valor, detente!
 El brazo solo falta el ejercicio
 de las armas, no del ánimo valiente.
 Hoy en Flandes seréis, campos estraños,
 fama y sepulcro de mis verdes años.
 (vv. 2007-2122)

Por su parte, el rival de las tropas españolas, Ernst von Mansfeldt (hijo bastardo del conde Pedro Ernesto de Mansfeldt) exhorta a sus tropas de forma paralela, como decíamos, al discurso de don Gonzalo. Como apunta de nuevo Ioppoli (en Vega 2015d, 506), “también el hereje anima a sus soldados ensalzando sus cualidades militares y defendiendo la causa religiosa protestante; sin embargo, Mansfelt nuevamente tiene que reconocer la grandeza de Felipe IV (“Filipe, / rey, entre cuantos viven, poderoso”). En efecto, el general alemán pide a sus tropas valentía para honrar su patria y su causa, y aprovecha para desmerecer la preparación del ejército español, pues, aunque han sido vencidos por él ya en dos ocasiones y temen que llegue finalmente la tercera, confían en alcanzar también ellos la fama; la última parte, como se verá, muestra la preocupación de Mansfelt, quien ve cómo el animoso Gonzalo de Córdoba alienta a sus soldados, prefigurando de algún modo el funesto destino que los espera:

MANSFELT. ¡Ea, mis valerosos alemanes!
 Honrad la patria, la amistad, el cielo
 de vuestros siempre amigos capitanes,
 que vuestra causa favorece el cielo.
 Los españoles solo son galanes:
 no se han criado en el rigor del hielo
 donde nacistes, que en efeto encierra
 todas las condiciones de la guerra.
 Venced, solicitud que os anticipe
 la fama al griego Aquiles valeroso,
 pues vais contra las armas de Filipe,
 rey, entre cuantos viven, poderoso;
 haced que por vosotros participe
 el conde Palatino generoso
 del imperio alemán, pues, peleando,
 el mundo quitaréis a Ferdinando.
 No piensen los papistas que está hecho
 por las vitorias que nos han ganado,
 que aún vive el corazón dentro del pecho

con los deseos de quedar vengado.
Ya huye el fiero ejército deshecho,
que ya el obispo⁵⁵⁸ le ha desbaratado
con la caballería... Mas ¿qué digo?
Que ya vuelve sobre él el enemigo.
El ánimo del Córdoba famoso
los españoles a la guerra anima:
ya cobran lo perdido y, receloso,
ni el fuego teme, ni la vida estima;
tercera vez le temo vitorioso,
apenas hay valor que le reprima.
¿Qué es esto? ¡Cielos! ¿Sin mudanza alguna
puede estar en la guerra la fortuna?
(vv. 2123-2154)

Muchos más breves son los discursos que encontramos en las dos siguientes comedias que analizaremos de Lope de Vega. Seguimos en un ambiente de campaña y flamenco con *Los españoles en Flandes*, comedia que nos brinda también una interesante arenga que se asemeja en contenido a la que hemos analizado de don Gonzalo de Córdoba. En ella, don Juan de Austria, quien llama “amigos” a sus hombres, declama un parlamento que “engloba en uno todos los símbolos de la unión celestial de España, con Santa María y Santiago a la cabeza como *protectores Hispaniae* y Felipe como su adlátere. Es uno de los ejemplos sumos del concepto del guerrero hispano como *miles Christi*” (Cortijo Ocaña en Vega 2014, 1064), de ahí sus claras similitudes con la citada arenga:

DON JUAN. Amigos,
yo espero que haréis testigos
los rebeldes de esta hazaña.
Mas no es tiempo de decir
«¡vitoria!», aunque tiempo habrá,
porque, si en el fin está,
a Dios lo habéis de pedir.
Pedid a Dios que os la dé
por su piedad infinita,
que Él es quien la da y la quita,
y más que el poder la fe.
Ea, fuertes españoles,
ea, leones de España,
Santiago nos acompaña
y el Sol entre tantos soles,
que es el soberano Juan;
sirvamos hoy a Felipe
para que allá participe

⁵⁵⁸ Esto es, su aliado el obispo Christian de Holstadt.

de la gloria que hoy nos dan.
Vos, Virgen, rogad agora
por vuestra devota España.
(vv. 2734-2754)

Por otro lado, en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, que –recordemos– se enmarca durante el asedio histórico a la isla de Lango, bajo el reinado de Felipe III, el marqués arenga a sus hombres casi al final de la comedia para infundirles el ánimo que necesitan si quieren salir victoriosos de la contienda contra los turcos, como finalmente ocurre. De acuerdo con los tópicos que venimos señalando, el noble pide a sus tropas valentía, ánimo, fe y confianza en la consecución de la fama eterna:

MARQUÉS. ¡Ea, españoles valientes,
ánimo, que hoy es el día!
Mirad que el nombre nos guía
para hazañas excelentes.
(...)
¡Ánimo, leones fuertes,
que a tan venturosas muertes,
vida inmortal acompaña!
(pp. 85-86)

Cambiando de contexto histórico y de tipo genérico, retomamos la comedia de privanza *La inocente sangre* para mostrar un par de discursos interesantes. El primero se corresponde con el comienzo de la pieza y, en él, el noble castellano Gómez de Benavides exhorta a los “fuertes caballeros” a luchar por su rey, don Fernando IV, a quien disputa la Corona el infante Alonso de la Cerda:

GÓMEZ. Aún tiene Castilla Cides,
y ya sabrás por lo menos
que se los cría tan buenos
el solar de Benavides.
Mal haya, amén, la ocasión
por quien hoy no queda en paz
esta guerra pertinaz
entre Castilla y León.
Ea, fuertes caballeros,
que hoy es el dichoso día
de mostrar la valentía
de vuestros nobles aceros.
Justicia lleváis, soldados,
y vuestro rey defendéis.

El segundo discurso, extenso y en boca de una mujer, la reina doña María, madre de Fernando, es, aunque una arenga, muy particular porque se enuncia en favor de la paz. La reina se dirige a su hijo, don Alfonso, y a todos los caballeros que allí se encuentran para pedir públicamente a los nobles que depongan las armas y terminen con la guerra civil que han provocado. Les habla de sus antepasados comunes y solicita a don Alfonso que abandone su propósito por imposible, pues Fernando es el legítimo heredero de la Corona que quiere quitarle. Apela, para convencerlos, a los desastres que ha traído consigo la guerra: a los incendios, a los llantos, a las muertes, al hambre (refiriéndose aquí también, como se ve, a esa parte cruel de la guerra que veíamos unas páginas más arriba). Los exhorta, asimismo, a que se unan para vencer al moro, a los bárbaros, pues mientras gastan sus fuerzas en tal conflicto interior, se están despreocupando de los problemas realmente importantes que los están acechando, y más propios en este caso de la política exterior. Es un discurso, pues, en defensa del irenismo entre miembros ya no solo de una misma patria, sino de una misma familia, y un alegato, a su vez, en favor de la unión de esta para poder vencer juntos al verdadero enemigo:

MARÍA. Fernando, si algún respeto
debes a ser yo tu madre;
Alfonso, si a ser mujer
debes siquiera escucharme;
soldados y caballeros,
belicosos capitanes,
si merece vuestra reina
que en este tumulto os hable:
suspended los golpes fieros
del riguroso combate
y oídme, pues no he de hablar
cosa en disgusto de nadie.
Diez veces el Sol tocó
en los Peces desde el Aries
y doce veces diez veces
la Luna se vio menguante,
mientras con guerra espantosa,
aunque injusta, a fuego y sangre,
vais consumiendo esta tierra
y su gente miserable.
Que siendo sobrino y tío,
para que reyes os llame,
traéis en guerras civiles
los hijos contra los padres.

En las leyes de estos reinos
no es bien, señores, que trate,
siendo mujer; ya fue rey
don Sancho, que muerto yace.
Si el nieto en la herencia excluye
al tío, para que pase
la línea derechamente,
pues representa a su padre,
no sé qué fuerza ha tenido
si no es que en fortunas tales
lo que más puede es más justo,
aunque la razón engañe.
Ya, en fin, don Sancho, mi esposo,
reinó aquí, sin que bastase
fuerza ni ley contra él;
tú, Alfonso, su valor sabes.
Heredó su posesión
mi Fernando, que es bastante
para no ser ya posible
que puedas desheredarle.
Tras tantos años de guerra
ya es bien que te desengañes,
Alfonso, de este imposible
y de los daños que haces.
Mientras que te llamas rey
y con la gente que traes
de Fernando te defiendes
por una y por otra parte.
Y mientras Fernando intenta
que la vana furia amaines,
desterrarte de Castilla
o por ventura matarte.
La mísera y pobre gente
llorando viene a quejarse
al cielo y a mí, que sufre
guerra, incendio, muertes y hambres.
Y tras esta desventura
civil hay otra más grande,
pues crece al Moro las fuerzas
el ver que las nuestras falten;
que mientras vuestras espadas
queréis que la sangre os saquen
ya por las fronteras corre
con los bárbaros alfanjes.
Las villas que conquistó
por ventura inexpugnables
el santo rey vuestro abuelo,
vuelven a entrar sus alcaides.
Ya las lunas que solían
a vuestro Sol eclipsarse

descogen al viento libre
 en azules tafetanes
 y vuelven a estar crecientes
 las que dejaron mengantes
 reyes de tanta memoria,
 que agora en Toledo yacen.
 Si de la Morena sierra
 pasa una vez su estandarte
 y sus alheñadas yeguas
 beben del Tajo en la margen,
 no dudéis de que os maldiga
 por perdición semejante,
 como a Rodrigo, y al Conde
 España, y os llame infames.
 Mirad esto como es justo
 y dad un medio que baste
 para que viváis en paz
 y vuestros reinos descansen.
 Era yo de parecer
 que jueces se nombrasen
 don Dionis de Portugal
 y el rey de Aragón don Jaime,
 y que por lo que los dos
 justamente sentenciasen
 pase Castilla, y vosotros
 confirméis eternas paces.
 ¿Qué respondéis? ¿Qué os parece?
 (pp. 351-352)

Vélez de Guevara aporta también una interesante arenga en su comedia *El asombro de Turquía*, con la cual se da inicio a la tercera jornada. La enuncia el general Francisco de Ribera, quien se sirve de todos los tópicos de este tipo de discursos para alentar a sus tropas e insuflarles fuerza anímica para lograr la victoria en Trapani ('Trápana'), hacia donde se dirigen. Para estimularlos y pedirles confianza en sí mismos, les recuerda los triunfos que ya han conseguido contra los turcos en otros lugares como Celidonia, el puerto de Salinas o Famagusta. Aunque en este caso, la contienda es complicada, una misión casi imposible, requiere de ellos ánimo y fortaleza, pues también Dios y la Virgen los acompañan y los socorrerán en el comprometido trance. Al fin, recurrirá a la fama que todos los soldados conseguirán con sus hazañas, siendo esto lo único que ha de importarles: mueran o venzan, el honor y la gloria es el mayor éxito que podrán alcanzar. Veamos el comienzo y el final de su arenga:

RIBERA. Valerosos soldados,
 hijos de Marte, rayos animados,
 cuya intrépida llama,

fomentando cenizas a su fama,
parece que a porfía,
abrasa los disinios de Turquía,
si saber mis intentos
pretendéis todos, escuchadme atentos:
Para aquesta jornada
de Trápana salimos con armada
de cinco galeones
(...) ⁵⁵⁹
nadie desmaye, todos muestren brío.
Dios es de nuestra parte, en Él confío,
y en su madre sagrada
que viene por patrona y abogada
en el real estandarte,
que, en la guerra, será de nuestra parte.
¡Ea, nobles soldados,
con esta acción quedáis eternizados!
¡El honor os importa!
¡Rayos de fuego el corazón aborta!
¡Hoy la ocasión os llama,
laureles os dará la eterna Fama!
¡Seguid mi pensamiento!
¡O vencer o morir es lo que intento!
(vv. 1593-1603; 1647-1660)

En el corpus dramático de Calderón de la Barca hemos registrado dos comedias, ya citadas, en las que se presentan arengas que difieren bastante de las que hemos estudiado en la producción lopesca; estas, como se verá, son más humanas, podríamos decir, y menos tópicas. La primera aparece en *El segundo Escipión*, y en ella Magón, gobernador de Cartago, alienta a los “heroicos cartaginenses” para que se mantengan fuertes ante el asalto de las fuerzas romanas, que llegan capitaneadas por Escipión Emiliano. Seguidamente, la arenga adquiere un tono de relación, en la que el púnico recuerda a sus hombres la valía del general enemigo y va relatando cómo se acerca el ejército enemigo, al cual vislumbra desde la fortificación. Él piensa que vienen precisamente por la zona más peligrosa, lo que les llevará, a su modo de ver, a la derrota, y anima a sus hombres nuevamente porque “hoy” es el día de su victoria y su gloria:

MAGÓN. Heroicos cartaginenses,
nobles reliquias de aquellos
primeros conquistadores
y pobladores primeros
de estos montes y estos mares,

⁵⁵⁹ En esta parte les recuerda todas las batallas de las que han salido victoriosos.

pues con africano esfuerzo
para la invasión de España
fortificaron en ellos
contra las campañas, muros,
y contra los golfos, puertos.
Ese generoso joven,
a quien el Romano Imperio
por aclamación juró
su cónsul en años tiernos,
no contento, que pudiera
solamente con haberlo
intentado, haber llegado
a Cartago; no contento,
vuelvo a decir, con haber
sitio a sus murallas puesto,
que bastaba para gloria,
que hiciera su nombre eterno,
hoy, quizá por que no digan
que, abandonando el acero,
se salió de la embotada
torpe segur del asedio,
intenta dar el asalto,
según desde aquí estoy viendo,
en cerrados batallones
venir avanzando puestos
la caballería, a quien siguen
de la infantería los tercios
tan en orden que parecen
unos y otros a reflejos
del sol, siendo en unos y otros
caña el asta, espiga el hierro,
mies abrigada a la sombra
de armados montes de hielo,
a cuyo diestro costado
otro menor trozo, haciendo
cuerpo aparte de batalla,
en real marcha, a paso lento,
le sigue, partiendo vista
entre el golfo y el terreno.
Ea, pues, que hoy es el día
que nos favorece el cielo,
puesto que precipitado
de su joven ardimiento
su ejército trae a ser
glorioso despojo nuestro,
pues viene por donde está
más fortificado el riesgo.

(pp. 618-619)

La otra comedia que analizaremos es *Mujer, llora y vencerás*, comedia palaciega que se desarrolla, como ya explicamos, en torno a la lucha de dos hermanos gemelos, Enrique y Federico, por el gobierno de Turingia y, con él, por el amor de una mujer. Como indica Ruano de la Haza (en Calderón 2010c, XXI):

Hay también un trasfondo político, en el que Adolfo representa a la nobleza (que apoya al príncipe Enrique) y Celio al pueblo (que apoya a Federico). Para evitar una doble guerra dinástica, se decide que Madama elija por esposo a uno de los dos príncipes.

La comedia se inicia precisamente con un discurso en el que encontramos nuevamente una voz femenina, la de Madama Inés, como protagonista de una arenga en la que se dirige a sus damas para que estén preparadas con los arcos, flechas y aljabas que llevan consigo, pues estaban cazando cuando han empezado a oír un estruendo de trompetas y cajas, seguido de un ejército liderado por Federico, el cual llega a Turingia con el fin de rescatar a su hermano Enrique, a quien tiene preso. La Duquesa, caracterizada en cierto modo como una mujer varonil, narra la llegada del galán y pide a sus damas que estén dispuestas a atacar si las circunstancias así se lo indican. Margarita y Laura, las damas que la acompañan, ensalzan el valor de su amiga –y, en este momento, también “capitana”–, la cual se asemeja a la gran Semíramis, pues en ella se unen la belleza –el “aliño” femenino– y la valentía guerrera:

MADAMA. Porque el militar estruendo
de las trompetas y cajas
con que Federico llega,
haciendo a estos montes salva,
en demanda generosa
–bien que no es fácil demanda–
de poner en libertad
a su hermano, que la alta
torre de aquel homenaje,
noble prisionero, guarda;
porque el militar estruendo
–vuelvo a decir– de las cajas
y las trompas no blasone
que en mí algún recelo causa,
a vista de ambos prosiga
la batida de la caza
en que estaba divertida.
Vean desde la campaña
el uno y desde la almena

el otro cuán poco o nada
 de uno me asusta el desnudo
 ni del otro la esperanza.
 Y así, pues os halláis todas
 con arcos, flechas y aljabas,
 id ocupando los puestos
 que, entre las espesas matas,
 de las fieras que buscamos
 son avenidas; y vayan
 monteros y cazadores
 corriendo al monte la estancia
 en tanto que de mis huestes
 Adolfo la muestra pasa
 y yo a distribuir el orden
 doy vuelta a la plaza de armas.
 MARGARITA. De Semíramis, señora
 se cuenta que a una batalla
 salió, el peine en el cabello,
 mostrando que no embaraza
 el sobresalto al aliño.
 LAURA. Solo tu valor de tanta
 novedad desprecio hiciera.
 (pp. 339-340)

Ha quedado patente, pues, que el teatro clásico siguió el legado de toda una tradición literaria en la que, fundamentalmente en el marco de la poesía épica y con los ojos siempre puestos en las grandes epopeyas griegas y romanas, se utilizaba con éxito la arenga en un ambiente bélico. Además, nosotros hemos mostrado solo un pequeño ejemplo de la gran cantidad de arengas que podríamos encontrar en el ingente número de piezas dramáticas que conforman nuestro teatro barroco. Aun así, puede llamarnos la atención que estos discursos, sobre todo aquellos más extensos, triunfaran en las tablas del siglo XVII. A su propósito traemos a colación unas palabras que ha rescatado Iglesias-Zoido (2012, 122) de un testimonio de la época, el cual le sirve al investigador para reflexionar sobre el uso de este recurso literario en el teatro:

En este sentido, es muy significativa la afirmación que nos ha legado el dramaturgo Carlos Boyl (*A un lindo que deseaba hacer comedias*, de 1600, vv. 85-88) sobre las causas que hacia 1600 provocaban silbidos y protestas por parte de un público de comedias difícil de contentar: «Salir un cómico solo / contando una larga arenga, / es ocasión para que / con silbos dentro se vuelva; / que solo, quien solo sale, / por no cansar, en tres letras / su razón ha de decir, / y si en menos, no lo yerra» (*cfr.* Chaytor 1925: 37-42). Es evidente que un autor teatral,

deseoso de ganarse a su público, no puede explayarse al introducir arengas, como ocurre en otros géneros como la épica. Las formas de recepción –la ejecución oral o bien la lectura– determinan la extensión de la arenga.

Aunque estamos solo ante una opinión, es muy probable que estos extensos parlamentos sufrieran cortes en algunas representaciones teatrales, puesto que es comprensible que pudieran resultar excesivos y poco dinámicos. En cualquier caso, son una muestra muy interesante de esa conjunción que las armas y las letras tuvieron en la escena áurea, y parte de ese mundo bélico al que hemos tratado de acercarnos desde diferentes perspectivas, ya fuera refiriéndonos a los distintas circunstancias que dan muestra de su crudeza o ya fuera ensalzando la valía de sus protagonistas.

6. CONCLUSIONES

No cabe duda de que el gran período de pujanza de las armas y las letras, de su debate y de su entronque con la realidad, fue el siglo XVI, pero, según hemos estudiado, su reflejo en la literatura continuó muy vivo durante prácticamente toda la etapa barroca, en sintonía, claro está, con la muy notable y casi constante presencia que la guerra tuvo también en el siglo XVII en España. Así, hemos visto cómo la cultura de la guerra desempeñó un papel muy importante en una sociedad en la cual, ya fuera regida por Felipe III y su valido el duque de Lerma en el período conocido de *Pax Hispanica*, ya, sobre todo, por Felipe IV y su privado el conde-duque de Olivares, las artes en general y la literatura en particular se configuraron como un elemento sustancial de propaganda política que respaldaba todas sus decisiones y, en concreto, las bélicas.

El soldado siguió siendo una de las figuras más significativas de la sociedad, y los textos literarios ayudaron, con su pluma, a que así fuera, precisamente porque reflejaron con gran frecuencia y fidelidad tal figura. En este sentido, es reseñable recordar las autobiografías de hombres de armas, entre las que destacamos las de Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Duque de Estrada y Miguel de Castro, testimonios que, de manera similar a los ofrecidos por los poetas (y soldados) renacentistas, muestran lo cruda, y a su vez heroica, que era la vida de la soldadesca; su fin principal era, una vez más, el de eternizar sus hazañas e intentar ser recompensados por ellas. Pero no solo los escritores soldados reflejan el ambiente bélico en sus obras, sino que otros muchos textos literarios dan cuenta de esta misma realidad, en la cual encontraremos, al igual que en la época anterior, la crítica a las armas de fuego, como vimos en la magistral silva de Quevedo.

Centrándonos nuevamente en la discusión de las armas y de las letras, hemos de recordar que los grandes literatos de nuestras letras se hacen eco también de ella en buena parte de sus obras. A modo de ejemplo, nos hemos detenido en los tres más insignes vates del XVII, además de en Gracián, a quien debemos el retrato del nuevo y complejo hombre barroco. De Lope hemos estudiado *Al nacimiento del príncipe* (1605), *Diálogo militar a honor del marqués Espínola* (1628) y *Pira sacra en la muerte de don Gonzalo Fernández de Córdoba* (1635), todos ellos recogidos en *La vega del Parnaso* (1637) y que dan cuenta de la fusión de ambas disciplinas que se sigue defendiendo, ya sea con el objetivo de educar a un príncipe de manera completa, como es el caso del primer poema, o con los ojos puestos en eternizar la fama de grandes capitanes del ejército español, tales como Ambrosio Spínola y Fernández de Córdoba, de quienes

Lope se erige como cantor de sus proezas en los otros dos poemas citados. Góngora, por su parte, dedica las octavas iniciales de su *Panegírico* a alabar el maridaje de ambas que el duque de Lerma logró en su persona, pero siempre, según ese texto, con la paz, fruto de la sabia combinación de espada y toga, como objetivo. El caso de Quevedo –contradictorio, o más o menos voluntariamente paradójico, como dijimos (y como lo es casi toda su literatura)– manifiesta, por un lado en *La fortuna con seso y la hora de todos*, una opinión contundente e incluso agresiva en favor de las armas y en contra de las letras, así como deja sentada la imposibilidad de complementarlas, pero, por otro lado, en obras como el *Marco Bruto* aboga por su conjunción. Al fin, Gracián, quien, de acuerdo con la tradición, se postula del lado de la unión de las dos materias al referirse a la preparación que ha de tener un soldado, muestra, a su vez, y de manera más decidida, una defensa de las letras, reflejando el cambio que se estaba viviendo a mediados del XVII, tal y como se ha expresado ya en reiteradas ocasiones. Han servido todos estos ejemplos como antesala de la gran cantidad de pasajes que hemos encontrado en el teatro de la época, verdadera mina sobre el debate entre las armas y las letras.

En efecto, el teatro, fenómeno de masas y el género literario más exitoso de la época, fue, como se ha mostrado, la plataforma y escaparate más variados y significativos de la vida de que gozó el tópico durante el siglo XVII. Con algunos ejemplos en el XVI que reflejan la realidad soldadesca, y algún texto dramático que se atreve a exponer el motivo de manera más o menos pionera, como *El premio de las letras por el rey Felipe II*, de Damián Salucio del Poyo, y la anónima e inédita *Comedia del valor de las armas y de las letras*, llegamos al teatro puramente barroco (la conocida como “comedia nueva”), en el cual hemos logrado establecer y clasificar un corpus de un total de ochenta y cuatro comedias, de las cuales ochenta se refieren directamente al tópico que estamos estudiando, y las cuatro restantes, así como tantas otras de las que no hemos dado cuenta, exponen la vida militar en varias de sus manifestaciones. Estas, como se ha visto, pertenecientes a los ochos dramaturgos más significativos de nuestro teatro, con una evidente –y también lógica y esperable– preeminencia de Lope de Vega por meras razones cuantitativas. Entre ellas, un número importante es efectivamente de asunto bélico, pero otras desarrollan el motivo dentro de un marco palatino, urbano e incluso mitológico.

En primer lugar, hemos conformado un grupo inicial, quizá el más heterogéneo de todos ellos, en el que hemos expuesto fragmentos de comedias donde se vuelca el tópico sin desarrollo, esto es, se hace referencia a las armas y a las letras, generalmente

en defensa del equilibrio entre ambas, ya sea en su sentido de saber total, como el reconocimiento que una persona busca después de haberse ejercitado en ellas o en relación al mayor bien que el hombre puede recibir con su práctica, pero sin ningún tipo de argumentación por parte del personaje que toma la palabra; es decir, estamos ante la recurrencia de un tópico, y de manera tónica. En este caso, hemos estudiado un total de dieciséis comedias, de las cuales la mayoría son de Lope de Vega, pero también se han mostrado ejemplos de Ruiz de Alarcón, de Calderón de la Barca, de Rojas Zorrilla o de Moreto. En un segundo subgrupo, hemos visto cómo algunas piezas, la mayor parte de ellas en ambiente cortesano, han hecho necesaria la fusión de las armas y de las letras para referirse a la perfecta educación de un personaje, el cual generalmente era noble o miembro de la realeza, aunque también se ha visto algún ejemplo en que se hacía extensible al significado de “buen ciudadano”. Asimismo, no solo se ha querido mostrar como parte de la educación del noble, sino que hemos analizado algún pasaje en el que se ensalzaba al hombre completo, aquel ya ducho en ambas materias. Al fin, hemos dedicado algunas piezas a la figura del soldado sabio, paradigma, efectivamente, de esta unión de la que venimos hablando.

En un tercer subgrupo de este primer gran apartado, hemos estudiado otra variante del tópico, la cual se relaciona directamente con la tradición literaria, heredera, en concreto, de una disputa de origen medieval: la elección de esposo por parte de una mujer, que se debate entre un soldado y un letrado. Como vimos, en los tres casos estudiados –uno de Lope, otro de Tirso y el último de Calderón– la porfía se resolvía de igual manera y siempre a favor del hombre de letras, aunque en esta variante es donde mejor se ve que el tópico funciona únicamente como un muy efectivo conflicto literario, puesto que la mujer no toma su decisión pensando en la disciplina que cada hombre ejercita, sino que se deja guiar por el amor que realmente siente. Además, hemos notado algunas otras piezas de difícil clasificación, las cuales afrontan el tópico con otros matices, como es el caso de *El Gran Capitán*, en que se habla de la superioridad de las naciones por su ejercicio de las armas y las letras, o *El hombre por su palabra*, donde se desmitifica el tópico al confesar que aquellos que vuelven a su patria, después de haber sido modélicos en el ejercicio de una u otra disciplina, no reciben recompensa y, por ende, tampoco honra, evidenciando la primacía que, en realidad, adquiere el dinero; otras en las que, en cambio, el amor es considerado lo primero; algunas otras, mitológicas, en que se ponen en relación los dioses y héroes mitológicos con las armas

y las letras; o, al fin, pasajes de personajes masculinos que anticipan uno de los temas principales de nuestro corpus: la instrucción de las mujeres en las armas y en las letras.

Todavía dentro de este primer grupo, hemos considerado dos variantes de interés en las que se ha demostrado la necesidad que las armas tienen de las letras para poder salir victoriosas en un ambiente bélico. En el primero de los casos, nos hemos referido al arte militar, a las letras que el soldado ha de cultivar y dominar para ser un buen soldado (en relación directa, pues, con las referencias que encontrábamos en el apartado anterior sobre el soldado sabio, aunque aquí con argumentación y desarrollo); en este grupo, minoritario, solo hemos podido considerar un total de seis comedias, aunque de variados autores: Lope, Tirso, Vélez de Guevara y Rojas Zorrilla. Mucho más amplio ha resultado el referido a la fama, esto es, a la necesidad de un cantor que ponga por escrito las hazañas de los ilustres soldados, entre los cuales Lope sobresale nuevamente con un total de diecisiete comedias, cinco de ellas relacionadas con hechos contemporáneos en las que él mismo se erige como el heraldo de las hazañas de los soldados, tal y como hizo con varios de sus poemas. Asimismo, Tirso, Vélez y Calderón muestran esta variante en sus versos, en el caso del primero con la distinción de que la gloria se adquiere en varias comedias con el cultivo de las letras.

Finalmente, hemos estudiado un último subgrupo dentro de este primer amplio apartado, que basamos en un recurso literario muy cervantino, como vimos, y que se corresponde con el paso del mundo de las letras al de las armas, “viaje” que efectúan muchos de los personajes de la comedia áurea. Hemos estudiado, una vez más, piezas de distinta variedad genérica, pertenecientes a Lope, Tirso, Vélez, Calderón y Moreto. Hemos añadido, además, algún caso particular (todos ellos de Lope), como es el recorrido contrario que hace uno de los personajes de *Los ramilletes de Madrid*, el cual abandona el mundo bélico para regresar a la corte, espacio de paz y letras, o aquel que protagonizan otros personajes, quienes dejan el campo por el mundo bélico, y viceversa, como se ha visto en *El hombre por su palabra* y *La mayor virtud de un rey*.

El segundo grupo, también amplio y variado, lo hemos dedicado a los discursos o debates de las armas y las letras, con dieciséis comedias de Lope, una de Ruiz de Alarcón, cinco de Tirso, cinco de Calderón, dos de Rojas y una de Moreto, es decir, ejemplos de prácticamente todos los dramaturgos que hemos estudiado. Encontramos en ellas todas las variantes posibles: superioridad de las armas, primacía de las letras, equilibrio entre unas y otras o crítica de ambas posibilidades, guardando siempre, o en

casi todos los casos, la coherencia y el decoro en relación al tipo de comedia en el que nos encontramos y al personaje que enuncia su correspondiente parlamento.

Un tercer grupo lo hemos dedicado al estudio de mujeres, once en concreto, las cuales, ya fueran cortesanas, guerreras o Amazonas, han tomado la palabra para defender su derecho a la educación, una formación que fuera igual a la de los varones, es decir, en la que se diera la perfecta conjunción de armas y letras. Muchas de ellas han podido demostrar, así, que la mujer no es solo excelente en el ejercicio de la actividad que se proponga, sino que, incluso, puede desempeñarla superando al varón. Dos de las comedias que hemos estudiado, *Afectos de odio de amor* de Calderón y *La serrana de la Vera* lopesca, muestran dos mujeres, Cristerna y Lucrecia respectivamente, que tienen un vínculo con la realidad histórica (o histórico legendaria, en el segundo de los casos). La primera, como dijimos, con Cristina de Suecia, mujer adelantada a su tiempo y que luchó, lo que pudo en su momento, por la igualdad educativa entre hombres y féminas, y la segunda, la mítica serrana extremeña que, de acuerdo con sus principios, se convertirá no solo en defensora de la mujer, sino en ultrajadora de varones.

Finalmente, hemos conformado un último grupo, afín al tema de las armas y las letras y absolutamente transversal en las comedias de asunto bélico, el cual ofrece una continuidad con la parte introductoria del periodo barroco en el que hablamos de literatura y guerra, y en la que hemos abordado aspectos relacionados con la vida militar. Así, hemos dado cuenta de dieciséis comedias que recogen en sus versos la crudeza de la realidad bélica: el frío, el hambre, el poco dormir, la falta de paga, la crudeza de los asedios, las consecuencias de la introducción de las armas de fuego..., es decir, los aspectos tópicos que ya venimos estudiando desde la Antigüedad grecorromana y que son utilizados también en las comedias de ambiente guerrero para contextualizar y dar visibilidad a la valía del soldado. Ese valor ha sido precisamente objeto de estudio en un segundo apartado íntimamente relacionado con el anterior, donde hemos expuesto diferentes pasajes cuyo objetivo principal ha sido el de ensalzar los méritos del hombre de armas por el sacrificio que realiza en campaña. Al fin, nos hemos detenido en otro de los elementos más clásicos que presentan los textos literarios de tema bélico, esto es, la arenga militar. Efectivamente, hemos estudiado unas quince arengas que, de acuerdo con las características típicas de este tipo de discurso, tratan de estimular el ánimo, la fuerza y la valentía de las tropas aludiendo a esa ya universal idea de fama y, en ocasiones, también a la gloria eterna desde la perspectiva de la fe religiosa. Algunas de ellas, tres en concreto, han sido enunciadas por mujeres, lo

que pone de manifiesto, una vez más, la importancia del personaje femenino en la “comedia nueva”.

Podemos decir, en suma, que el tópico de las armas y las letras tuvo una importante presencia en el siglo XVII y, especialmente, en el teatro barroco, en el que los pasajes, discursos y debates en torno al motivo podrían aumentar sustancialmente si extendiéramos el sondeo a otras obras del gigantesco corpus conservado; pero estamos convencidos del alto valor representativo que para el estudio del tema tienen las ochenta y cuatro comedias localizadas. Estas dan cuenta de la efectividad que el asunto tuvo en las tablas, puesto que, aunque se fuera desvinculando de la realidad social, su presencia en los textos literarios seguía aportándole precisamente esa fama que los héroes anhelaban a través de sus hazañas. El teatro, pues, como expresa Lope de Vega en la dedicatoria que adjunta en su comedia *La campana de Aragón*, se erige como el gran heraldo de proezas bélicas, de aventuras de unos y otros personajes, de relatos más o menos históricos y, en definitiva, del gran teatro del mundo, para conseguir que en nuestro presente sigan gozando de la deseada fama imperecedera.

III. ESTUDIO Y EDICIÓN DE *CAUTELAS SON AMISTADES DE FELIPE GODÍNEZ*

1. UN ACERCAMIENTO AL AUTOR. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Felipe Godínez (1582-1659) es considerado uno de los dramaturgos de “segunda fila” del teatro áureo español y, probablemente por ello, durante mucho tiempo ha padecido “una suerte común a muchos otros muy estimables de su época en España. Conocidos y celebrados extremadamente en su tiempo, no merecieron, sin embargo, ni aun ligera mención de bibliógrafos e historiadores coetáneos suyos, ni la han merecido de otros modernos” (La Barrera y Leirado 1968, 171).

Los primeros estudiosos que trataron de recuperar a nuestro dramaturgo fueron Ramón de Mesoneros Romanos (1858) y Cayetano Alberto de la Barrera (1860), a los que seguirían otros como Menéndez Pelayo (1880), Sánchez-Arjona (1898) y De Castro (1902), pero no sería hasta la década de los 70 del siglo XX cuando la figura y obra de Felipe Godínez comenzara a ser objeto de un estudio amplio y serio. En este camino de (re-)conocimiento del dramaturgo fueron claves las bibliografías elaboradas por José Simón Díaz (1972) y, especialmente, Maria Grazia Profeti (1982), así como las aportaciones biográficas de Carmen Menéndez Onrubia (1977, 89-130), particularmente en lo relativo a los cargos inquisitoriales de los que Godínez fue acusado y a los que hubo de enfrentarse. Rigurosos estudios son los de Piedad Bolaños Donoso (1983), quien, en la que fue su tesis doctoral, ofreció un recorrido por la vida y la obra del autor moguerño, aportando datos que hasta ese momento eran desconocidos, y Germán Vega García-Luengos (1986), quien también se ocupó en la suya tanto de la biografía del autor como de su obra dramática, poniendo especial interés en las comedias que planteaban problemas de atribución. A estos estudios han seguido otros que continúan hasta nuestros días¹, entre los que hemos de destacar los más recientes y determinantes: Vega 1998, 2001, 2004, 2009a, 2009b, 2017 y Sánchez-Cid 2009, 2011 y 2016.

El último trabajo citado de Sánchez-Cid (2016), volumen imprescindible para el conocimiento de los antecedentes familiares de Felipe Godínez, es fruto de su tesis doctoral: un estudio muy documentado y revelador que presenta un exhaustivo recorrido por la familia del dramaturgo y que confirma sus orígenes judíos “por los cuatro

¹ Para una bibliografía detallada, véase Menéndez Onrubia 2009 y el Portal dedicado al dramaturgo en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/. Así mismo, el año pasado se publicó un monográfico sobre Felipe Godínez en la revista electrónica norteamericana *eHumanista* que está formado por diferentes trabajos de varios estudiosos (de los cuales, casi todos ellos forman un grupo de investigación, al que pertenezco, dedicado al estudio del patrimonio teatral de este autor), en los que encontramos un acercamiento a algunas de sus comedias poco trabajadas hasta el momento o importantes novedades biográficas sobre el moguerño en relación directa con su condición de converso: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/conversos/5>

costados”. En él se ofrecen numerosos datos sobre muchos de los integrantes de dicha familia y nos permite hacernos una idea de la realidad sociocultural, política y religiosa que se vivía en la península ante la problemática que planteaba la convivencia con judeoconvertos y la marcada diferenciación que existía, como es sabido, entre cristianos viejos y cristianos nuevos, con todo lo que ello traía consigo.

A la luz de todos estos estudios podemos afirmar que Felipe Godínez, hijo de Duarte Méndez Godínez² y María Denís Manrique, nació en diciembre de 1582³ en Moguer (Huelva) y que perteneció a una familia de judeoconvertos portugueses asentada en dicha población de la Corona de Castilla⁴ con el fin de potenciar la actividad mercantil a la que se dedicaba⁵, ejercicio que les permitió un crecimiento patrimonial y económico bastante considerable. Es sabido que Felipe Godínez, aun sin desentenderse de los negocios familiares, se formó intelectualmente desde niño, aunque no se conocen datos precisos hasta su juventud. Realizó sus estudios en colegios jesuitas: en concreto, se ha probado su ingreso en el de Madrid, pues “cuatro días antes de la Nochebuena de 1597, recién cumplidos sus quince años, se le recibe como miembro de la congregación de estudiantes de la Anunciación de Nuestra Señora, sita en dicho colegio de la Compañía de Jesús” (Sánchez-Cid 2016, 221), y es probable que anteriormente hubiera comenzado sus estudios en San Hermenegildo de Sevilla. Además, en el Colegio Mayor de Santa María de Jesús de la ciudad hispalense obtuvo en 1610 el título de Bachiller en Teología; debió de alcanzar el grado de Presbítero entre los años 1613 y 1619, en que ya figura como tal. En cuanto a sus estudios universitarios, jurídicos, los llevó a cabo en la facultad de leyes de la Universidad de Alcalá y, casi seguro, con el traslado de la corte, los terminaría en Valladolid.

Toda esta formación educativa nos permite acercarnos a la personalidad del dramaturgo, quien reflejará en gran parte de su obra dramática de una forma muy especial todo su saber jurídico. Según estudia Sánchez-Cid (2016, 220-221), algunas de

² En realidad, era en origen Méndez Fernández, pero, como veremos más adelante, algunos de los integrantes de la familia eligen “Godínez” como su primer o segundo apellido, siendo este el caso de nuestro dramaturgo y, como ya se ha indicado, también el de su padre.

³ No se ha encontrado documentación sobre la fecha exacta de su nacimiento, pero sí una copia de su partida de bautismo, que tuvo lugar en la iglesia de Santa María de Moguer en la Nochebuena de 1582 (Sánchez-Cid 2011).

⁴ Esta migración debió de ser bastante común entre los portugueses cristianos nuevos, ya desde antes de la anexión de Portugal (Sánchez-Cid 2016, 264).

⁵ Los antecesores de la rama paterna de su familia pertenecían a la burguesía mercantil, y precisamente dentro de este campo comercial y financiero se centrarán los intereses del padre de nuestro dramaturgo; en la rama materna de la familia, algunos de sus miembros destacaron además por su dedicación a la medicina (Sánchez-Cid 2016, 45-192). Ambas profesiones, como se sabe, estuvieron muy ligadas a las comunidades judaicas.

las figuras importantes que lo ayudarían a conformar su bagaje cultural serían el sacerdote ignaciano Juan de Pineda, y los también jesuitas Pedro de Ribadeneyra, Luis de Molina y Juan Luis de la Cerda, quien posiblemente pudo ponerle en contacto con su discípulo el humanista Bartolomé Jiménez Patón. Estas referencias nos dan algunas pistas de las inclinaciones intelectuales de Felipe Godínez y nos servirán de guía en muchos casos para entender la obra del onubense.

Por otro lado, un capítulo de la biografía de nuestro dramaturgo en el que querríamos detenernos es el que tiene que ver con el cambio de apellido al que se somete gran parte de su familia, entre ellos él, con el fin de adquirir prestigio social y borrar las huellas de sus orígenes portugueses y judíos. El apellido elegido es Godínez, de resonancias hidalgas, y la primera vez que lo encontramos al lado del nombre del moguerense es en 1601, mientras que en documentos anteriores aparece como Felipe Denís Manrique (apellidos maternos, como ya se ha indicado⁶). En este sentido dice Sánchez-Cid (2016, 237):

Tan vital como realzar el *status*, o incluso más, era difuminar cualquier huella de lo que se tenía por impureza de sangre, sin lo cual holgaba cualquier aspiración: la ascendencia judeoconversa constituía una mancha indeleble. Méndez, sin duda, comprometía, puesto que era apellido largamente reiterado en las relaciones de causas inquisitoriales, mas no de forma inapelable. Por prudencia convenía suplirlo, pero sobre Denís caía un estigma que obligaba a desprenderse de él por resultar peligroso portarlo; no por asociarse a un inconcreto rumor de judaísmo, sino por estar marcado por una situación personal que podría ser conocida en los altos círculos financieros de Madrid y de Lisboa como era la de los últimos tiempos y el finamieto de Filipe Denís, el tío carnal del escritor⁷, con quien este en su niñez y primera juventud había compartido idéntico nombre.

En relación directa con esto es fundamental hacer referencia al que seguramente fue uno de los momentos más duros de su vida y que tuvo lugar el 30 de noviembre de 1624: su comparecencia en un auto de fe en la plaza de San Francisco de Sevilla. En el proceso inquisitorial se hará precisamente mención a ese cambio de apellidos realizado por el dramaturgo. Este episodio lo obligó a dejar la capital andaluza para trasladarse a Madrid, además de causarle otros inconvenientes como la confiscación de sus bienes y

⁶ Posteriormente aparecerá como Felipe Denís Godínez y, finalmente, solo como Felipe Godínez.

⁷ Quien fue procesado y condenado por la Inquisición en Venecia.

su inhabilitación como sacerdote (aunque fue rehabilitado poco tiempo después). En la capital comenzó una segunda etapa de su vida⁸: la que coincide con su época de esplendor como escritor de comedias.

Centrándonos en su producción literaria, el primer testimonio comprobado data de 1604 y es un soneto que se incluye en los preliminares del libro *Mercurius Trimegistus*, dedicado al autor del mismo, el citado Bartolomé Jiménez Patón. En 1610 se incluye otro poema suyo, una *Glosa en octavas*, en la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio*. En cambio, sus primeras obras dramáticas constatadas no se fechan hasta 1613, año en que debieron de estrenarse en Sevilla *La Reina Ester*, *Ludovico el Piadoso* y *El soldado del cielo San Sebastián* (esta última atribuida).

Su vida madrileña le facilitó el desarrollo de su creatividad como dramaturgo, y es precisamente a este período al que pertenecen la mayoría de las obras que se han documentado (fundamentalmente fechadas entre 1624 y finales de la década posterior). Pronto fue también rehabilitado en su condición sacerdotal, responsabilidad que compaginó con la escritura. En este sentido, fue alabado en su faceta de predicador y por su maestría en el teatro religioso por Pérez de Montalbán (1632, fol. 358r) en su *Para todos* (“El doctor Godínez tiene grandísima facilidad, conocimiento y sutileza para este género de poesía, particularmente en las comedias divinas; porque entonces tiene más lugar de valerse de su ciencia, erudición y doctrina”), quien también contó con él para el homenaje a Lope de Vega tras su fallecimiento, la *Fama póstuma* (Madrid 1636), donde se incluye su “Oración fúnebre en prosa”. Todo ello tiene una evidente conexión con los contenidos religiosos de su teatro y con la gran cantidad de “comedias divinas” –en relación con su producción e incluso con la producción de otros dramaturgos del momento– que nuestro autor onubense escribió, cuestión subrayada por algunas personalidades de la vida literaria de entonces, bien desde la sátira –como por ejemplo Quevedo–, bien desde el elogio –Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Ulloa Pereira, Enríquez Gómez o Bances Candamo–.

En cuanto a su producción dramática, de la que ya hemos citado algunos de sus primeros títulos, está formada por veintiuna comedias de autoría segura (curiosamente el mismo número de comedias conservadas de Plauto): quince de asunto religioso y seis

⁸ Los estudiosos distinguen dos etapas fundamentales en la vida de nuestro dramaturgo, una primera llamada “andaluza”, de la que se tienen escasos datos, y esta segunda, que se conoce como “madrileña” y se corresponde con la más documentada, además de la más prolífica en el ámbito literario.

de asunto profano. Estas últimas podemos dividir las en dos grupos⁹: en uno encontramos su única comedia histórica, *Ludovico el Piadoso* (1613), y en el otro las cinco restantes, que son todas ellas de ambiente cortesano (“comedias serias de enredo palatino”, según se han clasificado más recientemente¹⁰): *La traición contra su dueño* (1926), *Acertar de tres la una* (1626-30), *Aun de noche alumbra el sol* (1630-33), *Cautelas son amistades* (1630-34) y *Basta intentarlo* (1635-37).

Sus comedias más conocidas y aplaudidas son, sin lugar a dudas, las religiosas, siendo su fuerte el Antiguo Testamento; se dividen fundamentalmente en dos grupos: comedias bíblicas y comedias de santos. Dentro del primero, encontramos *La reina Ester*, *Amán y Mardoqueo*, *La paciencia de Job* (falsamente atribuida originariamente a Calderón, pero con casi total seguridad de la pluma de Godínez, según las comprobaciones de Vega 1998, de ahí que la consideremos suya), *Los trabajos de Job* (también conservada con el título de *El provecho para el hombre*), *Las lágrimas de David* y *El primer condenado* (sobre la figura de Caín); del segundo forman parte *San Mateo en Etiopía*, *La Virgen de Guadalupe*, *De buen moro, buen cristiano*, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* y *Ha de ser lo que Dios quiere*. Piezas a las que hay que sumar tres autos sacramentales: *El divino Isaac*, *El premio de la limosna* y *Rico de Alejandría*, *El príncipe ignorante discreto*, y uno navideño: *Los pastores de Belén*.

Además, otras cuatro comedias religiosas (cinco si consideramos como tal *La paciencia de Job*) son de atribución dudosa: *La milagrosa elección* (conservada con el título *La corona derribada y vara de Moisés*, atribuida a Lope de Vega), *La venganza de Tamar*, *El soldado del cielo*, *San Sebastián* y *Celos son bien ventura*¹¹.

Como vemos, gracias a los trabajos de los estudiosos citados con anterioridad el corpus de comedias de Felipe Godínez está muy bien delineado, pero, por el contrario, contamos con muy pocas ediciones modernas de esos textos. Únicamente hay edición de seis de sus comedias seguras: *Aun de noche alumbra el sol* (Mesonero 1885;

⁹ La diferencia entre ellas es, además de en cuanto al género, de fecha de publicación. La primera es muy temprana y escrita en Sevilla, mientras que las restantes forman parte de su etapa madrileña, la más fructífera del autor.

¹⁰ Vega 2004, 111. Desde nuestro punto de vista, *Cautelas son amistades* y *Basta intentarlo* (de acuerdo con Matas Caballero 2012) podrían considerarse “palatinas serias” (etiqueta acuñada por Zugasti en varios estudios, siendo el más reciente el de 2015). Más adelante profundizaremos sobre esta hipótesis en la primera de las comedias, objeto de nuestro estudio en este trabajo.

¹¹ Para profundizar en todos estos problemas de atribución, véanse los excelentes trabajos de Vega (1986, 1987, 1998). Además, puede verse Urzáiz (2002, 340-344) para acercarse a la problemática de los títulos atribuidos a Godínez, documentados o no encontrados, así como a las representaciones de algunas de ellas de que se tiene noticia.

Bolaños-Piñero 1991), *Las lágrimas de David* (Coughlin-Valencia 1986), *Ludovico el Piadoso* (Vega 1986), *La reina Ester* (Vega 1986), *Los trabajos de Job* (Bolaños-Piñero 1991), *La traición contra su dueño* (Turner 1975), y dos de las atribuibles: *La milagrosa elección* (Menéndez Pelayo 1893) y *El soldado del cielo, San Sebastián* (Alvarez Gastón-Fernández Cartes 2006). La mayoría de ellas son de acceso bastante complejo y restringido, y, además, no se adecuan a las normas actuales de edición de textos teatrales áureos, por lo que en este campo hay todavía mucho trabajo por hacer para que la recuperación de este dramaturgo tenga unos frutos accesibles y prácticos.

En cuanto a los motivos principales que se desarrollan en sus comedias, Vega (1993, 581) indica que, a su modo de ver, los dos grandes núcleos temáticos de su teatro son el honor y la conversión. Sobre el primero y su relación con el linaje –aspecto capital en Godínez por su condición de converso– dice lo siguiente (581-582):

La adhesión al cuerpo social de los españoles del momento se articula fundamentalmente mediante ese principio que llaman «honor» y que tiene como factor fundamental, entre otros, el de la limpia ascendencia. Es un riguroso concepto, por el que se acepta o rechaza a las personas, y que en la práctica ha llegado a cimentarse en algo ajeno a ellas. El individuo hace depender su mayor estímulo vital del qué dirán, de los otros. Su importancia es extrema: se equipara a la vida, como pueden contarnos muchas comedias que tienen en este tema uno de sus máximos sustentos. (...) La recurrencia al tema, como motor de tantas acciones en las comedias barrocas, no quita el que en ellas aparezca la contestación contra el mismo. En determinadas piezas de unos autores y de otros, se formulan críticas a ese concepto que desvincula la honra de los méritos personales, de la virtud, de los valores religiosos.

Expone Vega la eterna discusión del honor-opinión frente al honor-virtud, que, en el caso de Godínez, aparece decantada de una forma bastante clara hacia el segundo de los casos: el honor nace de los méritos, no de la opinión ajena. En este sentido, el mismo Vega hace un recorrido por varias comedias godinianas, deteniéndose principalmente en *La traición contra su dueño*, *Aun de noche alumbra el sol*, *Cautelas son amistades* y *Basta intentarlo*, en las que prima esta idea que hemos señalado, y en alguna otra como *La Virgen de Guadalupe*, en que un noble galán propone medir la hidalguía de un caballero para saber si es digno de casar con la dama a quien ama, *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile*, en que los méritos de los

antepasados se entienden igualmente como méritos ajenos, o *Las lágrimas de David*, “donde manifiesta la desconexión del honor terrenal con el del cielo” (Vega 1993, 584). A propósito del tratamiento del honor en *Cautelas son amistades*, analizaremos este motivo de una manera amplia, poniendo hincapié en la relación que tiene el planteamiento de Godínez con su origen judaico.

En relación directa con este tema, se plantea su segunda obsesión: la conversión (Vega 1993, 584-587). A nuestro dramaturgo le pesará su ascendencia semita y, sobre todo, el proceso que hubo de sufrir en auto de fe en 1624, en el que quedaron en evidencia sus “pecados”. Será recurrente en su teatro esa idea de conversión que Dios puede conceder al hombre pecador a través de su gracia; la misericordia divina tiene la capacidad de cambiar el corazón del hombre que vive en pecado, de convertirlo en un buen cristiano e incluso en un santo, como se reflejará en las diferentes historias que encontramos en el corpus de comedias hagiográficas que escribió el onubense, y ya incluso en algunos de sus títulos: *De buen moro buen cristiano* (en la que se suben a escena episodios de la vida de San Bernardo de Alcira), *Ha de ser lo que Dios quiere* (donde se defiende la figura de la Inmaculada Concepción y el modo de vida de los franciscanos) y *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* (en la que de nuevo se presenta a un Dios que todo lo puede, en este caso mediante la conversión del ladrón Luquesio en fraile). El mismo mensaje de conversión se extrae de *San Mateo en Etiopía*, en que la gracia de Dios elige a un publicano como evangelista; así como en tantas otras comedias bíblicas, donde se nos presentan historias de pecado y perdón: *Las lágrimas de David*, *Amán y Mardoqueo*, *El primer condenado*.

Otro de los ejes temáticos del moguerense, que igualmente apuntó en cierta manera Germán Vega (1986), pero que no ha sido desarrollado en ningún estudio otorgándole la importancia que, a nuestro modo de ver, tiene en la producción dramática de Godínez, es el de la amistad. Es, sin ninguna duda, uno de los motivos más repetidos tanto en sus comedias profanas como en las religiosas, y, posiblemente, junto al honor, el más querido por el dramaturgo en la totalidad de su corpus. La lealtad que muestran muchos personajes para con los otros, exaltando esa amistad que los une, supera en muchas de las comedias la importancia de las relaciones amorosas, el ansia de poder e incluso el amor a uno mismo. A raíz del estudio de *Cautelas son amistades* (repárese en este título), lo analizaremos con detalle más adelante (cap. 2.6.2), trayendo a colación pasajes significativos de varias de sus comedias.

Por otro lado, y volviendo ya a su producción literaria en general, Felipe Godínez cultivó también el género poético, aunque se hayan conservado pocos textos y prácticamente todos ellos puedan ser considerados “poemas de circunstancias”. Son composiciones aisladas, entre las que encontramos glosas, décimas, romances, tercetos y, sobre todo, sonetos, y que aparecieron, como ya se ha señalado, o como textos laudatorios en preliminares de libros de otros autores o en obras colectivas para celebraciones concretas y de diversa índole (Simón Díaz 1978, Profeti 1981 y 2009, Vega 1986). Paradójicamente, estos opúsculos sí cuentan con ediciones modernas en su totalidad y su acceso es, pues, mucho más sencillo para los estudiosos.

Finalmente, en los últimos veinte años de su vida Godínez minimizó su actividad dramática y de este periodo solo se conservan algunos de sus poemas; se cree que prefirió centrarse en sus obligaciones sacerdotales hasta que le llegó la muerte en su casa de la calle Cabeza, en Madrid, el 3 de diciembre de 1659. Sus restos mortales descansan en la iglesia de San Justo y Pastor.

2. CAUTELAS SON AMISTADES

2.1. DATACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Cautelas son amistades ha sido fechada de una manera estimativa por Bolaños Donoso (1983, 115), quien la data entre 1630-1634, basándose en la fecha en que sabemos fue representada por la compañía de Juan Martínez de los Ríos ante el Rey: 13 de septiembre de 1635; pocos días después, por cierto, de que falleciera el gran Lope. Este dato ha sido también apuntado por Vega García-Luengos (1986, 93), que incluso propone una datación más temprana a partir del verso “De Lope y de Villaizán” que encontramos en la segunda jornada de la comedia (v. 1089). Esta expresión de encomio fue muy limitada (al contrario que en el caso de Lope) en cuanto a la referencia a Villaizán, quien fue un poeta de renombre en palacio únicamente durante los años 1630-1632, puesto que murió en 1633. Vega señala que posiblemente esta comedia se escribiera cuando Villaizán estaba aún vivo, con el fin de ensalzarlo ante la Corte.

En CATCOM (base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral entre 1540 y 1700) se aporta más información sobre las representaciones que tuvo nuestra comedia en el siglo XVII. Primeramente se habla de su probable puesta en

escena en 1644, en Valencia, aunque bajo el título de *Lo que merece un soldado* y atribuyendo su autoría al dramaturgo Pedro Rosete¹²:

Mediante una escritura de 24 de mayo de 1644, el autor Pedro de Ascanio se comprometió a ir a la ciudad de Valencia en el mes de junio —es probable que se trate de un error por «julio», según se explica en DICAT¹³— con toda su compañía para hacer cien representaciones seguidas en la casa de comedias de la Olivera. Entre las obras que se comprometía a representar se encontraba una serie que se mencionan como «nunca representadas en Valencia», entre ellas *Lo que merece un soldado*, atribuida en el propio documento a Pedro Rosete. Como puede verse en DICAT, este autor finalmente llegó a Valencia el 20 de julio y estuvo representando con su compañía en dicha ciudad hasta el 12 de octubre, por lo que es probable que dentro de este periodo se representase la obra que nos ocupa.

De nuevo con el título de *Cautelas son amistades* se documentan dos representaciones más, estas de forma segura. La primera en el corral del Príncipe de Madrid, el 22 de enero de 1658, por la compañía de Esteban Núñez (apodado “el Pollo”); la segunda tuvo lugar el 8 de julio de 1674, en el Alcázar de la capital española, a cargo de la compañía de Hipólito de Olmedo.

No se tiene más noticia de puestas en escena de nuestra comedia, pero estos datos al menos nos confirman que se pudo ver en los escenarios del siglo XVII, tanto en el ámbito palaciego como en los corrales de comedias.

2.2. PROBLEMAS DE AUTORÍA

Cautelas son amistades es una comedia controvertida en cuanto a su autoría se refiere, ya que se nos presenta atribuida tanto a Felipe Godínez como a Agustín Moreto. Pocos son los que han dedicado unas líneas a esta cuestión, pero quienes lo han hecho defienden a Godínez como autor de la comedia, exceptuando a Cotarelo, quien, con poco rigor, dice: “La dejamos a nombre de Moreto, porque nos parece suya por el

¹² Esta información ha llegado a nosotros a través de Esquerdo (1979, 230), quien cita un documento en el que *Lo que merece un soldado* se atribuye al citado dramaturgo; véase, igualmente, Varey y Shergold (1989, 77-78). A su vez, todos estos datos aparecen recogidos en el catálogo de Urzáiz (2002, 341). Sobre la biografía de Pedro Rosete Niño apenas se tienen referencias, pero sí se conservan varias comedias suyas, y, sobre todo, escritas en colaboración; esta labor la llevó a cabo, entre otros, precisamente con Agustín Moreto (en las piezas *La mejor luna africana* y *El rey don Enrique, el Enfermo*). Quizá pueda venir de ahí el porqué de esa falsa atribución de esta comedia, puesto que en el único testimonio que conservamos de *Cautelas son amistades* con la variante de ese título aparece asociado a Moreto.

¹³ ‘Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español’.

carácter del gracioso y porque no parece del estilo o género usual en Godínez” (1927, 470).

La primera diferencia que encontramos es la del título de la comedia según el testimonio que la adjudique a uno u otro autor¹⁴: en el caso de Godínez, siempre aparece como *Cautelas son amistades*; en cambio, la versión “moretiana” se titula *La cautela en la amistad* (IT), *Lo que merece un soldado* (P43), o bien *La cautela en la amistad y lo que merece un soldado* (M)¹⁵. En cualquier caso, esto no significa que la elección de estos títulos sea inadecuada, pues sus variantes serían, en principio, igualmente válidas y guardan una evidente coherencia con la acción de la comedia, como explicaremos a continuación. No cabe duda de que *Cautelas son amistades* es el que mejor se ajusta al contenido de la comedia, e incluso aparece en un verso final de la segunda jornada: “Cautelas son amistades / si hay lealtad en las cautelas” (vv. 1704-1705), pero, sobre todo, como último verso de la comedia, que era el que solía, como es sabido, recordar el título de esta al despedirse del público.

En cuanto al resto de los títulos –los tres atribuidos a Moreto–, *La cautela en la amistad* parece una mera desfiguración del que consideramos el originario, y que respondería, pues, a uno de los temas centrales de la comedia: la amistad; además de recoger uno de los conceptos más utilizados también a lo largo de ella: la cautela. *Lo que merece un soldado*, por su parte, es, ciertamente, un verso que se repite varias veces al final de la primera jornada y es incluso aquel con el que esta termina, aunque hemos de decir que, *a priori*, es el título de contenido más restringido de todos ellos en relación a la trama de la comedia; focaliza su interés en resaltar solo uno de los temas que se presentan en la pieza: el de la defensa de las armas en boca de Carlos (lo que merece un soldado frente a lo que merece un letrado); en cambio, también es cierto que este título podría tener su justificación, ya que “lo que merece un soldado” es, según el argumento de esta comedia, no solo el ennoblecimiento por vía de sus hazañas, sino también la conquista del amor de una mujer de estamento superior. El tercer ejemplar, al fin, fusiona los dos títulos anteriores (*La cautela en la amistad y lo que merece un soldado*), lo cual señala que, quien se decidió por él, tenía muy cerca las otras dos posibilidades y optó por unirlas en una tercera variante que engloba, claro está, un amplio contenido de la trama, pero que se aleja del que para nosotros es el título originario.

¹⁴ Dato que, por otro lado, no es llamativo, puesto que el cambio de título de una misma comedia era una práctica relativamente habitual en la época, que se hacía con un fin comercial.

¹⁵ Las siglas con que denominamos cada uno de los testimonios son nuestras. Véase en el cap. 2.10.1.

Además, el catálogo de Medel (en Hill 1929, 177) señala la existencia de otro testimonio con el título de *Los dos Carlos*, atribuido también a Godínez y cuyo paradero desconocemos. Urzáiz (2002, 341) dice al respecto: “En varias listas, como la de Medel, se atribuye a Godínez una comedia titulada *Los dos Carlos*, que se ha identificado con ésta (Williamsen cita un códice con este título en la BNM, Ms. 18.074, del XVII)”. Ese manuscrito, en cambio, se corresponde con la signatura del testimonio moretiano titulado *La cautela en la amistad y lo que merece un soldado*, por lo que no aporta luz en torno al misterio del supuesto ejemplar titulado *Los dos Carlos*.

Por otro lado, la hispanista estadounidense Ruth Lee Kennedy (1936, 316), quien dedicó gran parte de su vida al estudio del teatro de los Siglos de Oro y en especial a la obra de Moreto, dijo lo siguiente haciendo referencia a la autoría de *Cautelas*:

In the case of *La cautela en la amistad*, there is reason to think the work is by Godínez since we have today a very old «suelta» attributed to him under the title *Cautelas son amistades*. Moreover, Medel lists a play *Los dos Carlos* (attributed to Godínez) which La Barrera concludes is the same, apparently because the two principal characters are both named Carlos. As I have pointed out previously, I do not feel that I know Godínez sufficiently well to assert that the work is his, but the characteristics are certainly those of his epoch rather than of Moreto's. As we have seen, Schaeffer felt that it was by Godínez, and this German critic was almost uncanny in such matters.

Y también (Lee Kennedy 1932, 124-125):

In my opinion, Moreto did not write this comedy. I do not believe our author, even at the immature age of seventeen, was guilty of a plot so confused and so wholly episodic or of feminine characters so repugnant and so lacking in decorum. One may point out in regard to the versification that two acts end in «redondillas» instead of «romances» and that the last act employs only two metres, «redondillas» and «romance». Finally, one finds in it none of Moreto's peculiar metaphors or turns of phrases.

Es decir, una de las mayores conocedoras de la obra de Moreto rehusó su autoría con bastante seguridad, aunque lo hiciera desde un desprecio e infravaloración de

nuestra comedia con los cuales no estamos de acuerdo en absoluto, y especialmente con su opinión acerca de los personajes femeninos en esta comedia, uno de sus mayores valores y atractivos, a nuestro juicio, sobre todo en el caso de la Duquesa.

Piedad Bolaños (1982, 163-169) dedica un apartado de su tesis a *Cautelas son amistades*, en el que también afirma que el autor es, sin lugar a dudas, Godínez. Se basa principalmente en las afirmaciones de Kennedy expuestas anteriormente, y apunta una razón basada en “cuestiones internas” de la comedia.

Será finalmente Germán Vega (1986, 90-95) quien lleve a cabo un estudio más detallado de la autoría de esta pieza. En primer lugar, ofrece un repaso a los diferentes títulos que la misma tiene en los distintos testimonios, cuestión que ya hemos mencionado al comienzo de este capítulo. Sobre ello señala que los tres testimonios que proponen el nombre de Moreto pertenecen a dos ediciones y un manuscrito, respectivamente, que son todos ellos poco fiables. Uno se recoge en *La Parte quarenta y tres de comedias de diferentes autores*, editada por primera vez en 1650, conjunto de sueltas, y de la que Kennedy afirma que es “very inaccurate”. El segundo de ellos se integra en la *Tercera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cavaña* (1681), recopilación póstuma en la que hay bastantes comedias de dudosa atribución. Por último, el manuscrito, de fines del siglo XVII y que es, según Kennedy y Profeti, una copia de la edición de 1681 con pocas variantes, pero que, de acuerdo con nuestras comprobaciones, sería, en cambio, un testimonio independiente; eso sí, copia de otro anterior perdido cuya filiación compartiría, efectivamente, con los otros dos testimonios atribuidos a Moreto.

Posteriormente, Vega centra su estudio en una serie de elementos de carácter externo. Por un lado, hace referencia a la ya indicada representación de *Cautelas son amistades* que tuvo lugar en el Palacio Real de Madrid, el 13 de septiembre de 1635. Este dato significativo nos acerca a Godínez, puesto que están atestiguadas otras representaciones palaciegas del mismo autor en estos años, como por ejemplo las de *Aun de noche alumbra el sol* (1634 y 1636) o *Basta intentarlo* (1637). Por el contrario, en esa fecha Moreto era un joven, como apuntaba Kennedy, de solo diecisiete años, y es difícil pensar que pudiera haber escrito una pieza tan bien construida y con un desarrollo tan complejo e ingenioso como es el de *Cautelas* (opinión nuestra –recordemos– no de Kennedy, cuyo argumento es exactamente el contrario, aunque apoye la misma tesis). Anota Vega (1986, 92-93):

Y si es verdad que le aureola un cierto renombre de autor precoz, quizá este no sea tan notable como el de plagario. Son abundantes las obras de otros dramaturgos que aparecen «aprovechadas» a su favor en ediciones y copias manuscritas, ya sea por cuenta propia, ya por ajena, como más bien parece que debió de ocurrir en este caso.

En esta misma línea de la supuesta precocidad de Moreto, es interesante tener en cuenta un verso de Gandalín, el gracioso de *Cautelas*, en la segunda jornada de la misma, al que ya hemos hecho referencia: “De Lope y de Villaizán” (v. 1089). Como bien apunta el profesor Vega y se ha indicado más arriba, esta fórmula de encarecimiento fue duradera en cuanto a la referencia al Fénix de los Ingenios, pero no en cuanto a la fama de Jerónimo de Villayzán (fallecido en 1633), quien ocupó un lugar muy privilegiado en la corte, pero en una franja temporal muy limitada, que fueron los años 1630-1632. Señala Vega (1986, 93): “pensamos que el autor de *Cautelas son amistades* escribe este verso para una obra que sin duda tiene puesta la mira en su exhibición madrileña, e incluso palaciega, cuando el auge del poeta aludido puede justificar el uso de su nombre como enfatizador”; y en esa época Moreto, como decíamos, era aún muy joven, pues había nacido en 1618.

Germán Vega estudia seguidamente los elementos de carácter interno de la comedia. Para ello, efectúa una comparación de diferentes aspectos de *Cautelas son amistades* con otras comedias de Godínez. En primer lugar, el tema de la amistad –como ya ha sido apuntado–, que se construye como eje tanto de nuestra comedia como de otras del dramaturgo moguerense, entre las que destacan *Ludovico el Piadoso*, *La traición contra su dueño*, *Las lágrimas de David*, *Aun de noche alumbra el sol* y *O el fraile ha de ser ladrón*, donde encontramos una pareja de protagonistas que tienen un claro paralelismo con los dos Carlos de *Cautelas son amistades*. La predilección que muestra Godínez por este tema se puede resumir en un verso de nuestra comedia, en el que Carlos afirma: “no he de faltar a la ley / de amigo por la de amante” (vv. 1809-1810). El tema del honor, por su parte, es también muy importante en *Cautelas*, y se desarrolla, entre otros versos, en el monólogo de Carlos Colona en defensa de las armas o en otro momento de la comedia en que se afirma la preeminencia de los méritos adquiridos sobre los heredados: “que yo los méritos quiero, / no el título de señor” (vv. 1178-1179). Dicho tema se trata, como bien dice Vega (1986, 97), desde un punto de vista muy particular:

Como reflejo suficientemente diáfano de su condición personal, oponiéndolo al que regula la conducta de amplios sectores de la sociedad de su momento, así como la de los personajes que se mueven sobre las tablas de los corrales.

Otro punto presente tanto en *Cautelas* como en otras obras godinescas es el que encontramos en la imagen de la noria¹⁶ simbolizando la cambiante fortuna, que aparece en los siguientes versos de nuestra comedia: “¡Oh, noria del mundo, en ti / suben unos arcaduces / y bajan otros al fin! / No desespere el que baja / por bajar, que antes así, / para llenarse después, / bajando primero ha de ir; / y el que sube a lo más alto, / no desee verse allí, / porque se ha de derramar / cuando acabe de subir” (vv. 376-386); y también, entre otros pasajes, en uno de *Amán y Mardoqueo*: “Siempre a la fortuna tuve / por una rueda de noria, / donde es nuestra vanagloria / arcaduz que baja y sube: / yo en el hondo abismo estuve, / y Amán en la cumbre ya: / natural cosa será, / cuando la vuelta haya dado, / bajar él donde yo he estado, / subir yo donde él está” (fols. Dv-D2r).

Además, es interesante tener en cuenta otras imágenes y la métrica que se utilizan en esta comedia, ya que se corresponde con lo habitual en Godínez, como señala Vega en la última parte de su análisis y como será desarrollado más adelante en nuestro estudio (veánse los caps. 2.7. y 2.11.).

Por último, los recientes y novedosos avances que están aportando en la actualidad los estudios de las humanidades digitales, en concreto, aquellos dedicados a la estilometría¹⁷, también apuntan como autor de la comedia al dramaturgo onubense. Este tipo de estudios analiza, *grosso modo*, rasgos de estilo de autor en comparación con otros textos suyos que son de autoría segura y con los de otros autores (cuanto más dilatado sea el corpus, mejor); así, localizan y agrupan los marcadores lexicales de estilo, que son propios de cada persona y –se entiende– nacen de su subconsciente. Para nuestra comedia se ha analizado con “Stylo R Package” las 500 palabras más utilizadas de cerca de 700 obras teatrales del siglo XVII¹⁸. *Cautelas son amistades* se situaría con claridad en la rama del dendrograma en la que está también la mayor parte de las doce comedias de Godínez que contiene en estos momentos (junio de 2018) la base de datos de “EstilometriaTSO”. De las 700 obras del corpus las que más cerca están de ella, de

¹⁶ *Topos* que recuperaremos más adelante (cap. 2.7.4.) para ser estudiado en todo el corpus dramático de Godínez como uno de los motivos más recurrentes en él.

¹⁷ Véase Fradejas Rueda 2016.

¹⁸ Consúltase <http://estilometriaatso.com>. Álvaro Cuéllar y Germán Vega son los responsables de la construcción de la base de datos de textos del teatro del Siglo de Oro para análisis estilométricos y han tenido la amabilidad de adelantar estos resultados.

acuerdo con los usos léxicos que detecta “Stylo”, son, precisamente, las comedias palatinas de Godínez: *Aun de noche alumbra el sol*, *La traición contra su dueño* y *Basta intentarlo*.

Podrían bastar, por tanto, todas estas cuestiones para afirmar que la autoría de *Cautelas son amistades* se corresponde con la pluma del escritor moguereno, pero nuestro trabajo intentará respaldar esta tesis desde un punto de vista más interno, como es el del estudio ecdótico de la comedia –que se llevará a cabo en el capítulo 2.10.–, para así poder confirmar la falsa atribución de esta a Agustín Moreto de manera irrefutable.

2.3. ARGUMENTO DE LA COMEDIA

Cautelas son amistades es una comedia de enredo palatino que se desarrolla en torno a dos acciones fundamentales y paralelas, una política y otra amorosa. Esta última la protagonizan tres galanes y dos damas. Los dos galanes principales son dos –supuestos– hermanos (tenidos por hijos de César), soldados, ambos llamados Carlos, que llegan a Nápoles para pedir al Rey que les reconozca sus méritos después de haber luchado en Milán, ciudad que, gracias a ellos, ha sido conquistada; por su parte, la Duquesa de Milán, dama protagonista de la comedia y a quien le han arrebatado su reino, se dirige también a Nápoles para pedir al Rey que le devuelva su estado. Para diferenciar a los galanes protagonistas, el primero es llamado Carlos (o Carlos Colona) y el segundo Conde (debido al título que le concede el Rey por sus servicios prestados en la reciente guerra). Este personaje no es quien parece ser –aunque él tampoco lo sabe– y se descubrirá que, en realidad, es el hijo del Rey y legítimo heredero del trono, momento en que el tema político adquiere una importante relevancia. El tercer galán de la comedia es Enrique, el sobrino del monarca y, de momento, su sucesor. Cuando se enteran de que uno de los dos Carlos va a quitarle ese lugar, planea matarlo.

Veamos cómo se desarrolla esta acción a lo largo de las jornadas:

Jornada I

La Duquesa de Milán huye a Nápoles a pedir al Rey que le restituya el feudo que su sobrino Enrique le ha arrebatado en el reciente y exitoso asedio a la ciudad lombarda. Carlos, un soldado que ha combatido en el bando de Enrique, la persigue en el momento de su huida –aunque incitado astutamente por la dama, cuya identidad aquel ignora–, punto en que comienza la comedia. El joven queda prendado de la belleza de la

“milanesa amazona”, quien, cautelosamente, se hace pasar por Isabela, hija del Marqués de Mariñano. Tras ellos llega el sobrino del rey de Nápoles, Enrique, que va también en busca de la dama, y César, noble de la corte napolitana que apunta en aparte –y por primera vez– la existencia de un hijo secreto del Rey, heredero de la Corona. Enrique pide a César que le entregue la memoria de la guerra que ha redactado, en la que se recoge que las figuras clave de la victoria en Milán han sido los dos Carlos y el propio César. Enrique les dice que vayan a Nápoles, hacia donde ya ha ido Carlos el Conde, para que el Rey los recompense. Posteriormente, ya en el palacio napolitano, encontramos a Irene (hija del Marqués) conversando con Flora, su criada, a quien habla de las atractivas prendas que adornan al Conde. Termina la jornada con un discurso en defensa de las armas puesto en boca de Carlos, quien expone la vida de soldado frente al Senescal, quien nunca ha salido de la corte. La Duquesa (quien, recordemos, pasa en esos momentos por ser Isabela, hermana de Irene, con la complicidad de esta) ha quedado enamorada de él, y los dos Carlos, por su parte, también de ella.

Jornada II

Es en este acto en el que se desarrolla de una manera más explícita y extensa la trama amorosa de la comedia. La Duquesa descubre a Irene que está enamorada de Carlos, así como el dilema que se le plantea entre elegirle a él o a Enrique, futuro rey y única persona que puede devolverle su estado de Milán. Irene, en cambio, tiene claro el amor que siente por el Conde. Cuando llega Carlos, la Duquesa le pide que ensayen ambos la llegada del sucesor al trono y la eventual solicitud de matrimonio con ella por parte de aquel, protagonizando, así, una escena metateatral en la comedia. Fallece el Rey y César cuenta a Carlos que aquel ha confesado en su lecho de muerte, y en presencia de Enrique, que uno de los dos que pasaban por hijos de César es en realidad hijo suyo. César es en esos momentos el único que sabía y sabe que ese hijo es el Conde, y se lo revela a su único hijo verdadero, el otro Carlos, quien decide entonces hacerse pasar por el infante para salvaguardar la vida de quien hasta ese momento había tenido por hermano suyo, pues Enrique quiere matarlo para despejar su camino al trono.

Jornada III

Enrique quiere engañar al Conde para enemistarlo con Carlos y, al mismo tiempo, está planeando matar a este, por creerlo, como se ha explicado, el sucesor al trono; pero el Conde, que es leal e inteligente, será quien en realidad lo embauque

haciéndole pensar que está de su lado. La Duquesa, por su parte, pide explicaciones al Conde porque no entiende por qué no le devuelven el estado de Milán, y tampoco por qué Carlos no quiere casarse con ella. Este decide contarle la verdad, diciéndole que el infante es en realidad el Conde y no él, lo que la Duquesa no cree; aun así le reafirma que, sea quien sea, lo ama. El Conde, por otro lado, promete a Irene que, si el padre de esta lo permite, le dará su mano. Finalmente Enrique, enterado de que el verdadero hijo del fallecido monarca es el Conde, y decidido a darle muerte, discute con este y corre tras él por palacio hasta que ambos caen por una ventana, resultando muerto el primero. Carlos desvela la verdad y es nombrado Conde por su hermano, ya rey de Nápoles. Se anuncian, al fin, los esperados casamientos: de Carlos con la Duquesa, y del nuevo monarca con Irene. Nada se dice, en ese final, del previsible entre Gandalín y Flora, los criados que protagonizan su propia trama amorosa secundaria, como es habitual en las comedias barrocas.

2.4. UNA COMEDIA PALATINA SERIA

En cuanto al género de la comedia, en primer lugar fue considerada “histórica” por Bolaños (1983, 174), juicio poco acertado teniendo en cuenta que la cuestión histórica es solo aparente y, a nuestro modo de ver, únicamente contextualizadora.

Según Vega (1986, 92), en cambio, es “de intriga palaciega” y, para defender su hipótesis, argumenta que el enredo que se desarrolla en el marco palaciego es el motor de la comedia, que los personajes que encontramos en ella pertenecen al más alto estamento social, característica básica de este género, y que la trama muestra una vertiente fundamentalmente política en la que se dirime la sucesión del reino.

Desde nuestro punto de vista, y a la luz de los estudios más recientes que se han publicado acerca de los subgéneros de este teatro, consideramos la nuestra una comedia “palatina seria”, etiqueta acuñada por Zugasti en los últimos años¹⁹ precisamente para diferenciar la comedia palatina tradicional, cómica, de aquellas que cumplen todos sus requisitos pero que no tienen este ingrediente de comicidad y, en cambio, presentan elementos serios e incluso trágicos en el desarrollo de su trama. En palabras del citado estudioso (2003, 177):

¹⁹ Véanse sus estudios de 2003 y 2015, que aquí seguimos. El último es una ampliación y actualización bibliográfica del primero.

A mi modo de ver, la dirección apuntada por Arata, Ojeda Calvo y Oleza hace más justicia a la cabeza del género y es la vía que trato de profundizar ahora, enfatizando en que hay una versión seria y trágica de la comedia palatina que no podemos desatender. Interpreto que Vitse apuesta por un enfoque semejante, pues a la hora de estudiar este tipo de obras hace una distinción entre las comedias palatinas (que para él son frívolas, irónicas e hiperlúdicas) y las palaciegas (de *palais*), que son más serias. En el fondo estoy básicamente de acuerdo con este crítico, si bien en aras de la claridad terminológica opto por alterar los rótulos y etiquetas; así, para evitar confusiones entre comedias palatinas (cómic) y palaciegas (serias), sugiero una denominación uniforme para todas ellas que distinga su mayor o menor incursión en los planos de la comicidad o seriedad, llamándolas comedias palatinas cómic y comedias palatinas serias respectivamente.

Estaríamos, pues, de acuerdo con Vega en cuanto al reconocimiento de los elementos principales que configuran nuestra comedia y que, hasta el momento, englobaba bastante bien el membrete “intriga palaciega”, pero nos decantamos por la terminología de Zugasti, al parecernos que se corresponde de una manera más clara con lo que entendemos es *Cautelas son amistades*, una pieza palatina (con todo lo que esto conlleva, como veremos detalladamente a continuación) con el único matiz de desarrollar una trama política seria que desemboca en la muerte de uno de los personajes.

En primer lugar, creemos conveniente aproximarnos a la historia de esta tipología cómic, que se intentó definir por primera vez en los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII de la mano de Francisco Bances Candamo, en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. En esta obra se clasifican las comedias en dos grupos principales: “historiales” y “amatorias”; estas últimas, a su vez, aparecen divididas en piezas de “capa y espada” y “de fábrica”, entendiendo “fábrica” como ‘idea fantástica’ (*Diccionario de Autoridades*, 1732). Como bien señala Zugasti (2003, 159), todo parece indicar que Bances Candamo se refiere con este término al tipo dramático que actualmente conocemos como “palatino”:

Las de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio

consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros. (Bances Candamo 1970, 33)

Aporta Zugasti (2003, 160), además, otro dato interesante de la época a partir del testimonio de Tirso de Molina en su obra miscelánea *Cigarrales de Toledo* (1624). La pieza se desarrolla a orillas del Tajo, donde se reúne un grupo de amigos para deleitarse con entretenimientos literarios; allí se ofrecen varias escenificaciones teatrales, entre las que se encuentran tres comedias palatinas de Tirso: *El vergonzoso en palacio*, *Cómo han de ser los amigos* y *El celoso prudente*. Después de cada representación, los asistentes debaten sobre la obra que han visto y, a través de sus opiniones, se pueden vislumbrar las ideas de este dramaturgo sobre la comedia nueva y sobre el subgénero al que pertenecen, en este caso, esas piezas. Evidentemente, aún no encontramos la etiqueta de “palatino”, pero sí podríamos decir que, al igual que en el caso de Bances Candamo, se empiezan a delimitar las características del género.

Posteriormente, ya en el siglo XIX (seguimos también aquí el trabajo de Zugasti 2003, 162-163), Muñoz Peña las llama “comedias palacianas” y las conecta con las novelescas, de carácter y de costumbres; dicho término es recogido por J. Hurtado y A. González Palencia, quienes en su caso lo ponen en relación con las comedias villanescas, novelescas y de intriga. Guastavino Gallent, por su parte, diferencia entre comedias “palacianas”, cortesanas y villanescas. Palomo las engloba dentro de las comedias de enredo, distinguiendo, así mismo, entre “palaciegas”, villanescas y cortesanas, y utilizando también el término “palatinas” en algún momento. Maurel las trata desde otro punto de vista, calificándolas simplemente de “comedias fantásticas” y dentro del mismo grupo que las villanescas y de capa y espada. Serán finalmente los trabajos que Weber de Kurlat dedica a Lope los que consigan dar fin a tal vacilación terminológica en favor del concepto de “comedia palatina”. Aunque después algún estudioso ha intentado etiquetarla de nuevo, como es el caso de Wardropper y su propuesta de “comedia fantástica”, o el de Dixon con la de “comedia romancesca”, la mayoría de la crítica ha aceptado el término acuñado por Weber de Kurlat, y así lo demuestran los estudios de Oleza, Vitse, Arata, Zugasti, Florit..., así como los manuales de literatura española más recientes (Pedraza y Rodríguez, Arellano, Huerta Calvo, etc.).

Veamos a continuación qué características ha de reunir una comedia para ser considerada palatina, elementos fijados por Zugasti (2003, 163-169) en doce puntos a partir de sus propias consideraciones y con base en estudios de otros especialistas anteriores (muy especialmente en el de Weber de Kurlat):

1. La “comedia palatina” se suele incluir dentro de una corriente idealista e ilusionista en la que se crea un ambiente de fantasía cortesana en torno al que se desarrolla una serie de sucesos novelescos como elemento principal de la acción de la comedia.
2. Para ello, es necesario que el espectador sienta un distanciamiento, tanto en el plano temporal como en el espacial, de la acción que se está escenificando. En el primer caso, esta suele enmarcarse en la intemporalidad o en una época remota (siglos XIV-XV, en muchas ocasiones); en el segundo, el espacio en el que se mueven los personajes se situará necesariamente lejos de Castilla, ya sea en otra zona de la Península (Portugal, Aragón, Cataluña...) o, lo que es muy habitual, en un territorio más distante –coincidiendo en la actualidad con países o ciudades europeas– (Ferrara, Bretaña, Flandes, Nápoles, Polonia...) o incluso de nombre inventado (Belflor, Oberisel...). Yoon (2004, 123) apunta que, de esta manera, se produce lo que se ha llamado una “anticotidianidad”, en el sentido de que el público –sobre el que no debemos olvidar que era plebeyo en su mayor parte– se sentía lejano y ajeno a las situaciones que en las tablas se estaban representando.
3. Contextualizar la acción en un lugar exótico permite mayor libertad al creador, en cuanto a la plasmación de temas o episodios acaecidos entre personajes de altas clases sociales, como marqueses, duques o incluso reyes, sin provocar recelos ni suspicacias. Así, encontraremos traiciones, engaños, delaciones falsas, amenazas de muerte, asesinatos ordenados caprichosamente, historias de amor entre personajes de diferente clase social, finales felices entre ellos, etc.
4. Los protagonistas de las comedias palatinas pertenecen, por un lado, a la alta aristocracia o a la realeza, y, por otro, a clases sociales más bajas, entre las que siempre encontramos tipos que tienen un contacto diario con los primeros (criados, secretarios, damas de compañía...). Debido a esto, la tensión dramática se centra en el problema de la desigualdad estamental de los personajes, diferencia que en muchos casos es aparente y lleva consigo la

revelación final de la verdad, es decir, la anagnórisis. Es común en este tipo de comedias juegos dramáticos a través de ocultamientos de personalidad o fingimientos.

5. La comedia palatina se ha etiquetado también como “cortesana”, algo que nos indica el espacio concreto en el que se desarrollarán los avatares de los personajes: la corte, es decir, el palacio y sus dependencias, tales como habitaciones, salón del trono, terrero exterior, jardín, torre o prisión, etc.
6. No son piezas históricas, pero sí pueden tener un entronque con algún acontecimiento o personaje histórico.
7. Los nombres de los personajes siempre remiten a su alto rango social y se desligan, por el contrario, de lo cotidiano; algunos de los más recurrentes son Segismundo, Leonora, Lisena, Rogerio, Teodora, Fadrique, etc.
8. En muchos casos, el protagonista masculino es un galán que llega en solitario a tierras extranjeras con oportunidad de ascender socialmente. Este personaje suele hacer uso de su ingenio en la corte con el fin de conquistar a las damas principales y casarse con la mejor de ellas. Zugasti interpreta esta presencia como una marca de españolismo que supondría un guiño al espectador, a quien satisfacerían todos estos éxitos de sus compatriotas.
9. En cuanto a las tres unidades clásicas, la comedia palatina respeta, como todas las comedias barrocas, la unidad de acción. La de lugar suele ceñirse a los contornos del ducado, marquesado, condado..., en que se desarrolla la trama, con una oscilación medida entre los espacios interiores o los rústicos exteriores, cuando se da el caso. La unidad de tiempo varía entre los tres y diez días, y, como es habitual, los saltos cronológicos más amplios se dan en los entreactos.
10. Un ingrediente fundamental de este tipo de comedias, que comparte con las de capa y espada, es el enredo del que se sirve el autor de la pieza para crear dinamismo, suspense, atraer la atención del espectador, etc. Para ello, se servirá de disfraces, ocultamientos, escenas nocturnas, intercambio de prendas de amor, equívocos, cambios de personalidad... El peligro de abusar de este recurso trae consigo la posibilidad de caer en lo inverosímil.
11. Los temas, subtemas y motivos que se pueden desarrollar en este tipo genérico son todos los imaginables, pero destaca, sin ninguna duda, el tema amoroso, generador principal de conflictos. Otros recurrentes son los

relacionados con la política, el poder, el honor, la amistad... Dependiendo de la preeminencia que tenga un tema u otro, aumentará o disminuirá el grado de enredo de la comedia.

Zugasti habla, además, de una subtipología dentro de la comedia palatina, en la que encontraríamos comedias con entidad propia, por ejemplo, “de secretario”, “de juego de autoridades burlescas”, “de privanza”, “de honor conyugal”, “de amistad”. Rodríguez (2015: 132), por su parte, añade comedias “del poder injusto” y matiza que en las de secretario habría dos variantes: “amores prohibidos” y “relación entre desiguales”.

12. La preferencia de unos temas sobre otros es lo que nos permite, precisamente, poder hablar de una gradación de tono en las comedias palatinas que lleva al estudioso navarro a distinguir entre la existencia de comedias palatinas cómicas y comedias palatinas serias, considerando las tragedias como un grupo de piezas aparte.

Es de entender que toda comedia palatina no siempre incluye los doce puntos expuestos con anterioridad, pero, evidentemente, cumplir con la mayoría de ellos nos da más facilidades para poder encasillarla dentro de este tipo genérico. La comedia que nos ocupa, *Cautelas son amistades*, se puede clasificar como tal si la analizamos, como haremos a continuación, a partir de esta base teórica.

La comedia de Godínez se sitúa en tierras italianas, fundamentalmente en Nápoles, adonde llegan los personajes después de haber combatido en Milán y donde se desarrolla toda la trama. Hay, pues, una distancia espacial para el espectador, para quien Italia sería un lugar lejano y suficientemente exótico. No se enmarca en un tiempo remoto, como ocurre en muchas de las comedias palatinas, pero tampoco hay ninguna marca de temporalidad en este sentido. Todo nos indica que estaríamos en un momento de conflicto bélico, unido al paralelo de ambiente palaciego, propio del siglo XVI, del *Cinquecento*; anterior, en cualquier caso, al “hoy” de los espectadores barrocos.

Por otro lado, gran parte de los personajes pertenecen al estamento más alto de la sociedad, como son el Rey, su sobrino Enrique, el Conde (y verdadero infante), Irene (hija de un marqués) o la Duquesa. Además, encontramos la figura del soldado, personaje de clase social más baja pero con unos méritos que lo igualan en virtud a los anteriores; su padre, un noble hidalgo; y los siempre presentes criados, en este caso no excesivamente “plebeyos”. Como es habitual en tal tipo de comedias, aparece el tan

conocido tema del amor desigual, un amor en principio imposible entre dos personajes que pertenecen a distintos estamentos sociales, la Duquesa y Carlos, pero que finalmente conseguirán estar juntos tras ser ascendido este a rango de nobleza por sus demostradas virtudes y valor.

En cuanto a las tres unidades, podríamos decir que tenemos una acción principal que se ramifica en dos fundamentales, que caminan de la mano a lo largo de toda la pieza: la amorosa, protagonizada por los dos Carlos, Enrique, la Duquesa e Irene (con la historia paralela de los criados), y la política, en la que intervienen prácticamente todos los personajes citados, con especial protagonismo de Enrique y los dos Carlos. Al plano espacial ya nos hemos referido con anterioridad, pero podemos concretar que la acción se desarrolla casi siempre (a excepción del comienzo de la comedia, en que los personajes están de camino a la corte) en los interiores del palacio. Por lo que respecta al temporal, no sabemos muy bien en cuántos días se desarrolla la trama, pero, por todos los acontecimientos que se suceden, tendríamos que hablar, al menos, de varios días.

La no adecuación de las unidades clásicas al teatro áureo (una sola acción, pero en varios lugares y en varios días) no solo son propias de las comedias de este género, sino que vienen fijadas en la “receta” de hacer comedias de la época, que no es otra obra que el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega:

Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo;
no hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que estos podrá poner en las distancias

de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende.

(vv. 181-200)

Como se ha anunciado en la presentación del argumento de la comedia, la acción se fundamenta en el enredo, elemento sustancial de lo palatino. En primer lugar, encontramos una coincidencia de nombre entre dos personajes, de los cuales, además, uno se hará pasar por el otro en su condición de hijo de rey, “engañando con la verdad” a los demás en varios de los diálogos que mantiene con ellos²⁰. Algo semejante hace la Duquesa, quien, con avisada cautela, oculta su identidad haciéndose pasar por la hermana de Irene, Isabela, consiguiendo pasar “desapercibida” en palacio gracias a su cambio de personalidad, muy típico en este tipo de comedias. Hay, por otro lado, un juego metateatral –que se analizará más adelante con detalle–, recurso que nos permite cruzar esa línea tan leve que existe entre la ficción y la realidad, entre el teatro y la vida, entre el teatro y el teatro dentro del teatro, y que nos regala algunas escenas llenas de equívocos y juegos de palabras que enredan más aún, si cabe, la trama.

Además de todos estos recursos, el creador hace uso de su libertad generando intrigas que tienen que ver con la sucesión del trono. Ya hemos apuntado cómo uno de los dos Carlos se hace pasar por infante para salvaguardar la vida de su “hermano”, pero también hay que señalar el motivo de este fingimiento: la amenaza de muerte de Enrique contra el sucesor de la Corona. Esta parte más seria de la comedia, que en muchas otras palatinas se acentúa con intrigas de corrupción, traiciones o asesinatos, se puede formular porque la acción se ha contextualizado lejos de Castilla, impidiendo, así, que los miembros de la realeza y la alta nobleza puedan sentirse aludidos de alguna manera por lo que ocurre en escena.

Los temas principales de la pieza son el amor y el poder, que, como ya se ha dicho, se presentan y desarrollan de forma paralela, pero también junto con varios subtemas que poseen capital importancia y que suponen un ingrediente más del tipo genérico al que adscribimos nuestra pieza. Así, destacan fundamentalmente la amistad, el honor y la “cautela”, motivos que serán explicados con detalle más adelante.

²⁰ Por ejemplo, cuando Carlos decide desvelar a la Duquesa la verdad, contándole que el heredero de la Corona es el Conde y no él, algo que la dama no cree.

Finalmente, queremos remarcar el tono serio que subyace en nuestra comedia, puesto que no es una comedia palatina al uso, cómica, en la que el enredo es el único motor de la acción sin dar cabida a ningún tema de mayor importancia. En nuestro caso se desarrolla el asunto político de la sucesión a un trono, que concluye trágicamente con la muerte de uno de los personajes, Enrique, antagonista de la comedia y con quien el espectador no crea ningún tipo de empatía, pero que impregna igualmente nuestra pieza de un matiz dramático, como decimos. Es, por tanto, la etiqueta genérica de “comedia palatina seria” la que, a nuestro modo de ver, sintetiza y engloba mejor los elementos que conforman *Cautelas son amistades*.

2.5. PERSONAJES

Los personajes que de forma tópica y habitual encontramos en toda comedia barroca son el galán y la dama, el gracioso y la criada, el padre, el hermano o el marido (representantes de las normas sociales), el rey y el poderoso²¹. Los estudiosos coinciden en apuntar que estos personajes representan tipos y que en pocas ocasiones encontramos desarrollo psicológico profundo en ellos. En este sentido, Ruiz Ramón (1996, 135) afirma:

Este teatro no ha creado grandes caracteres, sus personajes carecen de interioridad, no hay profundidad psicológica, no encarnan valores humanos universales, salvo algún que otro caso excepcional que, como tal excepción, confirma la regla; en contrapartida, pocos teatros pueden ofrecer un cuadro tan rico y tan variado del vivir humano en lo que éste tiene de brillo exterior, impulsividad, antítesis, dinamismo, acción.

Estamos, por tanto, ante un teatro en el que prima la acción y no la parte psicológica de sus personajes, pero veremos cómo en el caso de nuestra comedia (así como en tantas otras) alguno de ellos rompe con esta regla y mostrará actitudes que sí pueden ser consideradas propias de alguien que tiene un conflicto interior, dentro, evidentemente, de las limitaciones que marca el corsé de la comedia nueva. Es decir, esa psicología que encontraremos vendrá definida por una de las variantes que el

²¹ Habríamos de sumar la presencia del villano, quien es personaje e incluso protagonista en muchas comedias, aunque no aparezca en las de capa y espada. Véase al respecto Pedraza y Rodríguez Cáceres 1981, 85-86. Por otro lado, sobre la presencia de estos tipos en la producción dramática “cortesana” de Godínez, puede consultarse Bolaños 1984, 183-185.

personaje-tipo que representa puede adquirir en las diferentes comedias, aquella que lo hace único dentro de la suya pero solo excepcionalmente universal en el conjunto de todas ellas (es este el caso del Segismundo de *La vida es sueño*, de la Diana de *El perro del hortelano* o del Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*, por citar algunas de las más aplaudidas y conocidas). Nuestros personajes sí presentarán, por tanto, variedad en su caracterización y cierta profundidad en su forma de pensar.

Centrándonos en *Cautelas*, los personajes que aparecen en ella de una manera activa son nueve: tres galanes (dos de ellos de sangre real), dos damas de la alta nobleza, un hidalgo (militar y cortesano), un senescal y los dos criados; habríamos de añadir, además, la figura del Rey, que no llega a aparecer en escena. Es evidente el protagonismo que tienen en el desarrollo de la trama los dos Carlos y la Duquesa, seguidos en importancia por Irene (en la acción amorosa) y Enrique y César (en la política), pero todos ellos son fundamentales en el discurrir de la acción. Es reseñable, por otro lado, la figura del donaire, quien, como estudiaremos más adelante, se construye de una manera muy peculiar. Veamos de una manera más o menos pormenorizada cómo se caracteriza cada uno de nuestros personajes en el texto dramático²².

2.5.1. LOS GALANES DE CAUTELAS SON AMISTADES

El primero de ellos es **Carlos Colona**, soldado y galán. Lo caracterizan la valentía, la obediencia, la lealtad de soldado (véanse, en este sentido, los versos que conforman su discurso en defensa de las armas: 716-787) y la fidelidad como amigo. La Duquesa lo llama “soldado invencible” y lo compara con los valerosos Héctor y Aquiles. Junto a ella misma, protagoniza los diálogos amorosos de la comedia; desde este punto de vista, lo define la fineza y la cortesía. Con ardid y cautela logrará el éxito en el ámbito político al ser nombrado Conde por su hermano (ya rey), después de haber arriesgado su vida por él, y lo logrará también en el amor, consiguiendo a la dama de la que está enamorado desde el comienzo, pero a la que renuncia cuando la responsabilidad se lo exige, pues “no he de faltar a la ley / de amigo por la de amante” (vv. 1809-1810). Es un personaje sacrificado, humilde y ejemplar como amigo, como hijo y como amante. Como decimos, su “hermano” lo nombrará condestable al final de la comedia y de esta manera podrá casarse con la –restituida– Duquesa de Milán, mujer

²² Dicho estudio se irá completando, cuando lo creamos oportuno, con introducciones sobre el tipo de personaje que representa cada uno de ellos.

a la que ama, alcanzando, así, la justicia poética que el espectador anhela durante toda la pieza.

El apellido con el que se le conoce en la comedia es “Colona”, de evidentes resonancias nobles. Fueron los Colonna una de las familias italianas más poderosas durante la Edad Media y el Renacimiento; entre sus miembros destaca el cardenal Oddone Colonna, que fue papa, Martín V, entre 1417 y 1531, así como otras personalidades (Ascanio y Victoria Colonna, por ejemplo, con una estrecha relación con España) influyentes en la Iglesia Católica y en el ámbito político. Algunas de sus familias rivales fueron los Orsini y los Della Rovere. Es posible que Godínez se permitiera esta licencia para aportar un significado más profundo al nombre de su protagonista: por un lado, con el fin de dotar de verosimilitud al contexto italiano en el que se enmarca la acción y, por otro, menos obvio y dentro del plano de la hermenéutica, para hacer un guiño a la condición noble de Carlos, en este caso no mediante su pertenencia a una familia de alcurnia (aunque se sirva del apellido de una de ellas)²³, sino como referencia a esa nobleza de espíritu que consigue con su buen comportamiento tanto en los conflictos bélicos como en los amorosos y personales; aquellos que, no casualmente, lo harán ascender socialmente y ser merecedor de un condado y el prometido de su amada Duquesa. Cuando nos detengamos en el estudio del tema del honor, veremos cómo Godínez defiende siempre la virtud que cada uno gana por sus méritos, adquiridos, que no heredados.

Por otro lado, aunque quizá sea únicamente una curiosidad, podría tener cierta relación también con uno de los personajes nobles más reseñables y poliédricos de los Siglos de Oro: Carlos Coloma (1566-1637), quien fue soldado, diplomático e historiador. En el ámbito militar, sirvió cuatro años en las galeras del Tercio Viejo de Sicilia y también participó en diferentes batallas en Flandes, a las órdenes de generales ilustres como Alejandro Farnesio o el conde de Fuentes; así mismo, unos años más tarde, acompañó al ejército de Ambrosio Spínola como maestro de campo general para batallar en el Palatinado y estuvo en Flandes en 1624, donde participó en el sitio de Breda. Sirvió, pues, con lealtad a Felipe II (quien lo recompensó por su valentía en un enfrentamiento en Ostende, donde recibió un arcabuzazo en una mano), a Felipe III (el cual le concedió diferentes títulos dentro y fuera de España) y a Felipe IV (que siguió

²³ También se podría pensar en la posibilidad de que se juegue con que Carlos, y su padre César, que también sería un Colona, fueran miembros de alguna rama segundona (venida relativamente a menos) de esa familia noble, pues, al fin y al cabo, se supone que el rey confió a César a su hijo secreto, algo que es esperable que hiciera con alguien de cierto rango.

confiando en su valía militar), dejando además constancia de algunas de las contiendas en las que participó el ejército español en su monografía *La Guerra de los Estados Bajos* (1625). Sea un homenaje a su figura o simplemente una coincidencia anecdótica, es muy posible que al público de la época nuestro Carlos Colona le evocara el nombre de este personaje, que, sin ninguna duda, supo conciliar muy bien la vida de armas con la de las letras²⁴.

Volviendo a lo puramente dramático, no sabemos hasta qué punto fue un nombre frecuente entre los galanes del teatro áureo, pero sí podemos confirmar la existencia de uno homónimo en una comedia palatina de Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, de quien dicen Huerta y Urzáiz (2002, 122), que es “personaje ficticio que toma su apellido de una célebre familia romana, rival de la familia Orsini, también presente en la obra”. Asimismo, hay que recordar que “Carlos” es un nombre común entre reyes.

Como ocurre siempre en las comedias barrocas, el espectador va conformando una imagen de cada uno de los personajes a través de sus acciones y palabras en la trama y de las descripciones que otros personajes hacen de ellos. Veamos, remitiendo a diferentes fragmentos, si coinciden las características que hemos fijado para Carlos con la información que nos ofrece el texto dramático. El primer dato que el espectador (o lector) recibe sobre este personaje le viene de boca de la Duquesa, quien lo llama “soldado invencible”, como ya se ha dicho. En efecto, Carlos es, sobre todo, soldado, y como tal, se muestra humilde, cauteloso y obediente, como él mismo hace saber a Enrique:

ENRIQUE. ¿Y tú, Carlos, qué sientes?

CARLOS. Señor, los verdaderos obedientes dicen que han de ser ciegos: yo he callado y obedecido, que esto es ser soldado.

(vv. 175-178)

Idea que repite a su padre en un momento más avanzado de la comedia: “Ningún vasallo, padre, a Rey replique” (v. 246). Él sabe cuál es su lugar y es prudente en su proceder, pues tiene muy claro que, por encima de lo que él piense y sienta en cada situación, está la lealtad y la obediencia a su Rey.

Estas características son confirmadas por Irene, quien añade otro atributo interesante a su descripción: “Carlos Colona es muy noble, / muy gran soldado y también / muy discreto y muy galán” (vv. 978-980). Todos sabemos que Carlos es hijo

²⁴ Para profundizar en esta figura histórica, véase Guill 2007.

de un hidalgo, de César, y aun así, la dama lo ve “muy noble”. Es evidente que Godínez está jugando con la polisemia de esta palabra, que, además de significar “ilustre, claro, y conocido por su sangre” (*Aut.*), remite a “principal en qualquier linea, excelente o ventajoso en ella” y “honroso y estimable, como contrapuesto a lo deshonorado y vil” (*Aut.*). La nobleza de Carlos reside, pues, en su virtud.

Es interesante, asimismo, cómo aparece caracterizado en contraposición a dos personajes de la comedia: por un lado, desde el punto de vista amoroso, a Enrique, puesto que ambos pretenden a la misma dama, la Duquesa, y, por otro, desde el punto de vista político, al Senescal, ya que, como veremos, Carlos defenderá el mundo de las armas, la valía del soldado, mientras que el segundo representa el mundo cortesano y, de algún modo, el de las letras, aquel que se corresponde con la comodidad de la vida palaciega, y desde donde se legisla sobre la guerra sin participar en ella.

Sobre sus facetas de amante y leal amigo hablaremos más adelante (caps. 2.6.1 y 2.6.2), pero anticipamos su modélica actitud también en estos ámbitos, ya que Carlos se dibuja como el paradigma del perfecto galán.

Carlos el Conde, también soldado, es nombrado “Conde” por el Rey como recompensa a sus méritos en la guerra; de hecho, su primera aparición en la comedia se produce después de ese nombramiento, ya terminada la guerra y tras el traslado de Milán a Nápoles. Es el supuesto hermano de Colona y, por tanto, supuesto hijo de César. Es, como Carlos, soldado valiente, fiel, noble y “tan galán” (como dice Irene cuando lo caracteriza ante Flora). Él también se verá obligado a defender la vida de su hermano desde el engaño y la prudencia, algo que lo honra y lo caracteriza como persona inteligente, prudente y leal. Finalmente, se descubre que es el heredero al trono por ser hijo secreto del Rey, dato que se sugiere a lo largo de la comedia con un rasgo de su caracterización: la altivez en lo político, que lo diferencia de su “hermano” Carlos. Él no es tan obediente, sino que se muestra inflexible ante las injusticias y se enfrentará a quien sea necesario, incluido el rey de Nápoles, Enrique. Esta confianza en sí mismo se la otorga, aunque él no lo sepa, su sangre, el linaje regio que le confiere el ser hijo del Rey. Así mismo, esta actitud es notada por Enrique en una de las escenas de la comedia:

ENRIQUE. Más cuerdo que tu hermano eres en eso:
que le vi con exceso
culpar al Rey de Nápoles, mi tío,
con riesgo suyo y con enfado mío.
Mucha altivez descubre desde ahora.

CÉSAR. (¡Qué mucho si es quien es, aunque lo ignora!)

CARLOS. Mi hermano es muy celoso
de la verdad.

(vv. 179-186)

Nadie pone en duda su valía como guerrero, ya que, junto a su hermano Carlos, ha dado la victoria al reino de Nápoles en Milán. La misma Duquesa se dirige a él en estos términos la primera vez que dialoga con él: “Conde, la fama pregona / vuestro valor singular” (vv. 675-676).

Ahondaremos luego en sus facetas de amigo y amante, pero sirvan de momento estas pinceladas para que pueda ser considerado, al igual que Carlos, prototipo del buen galán de la comedia barroca. Ambos muestran los rasgos típicos que se pide para ellos en una pieza de estas características y que son, en palabras de Ruiz Ramón (1996, 138): “valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura, linaje”.

Por último, hemos de referirnos a **Enrique**, sobrino del rey y heredero del trono. Podríamos decir que es el personaje antagónico de los dos Carlos, ya que Godínez nos lo dibuja como un ambicioso egoísta que solo busca el poder que supone ostentar la Corona. La Duquesa lo tilda de arrogante, artero, codicioso y soberbio. Y él mismo se compara con un ave rapaz, el halcón, cuando está decidido a quitar la vida del Conde para quedarse con la Corona de Nápoles.

Siente, sin ninguna duda, envidia por los dos Carlos, pues ellos son los grandes soldados, y además bellas personas tanto por dentro como por fuera. Desconocemos la caracterización física de Enrique, pero imaginamos que no es digna de mención, dado que las damas no hacen referencia a ella en ningún momento de la trama, al contrario de lo que sucede con los Carlos. Es decir, su única valía reside en su sangre, en ser el (aparentemente único) heredero de la Corona. El desdén que siente por los dos Carlos se pone en evidencia desde el principio de la pieza, cuando, a pesar de que ellos le han dado la victoria, se niega a reconocerlo públicamente:

CÉSAR. ¿Por qué? Porque si ha sido
esta memoria de los que han vencido,
solos los tres os dimos la victoria:
luego no ha de haber más en la memoria.

ENRIQUE. Pues si los tres tenéis el valor junto,
partid los dos a Nápoles al punto
siguiendo a Carlos, que se fue el primero,

y el Rey os premie allá, que yo no quiero. *Vase*
(vv. 237-244)

Aunque a Godínez le sirva como elemento funcional para construir triángulos amorosos en la comedia, él no aparece interesado realmente por el amor, sino que su único objetivo es conocer quién es el hijo secreto del Rey para terminar con él y convertirse en el único sucesor al trono. Su protagonismo, por tanto, se reduce al plano político, coincidiendo en cierto modo en su caracterización con el personaje prototípico del poderoso de la comedia nueva, quien (seguimos de nuevo a Ruiz Ramón 1996, 137)

actúa en el drama como fuerza destructora de la armonía superior que debe regir la relación del mundo de la nobleza con el mundo del pueblo, del señor con el vasallo. La pasión que lo empuja convirtiendo sus acciones en pura afirmación de sí mismo, situándole al margen de sus deberes de poderoso, le hace culpable ante el rey y ante el pueblo.

Salvando las distancias, ya que, en este caso, el rey moribundo no tiene ningún protagonismo en este sentido y no será consciente en ningún momento de las intenciones de su sobrino. Pero, por otro lado, y aunque no se ponga de manifiesto, de convertirse en el futuro rey, todo parece indicar que su comportamiento tendría consecuencias en el pueblo napolitano, puesto que a lo largo de la comedia actúa siempre como un ser egoísta, arrogante, soberbio, injusto y capaz de matar a quien se interponga en su camino para conseguir su cometido. Veremos más adelante cómo urde el plan contra el Conde y cómo lo ciega el poder hasta que le llega la muerte.

Enrique está, como decíamos, en las antípodas de los dos Carlos, de ahí que sea considerado el galán antagonista de la comedia. Su mal hacer acentúa sin ninguna duda las grandes cualidades de los dos soldados, evidenciando el abismo existente en el comportamiento de los tres personajes masculinos principales.

2.5.2. LOS PERSONAJES FEMENINOS²⁵

El personaje de la mujer en el teatro del Siglo de Oro es, además de imprescindible, uno de los más interesantes por las diferentes perspectivas desde las que se nos puede presentar en las comedias²⁶ y por el protagonismo que adquiere en algunas de ellas, rompiendo con ese silencio en el que vivían sumidas en la realidad de la época. Como muy bien afirma Wardropper (1978, 226), en su clásico y pionero estudio sobre el teatro barroco:

En el mundo del revés de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir.

El escenario barroco se convierte en el lugar más propicio para que la mujer luche por la libertad que anhela en una sociedad que hoy consideramos absolutamente machista y que la impide estar a la misma altura del varón en todos los ámbitos, interesándonos en especial el educativo, el social y el cultural. En este sentido, hemos de destacar la labor de varios estudiosos (Luján 1992; Porro 1995; Ferrer 1995, 2006; Franco 2006; Nogués 2007) que han dedicado sus trabajos a profundizar sobre la educación femenina en los siglos de Oro, lo que nos permite hacernos una idea de la dificultad que todas ellas tenían para acceder al saber, cuál era ese lugar inamovible que la sociedad les tenía reservado y, por ende, la contraposición que se da entre el mundo real y la configuración del personaje que representan en muchas comedias áureas (como se estudia, entre otros, en el monográfico de Castilla Pérez y Martínez Berbel 1998).

Como es sabido, la mujer en los siglos de Oro (y hasta bien entrado el siglo XX en muchos sentidos) no tenía libertad para decidir ni para opinar y vivía supeditada a las órdenes de los varones, ya fueran padres, hermanos o maridos, en una sociedad, que, como decimos, era marcadamente patriarcal. El único objetivo que sus familias tenían

²⁵ Obviamos en este capítulo la figura de la criada, el personaje gracioso femenino, porque haremos referencia a ella cuando estudiemos el del donaire, Gandalín.

²⁶ Será fundamental contextualizarlo en cada una de ellas, pues, por ejemplo, dependiendo de si la mujer se presenta soltera o casada tendrá más o menos libertad para actuar de una u otra manera. Así mismo, es sustancial determinar el subgénero de cada pieza, ya que el carácter transgresor o libre que encontramos en muchas mujeres de comedias de enredo, sean de capa de espada o palatinas, no será característico de las de los dramas de honor conyugal, en que la mujer como depositaria del honor familiar tiene marcado su comportamiento de buena esposa (y mancillarlo puede acarrearle la muerte), o las piezas de comedadores, donde la organización social se muestra especialmente estricta y jerarquizada (González 1995).

para ellas era el matrimonio o, en algunas ocasiones, la opción por una vida retirada en un convento, a lo que se refiere Hernández García (1998, 79) con estas palabras:

Exceptuando a las nobles, que tenían la vida resuelta económicamente y a la villana, cuyo lote no era muy diferente del de otras campesinas en el mundo, no había muchas sendas que la mujer pudiera seguir en aquel tiempo fuera del matrimonio. Su abanico de posibilidades incluían: recluirse en un convento, darse a la «mala vida», ponerse al servicio de alguna gran dama, o la vida en familia. El mundo laboral apenas ofrecía oportunidades en oficios humildísimos.

En este mismo sentido, es significativo el restringido acceso que las mujeres tenían a la cultura y al saber: las pocas que contaban con este “privilegio” eran nobles²⁷, y su educación se solía reducir a lo religioso, a algunas nociones de aritmética, escritura, lectura, danza y música, así como a la realización de las tareas del hogar, espacio en el que debían permanecer fundamentalmente toda su vida. El ámbito público quedaba reservado para los varones, mientras que las mujeres podían aspirar casi únicamente, como decimos, a ser las perfectas esposas y madres dentro del mundo privado, en el que además se encargaban en muchas ocasiones de la instrucción de sus hijos (algo aconsejado, entre otros, por Antonio de Guevara o Francisco de Osuna).

Apenas nos es posible entender cómo era la educación de las mujeres en este período sin hacer referencia a los tratados morales, sermonarios y manuales de confesores que existían para instruir a los cónyuges, textos que nos ofrecen testimonios sobre la visión sobre la figura femenina que esta literatura moral transmitía (véanse, para profundizar en este asunto, Cacho 1993, Ferrer 1995, Porro 1995, Martínez-Góngora 1999, Morant 2002, Franco 2006). Cabe señalar la trascendencia ideológica que tuvieron los escritos de Juan Luis Vives y Erasmo en la Europa del siglo XVI, de los cuales destacamos la *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) del humanista valenciano, cuyo capítulo quinto se refiere “no sólo a las lecturas de las jóvenes sino de los cristianos en general, y prefiere que no sólo dejen de aprender a leer, sino llegar a perder la vista y el oído antes que sucumbir a los peligros que acechaban inspirados por lecturas de amor y de combates” (Porro 1995, 59). Insiste nuevamente en este tema en

²⁷ Nos referimos a las mujeres solteras o casadas, exceptuando, con ello, las que vivían consagradas a una vida religiosa. Cabe diferenciar, además, entre las mujeres nobles, que tenían ciertas ocupaciones que hoy consideraríamos de ocio, sociales o de ostentación, y el resto de las mujeres de la sociedad, cuya principal y prácticamente única misión era, como es sabido, sacar adelante su hogar (Torremocha 2010, 105).

su *Introductio ad Sapientiam* (1524), y su comentarista Francisco Cervantes de Salazar (en edición de 1546) ampliará el listado de lecturas perjudiciales para el hombre cristiano con los libros de caballerías y textos como el de *La Celestina*. Otra de sus obras relevantes en este sentido es *Los deberes del marido*, en que se fomenta la educación de la mujer en el ámbito privado, para que desde niñas vayan entendiendo que el mundo de lo público queda reservado para el varón; también hace referencia a las lecturas que han de realizar para formarse, entre las que las obras de los poetas cristianos y la Biblia tienen un lugar privilegiado, al contrario que otras que él denomina “pestíferas”, como el *Amadís*, la *Cárcel de amor* o el *Decamerón*. Como bien sintetiza Nogués (2006, 34), “entre lectura y ejemplos de mujeres virtuosas el valenciano va trazando un modelo de mujer basado en la sobriedad, la castidad, la mesura, la humildad y el silencio”, características que se irán repitiendo en muchos textos que hablan de la mujer en los siglos de Oro.

Así mismo, hemos de referirnos a la importancia que alcanzó en España *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León, donde se formulan las obligaciones y los deberes que las mujeres tenían en su matrimonio cristiano, además de reafirmar la castidad como virtud capital de la mujer y su responsabilidad en la salvaguarda del honor familiar. Fray Antonio de Guevara, por su parte, expone en sus *Epístolas familiares* (1539 y 1541) las competencias que el hombre y la mujer han de cumplir en su vida matrimonial, y las del género femenino son bien explícitas (Franco 2006, 147):

Que tenga gravedad para salir fuera, cordura para gobernar la casa, paciencia para sufrir al marido, amor para criar a los hijos, afabilidad para con los vecinos, diligencia para guardar la hacienda, cumplida en cosas de honra, amiga de honesta compañía y muy enemiga de liviandades de moza.

Las mujeres que mostraban interés por las lecturas, por aprender y por salirse de ese rol que la sociedad les marcaba, dispuestas a ampliar su educación y su cultura, eran objeto de burla por parte de muchos de los predicadores y moralistas de la época, quienes las atacaban en sus escritos por considerarlas, además de pedantes, peligrosas. Pedro de Luján da un paso más respecto a los textos que hemos visto hasta ahora y en esa misma línea pone en alerta a los hombres, en sus *Coloquios matrimoniales* (1550), acerca de los problemas que pueden acarrearles las actitudes rebeldes y provocativas de sus esposas.

Lo cierto es que las mujeres tenían en contra no solo las doctrinas morales que se difundían en la época, sino toda una tradición religiosa, católica y cristiana, que las consideraba inferiores al hombre ya desde la Creación (*Génesis* 2, 18-25), y las relegaba a un espacio de recogimiento y silencio, como expresa San Pablo en su primera epístola a Timoteo (2, 11-15):

La mujer oiga la instrucción en silencio, con toda sumisión. No permito que la mujer enseñe ni que domine al hombre. Que se mantenga en silencio. Porque Adán fue formado primero y Eva en segundo lugar. Y el engañado no fue Adán, sino la mujer que, seducida, incurrió en la transgresión²⁸.

Además, estas ideas religiosas que plasman la inferioridad de la mujer se reafirmaban gracias a una serie de premisas supuestamente científicas basadas, entre otras, en la famosa teoría de los humores aristotélica, que rescata Huarte de San Juan en su muy leído *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) con el objetivo de explicar la diversidad de la naturaleza humana. Como recoge Nogués (2006, 30):

Para ello, aplica un método científico basado en la clasificación temperamental donde relaciona los elementos: fuego-tierra-aire-agua con las cualidades: cálido-frío-seco-húmedo; los humores: sangre-melancolía-bilis-flema; los temperamentos: sanguíneo-melancólico-colérico-flemático y los órganos: corazón-bazo-hígado y cerebro. Huarte mantiene que el hombre con ingenio es aquel que se caracteriza por ser cálido y seco.

Y solo puede serlo el varón, en ningún caso la mujer. Esta, en contraste con aquel, es fría y húmeda, cualidades que paralizan sus ideas y la incapacitan para la acción y el movimiento, convirtiéndola en un ser inútil para la ciencia. Y es así porque la naturaleza lo ha dispuesto, vetándole la posibilidad de ser sabia y dejando ese alto grado de conocimiento solo para el varón²⁹. Por muy descabellada que nos parezca esta

²⁸ Es la misma idea que recoge, entre otros, Antonio de Guevara (1950, 372) cuando afirma que “la mujer jamás yerra callando, y muy poquitas veces acierta hablando”. Varios trabajos sobre el personaje femenino en el teatro de los siglos de Oro han hecho hincapié en este mandato de silencio que se cernía sobre la mujer. Véanse los ya citados de Ferrer (1995) y Nogués (2006), fundamentalmente. De una manera más amplia (siglos XII al XVIII) puede consultarse también Gil-Albarellos y Rodríguez Pequeño 2006.

²⁹ Al analizar los personajes femeninos de *La dama boba* lopesca, Nogués (2006, 31) señala que “la mujer preferible para el matrimonio no será aquella cálida y seca, con ingenio (como podría ser, en este caso, Nise), sino aquella más boba, fría y húmeda cuya naturaleza le hará engendrar mejor a un hijo (“y si me

teoría en nuestro siglo XXI, es indispensable para comprender la sociedad que estamos estudiando, puesto que fue el de Huarte un libro capital para el pensamiento de los siglos de Oro, y no solo en España, pues fue obra muy difundida y apreciada en la Europa de su tiempo.

Avanzado el siglo XVII, dentro de este ambiente misógino que se perpetúa también en la sociedad barroca, encontramos el testimonio del *Espejo de la perfecta casada* (1637), obra de Fray Alonso de Herrera, quien asegura: “No es bien que tenga la mujer una letra más que su marido. Pero si ya son muchas letras, si es letrada y tiene entendimiento y discreción, ¿quién se averiguará con ella?”. O el de Juan de Zabaleta, que en *El día de fiesta por la mañana* (1654) pone en duda la pertinencia que tiene enseñar a escribir a las mujeres: “Fingir hablando parece liviandad, fingir escribiendo parece delito. No sé si es acertado enseñar a escribir a las mujeres” (Zabaleta 1983, 131), juicio que se hace a partir de un billete en el que una mujer casada da cita a su amante, algo que rompía con el orden establecido y con la tan valorada castidad de la mujer, suponiendo, pues, un peligro para estos moralistas.

Además, en los textos de Vives (1936, 113-115), Fray Luis (1987, 118) y Guevara (1950, 371) se ponen en evidencia los defectos que, desde sus perspectivas, tienen las mujeres, entre los que el primero destaca la inclinación hacia los placeres, su soberbia, su ira, sus continuos caprichos, su capacidad para urdir planes malévolos, su envidia, su cobardía..., a los que el poeta conquense añade los de chismosa, inventora, alocada, vanidosa, jugadora, de pleitos revolvedora, callejera, amiga de fiestas..., y que el obispo de Mondoñedo aumenta con otros como el de decidora, mofadora, deshonestas, etc. Configuran, como vemos, un perfil de mujer que ha de ser controlado por el varón para no desviarse del camino de la virtud, en el que todos esos pecados o defectos que se le atribuyen no tendrían evidentemente cabida. Así mismo, es interesante recordar que la única manera que tenía la esposa de demostrar su virtud (valor imprescindible en una buena mujer) era mediante el cuidado de su honor, es decir, manteniendo su buena fama, y, por supuesto, siendo casta; por el contrario, el marido, por su condición de varón, podía demostrarlo de diversas maneras y, por supuesto, fuera del ámbito privado, ya fuera gracias a sus éxitos bélicos, sociales o intelectuales³⁰.

casara agora.../ de la boba elección sin duda hiciera”). Mujer con ingenio que encontraremos en los textos literarios, como se verá más adelante, pero que la ciencia, según se ha visto, consideraba prácticamente inexistente.

³⁰ Para profundizar sobre la figura de la mujer desde el punto de vista histórico, con una interesantísima base documental de textos morales y literarios, véase Torremocha 2010.

En suma, estamos ante un conjunto de tratados que, como estudia Cacho (1995), establecen diferencias entre varones y mujeres, consideran a estas como seres secundarios y formulan una serie de pautas de comportamiento que se pueden resumir en tres valores capitales: honestidad, obediencia y laboriosidad, a los que se pueden añadir otros como la dulzura, la subordinación, la discreción y el necesario silencio. En palabras de la citada estudiosa (190):

Esta sujeción y obediencia, marcadas por la inferioridad física y moral de la mujer y confirmadas por la ley divina, por la ley natural, por la ley de la Iglesia y por la norma social, conformará la vida de la mujer en su relación con el varón, especialmente con el marido. Así, todos los libros de educación femenina tendrán esta como la primera y principal norma de enseñanza.

Como apuntábamos al comienzo del capítulo, esa actitud de la mujer va a dar un giro de 180 grados como elemento del “mundo al revés” que encontramos en el teatro barroco, y en muchas de las comedias se presentarán personajes femeninos fuertes y poderosos, con voz y ansias de libertad. Y es precisamente este tipo de mujeres el que nos interesa en nuestro estudio, pues, como veremos, la Duquesa de Milán, y en cierto modo también Irene, las dos damas de la comedia, se presentan con un carácter definido y lucharán por elegir sus destinos. Sobre este tipo de féminas escribe González (1995, 52) lo siguiente:

Hablar de los personajes femeninos en la comedia del teatro español del Siglo de Oro es sinónimo de hablar de transgresión. (...)

La mujer representa el desorden dentro de la escena cómica, su comportamiento es amoral, es mentirosa, enredadora, egoísta, y tiene un único objetivo: casarse, y además, con el joven del que está enamorada, y no duda en tomar la iniciativa cuando es necesario. Hay una constante búsqueda de libertad.

Estamos, pues, ante comedias en que las mujeres triunfan sobre los varones, haciendo gala de un comportamiento que es contrario a lo convencional y a la norma social. Generalmente son mujeres solteras con poder, las cuales no tienen padres ni hermanos que puedan decidir por ellas, lo que permite que se conviertan en personajes absolutamente activos, y, mediante sus tretas y enredos, consiguen hacerse con las riendas de la situación. Suelen ser ingeniosas y hábiles, frente a los varones, que se

dibujan de una manera más plana y manipulable. Su objetivo es el matrimonio, pero no uno impuesto, sino aquel en el que el amor sea el motivo principal, por encima del honor o de cualquier convención, y en el que el peso de la decisión recaiga principalmente en ellas. En palabras de Wardropper (1978, 226):

Las mujeres de la comedia no sólo actúan con mayor ingenio que los más de los hombres, como deben hacer si pretenden triunfar en un mundo de hombres; también saben ver con mayor claridad las cosas sociales a las que los hombres parecen ciegos. (...) En las comedias españolas, como ocurre en *Lisístrata*, los personajes femeninos son los que de una manera general gobiernan los destinos de los hombres.

Algunas de las variantes de mujeres activas y protagónicas de las comedias áureas son las que conocemos con las etiquetas de “mujer guerrera”, “mujer varonil” o “mujer enredadora”, aunque no hay en la actualidad un estudio clasificatorio y definitivo de todas ellas, como ya se ha notado en otro momento. Intentaremos, por ello, dibujar brevemente estos tipos de personajes femeninos y marcar las diferencias que, a nuestro modo de ver, se dan entre ellas, para poder ofrecer una descripción de la protagonista femenina de *Cautelas* en comparación con otras mujeres típicas de la comedia barroca.

Bravo-Villasante (1955) dedica un estudio, a día de hoy ya clásico, a una tipología de fémmina muy recurrente en el teatro áureo: la mujer vestida de hombre. En él propone una clasificación bipartita de los tipos de mujeres que, a su modo de ver, son más representativos en la literatura española, y que serían la mujer enamorada (“femenina y normal”) y la mujer heroica-guerrera (“hombruna y de una anormalidad casi siempre patológica”), personajes que se hacen pasar por varones o toman un atuendo propio de estos por diferentes razones para poder actuar libremente y lograr un fin que en cada comedia será, evidentemente, distinto, pero que siempre llevará consigo la búsqueda de su felicidad³¹. Son dos variantes totalmente opuestas, ya que la mujer enamorada se mueve únicamente por amor y su objetivo será conseguir reunirse con su amado para toda la vida; para ello se enfrentará a todos los obstáculos que vayan

³¹ La citada estudiosa hace referencia a las fuentes fundamentales de estos tipos importantes de mujeres, que encontramos, como es sabido, en la literatura italiana (Boiardo, Ariosto, Tasso, Dovizio Bibbiena...). Además, es evidente el entronque que la mujer guerrera tiene con la figura de la *Amazona* de la literatura griega y latina, así como la influencia que tienen las doncellas andantes de los libros de caballería en la conformación de las mujeres vestidas de hombres (Bravo-Villasante 1955, 34-44).

surgiendo en el camino, lo que le supondrá convertirse también en guerrera en algunas ocasiones. Por su parte, la heroica-guerrera se lamenta de haber nacido mujer y no quiere oír hablar de los hombres; intenta trasgredir las leyes naturales con el disfraz varonil, con el que parecerá realmente un varón y podrá comportarse como tal.

Lo cierto es que, además de esos dos grandes grupos, en el teatro áureo descubrimos un gran abanico de mujeres con traje varonil que, con una base en la tipología señalada, pueden llegar a comportarse de maneras muy diferentes. Esa variedad la encontramos sobre todo en la etiqueta de “mujer guerrera”, puesto que, aunque, como ya se ha explicado, en puridad englobaría a las mujeres que aborrecen el sexo opuesto y que, como las clásicas Amazonas, luchan contra él para vencerlo, la realidad de la comedia nueva nos presenta en bastantes ocasiones mujeres guerreras – reinas Amazonas muchas de ellas– que no necesariamente van a renunciar al amor y cuya elección de matrimonio les traerá consigo ceder al varón la autoridad que hasta ese momento habían ostentado (Trambaioli 2006, Rodríguez García 2011, Cabrero 2013, Zúñiga 2012 y 2013), algo que también se señaló en el capítulo 4 (II). Por consiguiente, la guerrera no va a presentarse siempre como un ser varonil por el hecho de armarse como un hombre, sino que puede actuar de una manera viril, con fuerza, autoridad y poder, pero conservar su condición femenina. Es interesante, además, considerar aquellos casos en que la mujer ni siquiera se viste de varón para luchar por lo que considera justo; así, encontraremos un tipo de fémica que, en ocasiones mínimamente armada y con cierto aire soldadesco, pero en otros casos ni siquiera con una especificación de su atuendo (como en *Los desdichados dichosos* de Calderón, además de otras que han sido estudiadas en II, 4), se muestra físicamente tal como es, y se enfrenta a las situaciones que se le plantean con todas sus características de mujer.

Como último apunte de la presencia de mujeres vestidas de hombre en los escenarios barrocos, querríamos aludir al gran éxito que este “travestismo” tuvo en la época. Dicho recurso suponía siempre un atractivo erótico para el público masculino, y, en algún ejemplo concreto de forma especial, como anota Ferrer (2003, 194) al referirse a las actrices vestidas con calzas de varón (a modo de medias), quienes podían incluso dejar sus rodillas al descubierto o, al menos, traslucir su sensual figura: “Sus piernas, oscuro objeto de deseo, se entregaban a la mirada pública, si bien no desnudas, en todo el esplendor de su contorno”. De ello hay muchas referencias en las propias piezas barrocas, y también Lope dedica algunos versos al respecto en su *Arte nuevo*: “Las damas no desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda

perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (vv. 281-284). Estamos, como es sabido, ante un fenómeno que depende del aplauso del público y de su reclamo, y ello, unido a la eficacia que dicho recurso tiene en el transcurrir de la acción y a la libertad que aportaba ese cambio de traje al personaje femenino, potencia que sean muchas las comedias que se sirven de él en sus tramas.

Al mismo tiempo, otro testimonio de su celebridad es la existencia de una gran cantidad de textos de índole moralizante que se escribieron desde finales del siglo XVI hasta el XVIII sobre la licitud del teatro (véase Cotarelo y Mori 1997) y en los que muchos criticaban, entre otras cosas, esta práctica perniciosa que suponía para ellos el travestismo de la mujer, lo que llevó incluso a que se publicaran ordenanzas oficiales en que se prohibía a las actrices subirse a los escenarios (Ferrer 2003). Ahora bien, los dramaturgos no renunciaron en sus textos a jugar con esos límites de la realidad social y lo prohibido, ni con la frontera de las normas convencionales y su ruptura, ya que, como venimos diciendo, y de nuevo en palabras de Lope, “a veces lo que es contra lo justo, / por la misma razón deleita el gusto” (*Arte nuevo*, vv. 375-376).

En cuanto a la mujer enredadora o “tramoyera”, es un tipo de personaje al que de alguna manera ya hemos hecho referencia. Incluiría a todas esas mujeres desenvueltas, ingeniosas y fuertes que consiguen sortear la autoridad paterna y que la burlan con sus tretas con el fin de casarse con el hombre al que aman. Actúan por encima de las normas sociales y van configurando un nuevo perfil de mujer resuelta que aporta una interesante perspectiva sobre la problemática de la mujer en la época. En palabras de Escalonilla (2004, 281):

Hace alarde, durante el transcurso de toda la comedia, de una asombrosa destreza para urdir mil enredos y para hilvanar una ficción tras otra. Consigue engañar hábilmente a todos los personajes, domina las situaciones y controla de forma absoluta la escena. Finalmente obtiene la recompensa a sus desvelos y fatigas.

Es un personaje que encontramos con bastante asiduidad en comedias de enredo, de capa de espada o palatinas, ya desde el primer Lope. Nos interesa menos el atuendo que llevan en este caso, pero si estas mujeres deciden utilizar uno masculino para conseguir su objetivo, estaríamos ante la tipología que Bravo-Villasante denominaba “mujer enamorada” o que posteriormente Taddeo (1993) ha bautizado como “mujer-paje” (la cual se disfraza hasta que logra su propósito –generalmente casarse con el

hombre al que ama—, momento en el cual abandona los ropajes masculinos). Como afirma Escalonilla, son mujeres que adquieren su anhelada recompensa, pero las reglas de la comedia nueva se las ingenian para que, finalmente, esa ruptura del orden social no lo sea tanto en el desenlace de la trama, pues, por un motivo u otro, el deseo femenino se corresponderá con la reestructuración del orden establecido. La mujer logra efectivamente su objetivo, pero esto no quiere decir que se haya conseguido mejorar la realidad femenina de la época, pues el público percibe que, aunque haya habido una decisión libre, la mujer se casa con quien tenía que hacerlo.

Finalmente, y teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta ahora, consideramos que el personaje femenino en el teatro áureo se merece un monográfico destinado a un estudio profundo sobre su gran cantidad de variantes, que iría desde un perfil de mujer pasiva al de aquel en que es activa o protagonista, con especificación de su estado de soltera o casada, además de una contextualización adecuada del subgénero teatral en el que en cada caso se nos presenta cada una de ellas. Sería interesante, así mismo, abordar ese continuo del personaje que actúa con más o menos protagonismo en las comedias, para detenernos en los tipos que hemos estado estudiando con anterioridad bajo las etiquetas de mujeres “enredadoras”, “enamoradas”, “paje”, “varoniles”, “guerreras” o “amazonas”, y considerando, igualmente, en su caracterización el recurso tan aplaudido de mujer vestida de hombre, que, a nuestro modo de ver, podría ser secundario, ya que lo entendemos como un medio para conseguir un fin que las mujeres pueden alcanzar sin la necesidad de cambiar de atuendo. En cualquier caso, nos parece un asunto realmente atractivo y que responde al gran protagonismo que la mujer tuvo en la escena barroca, con cualquiera de esas diferentes caras con que se nos dibujan en los cientos de comedias conservadas, y en contra de la poca visibilidad que, en general y lamentablemente, tenían sus voces en la sociedad barroca.

Partiendo de la base teórica que hemos expuesto, veremos cómo se configuran los dos personajes femeninos que presenta nuestra comedia. En primer lugar hemos de referirnos a la **Duquesa de Milán**, la dama protagonista de la pieza tanto desde el punto de vista político como amoroso. Aparece en la primera escena como una mujer guerrera que, huyendo de su palacio milanés, hace un gesto a Carlos Colona para que la siga en su salida, y con él inicia el diálogo que abre la comedia. Solo sabemos que lleva consigo una espada, quizá también traje o armadura masculina —detalle que el dramaturgo no proporciona y que, por tanto, deja abierto para una posible puesta en escena—, y que ha

tomado la decisión de ir hasta Nápoles, territorio enemigo, para pedir al Rey que le restituya su estado. Ya desde el primer momento se nos presenta, por tanto, como una mujer decidida, valiente y resuelta, al mismo tiempo que absolutamente bella, caracterización que nos ofrece Carlos cuando se dirige a ella al compararla implícitamente con la reina Pentesilea (ella, a su vez, lo parangonará con Héctor y Aquiles), y al denominarla “reliquia hermosa”, “deidad valiente”, “milanesa amazona”, “prodigioso ejemplar” o “valiente idea”. Estas características serán notadas igualmente por Carlos el Conde, quien la comparará más adelante con Atenea, recordando, nuevamente, esa similitud de la Duquesa con las clásicas doncellas guerreras y con las Amazonas, a la par hermosas y guerreras: “que aunque no le conocí, / sé que fue Palas segunda / con quien pudo competir / el valor con la belleza.” (vv. 396-399)

Por otro lado, en este mismo diálogo se siembra el germen del otro perfil que nuestra dama va a presentar a lo largo de la comedia y que se correspondería con el de mujer enredadora. Para evitar que Carlos la reconozca y se la lleve presa como Enrique ha ordenado, se va a hacer pasar por Isabela, hija del marqués de Mariñano y hermana de Irene, la otra dama de la comedia, creando uno de los enredos más ingeniosos y consistentes, y que traerá consigo una serie de equívocos a lo largo de toda la pieza. Además, lo hace con una astucia admirable, a tiempo real, según va dialogando con Carlos: “Valerme del ardid conviene ahora” (v. 59).

Esta primera intervención nos proporciona también información implícita, interesante y sustancial, sobre nuestro personaje: es una mujer noble, soltera, sin padre ni hermanos que la protejan o ejerzan su autoridad sobre ella, y, como única poseedora del estado de Milán, ha de luchar por él para mantenerlo. Como se ha visto, esta característica le aportará libertad de actuación y de decisión, no solo en el plano político, que ha quedado en evidencia, sino también en el amoroso, puesto que, tras este primer encuentro, el soldado y la Duquesa han quedado prendados el uno del otro.

A partir de este momento, aunque se recuerde en alguna ocasión ese carácter guerrero de la Duquesa, se va a desarrollar fundamentalmente el segundo perfil que hemos apuntado y que se concretará en su capacidad de crear intrigas, de engañar (con la verdad y sin ella), de luchar por su libertad de elección amorosa y de mostrar, en suma, que ella es responsable directa de su futuro. Cabe destacar, que, primeramente, la Duquesa actúa con astucia no para conseguir casarse con el hombre al que ama, como ocurre generalmente con este tipo de mujeres enredadoras, sino para poner a salvo su vida, como hace saber a Irene cuando le pide que acceda a fingir, en connivencia con

ella, que es su hermana (no olvidemos que ha decidido trasladarse a la corte napolitana, reino que se ha quedado injustamente con su estado):

DUQUESA. Todo con recato ha sido:
en un convento quedó
tu hermana Isabela, y yo
con nombre suyo he venido.

IRENE. Señora, advertida estoy
del secreto.

DUQUESA. Irene, amiga,
el gran peligro me obliga
a no declarar quién soy.
Si me ve Carlos, dirás
que soy tu hermana Isabela.

(vv. 580-589)

Según avanza la comedia, se introduce de forma principal el tema amoroso, y aquí es donde vamos a ver una Duquesa más humana, contradictoria y dudosa. En primer lugar, confiesa a Irene que lo único que quiere es encontrar a un hombre que pueda defenderla, porque su misión como mujer es estar en casa ocupándose de sus criadas y de los menesteres del hogar, y no luchando como los varones contra sus enemigos, como ha debido hacer hasta ahora; llama la atención esta actitud tan políticamente correcta en una personalidad que hasta este momento se ha mostrado absolutamente moderna y fuerte:

DUQUESA. Después
me hablarás de Enrique, Irene,
que aquella tragedia fue
desdicha de mujer sola:
renderme a más no poder
porque en fin no tuve un hombre;
y la más fuerte mujer
dará ejemplo a sus criadas:
regirá su casa bien
y ordenará su familia;
mas en siendo menester
guardarse del enemigo,
del hombre ese oficio es,
no de la mujer, Irene,
y así no hay cosa que esté
ni bien regida sin ella
ni bien guardada sin él.

(vv. 819-835)

Versos que nos recuerdan en gran medida a aquellos que Otavio, padre de las jóvenes protagonistas de *La dama boba*, les dirige a sus hijas para aconsejarlas sobre el comportamiento que se espera de ellas como esposas:

Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido,
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido;
en ser de familia respetada,
en retirar la vista y el oído
en enseñar los hijos, cuidadosa,
preciada más de limpia que de hermosa³².
(vv. 225-232)

Ella tiene claro que, de alcanzar a convertirse en esa buena esposa que ha plasmado con sus palabras y que espera la sociedad en la que vive, Carlos será el elegido, pues es el hombre al que ama, pero al mismo tiempo es consciente de que lo que realmente le conviene es un matrimonio con Enrique, heredero de la Corona y quien podrá devolverle su estado. Luchará constantemente entre el amor y la razón, lo que provocará en ella un desasosiego que expresará en varios momentos de la comedia a través de diferentes metáforas, sobre todo náuticas, y que podríamos resumir en las siguientes palabras que dirige a su fingida hermana y confidente: “No, Irene, no hay para qué, / que el alma lo contradice, / aunque los labios la den” (vv. 1015-1017).

La certeza del amor que siente por Carlos Colona agudiza su ingenio, y con sus artes de mujer poderosa va a “jugar” con el soldado para descubrir si él también la corresponde. Lo hará en el mencionado momento metateatral de la comedia, que se analizará más adelante, en el que se da una conjunción típicamente barroca entre el amor y los celos, con sus consiguientes malentendidos y equívocos entre los personajes; la intención de la dama viene anunciada por ella misma unos versos antes:

No sé si me quiere, ¡ay, cielos!
(Yo he de ver, dándole celos,
si a decirme su amor viene.)
Carlos, hoy me dijo Irene
que tanto el amor obligo
de Enrique. A vos os lo digo,
porque sois su confidente,
que tiene por evidente
que se casará conmigo.

³² Queda manifiesta la incursión del contenido de los tratados morales que hemos estudiado en la literatura y, muy en particular, en el teatro áureo. No obstante, para poder comparar la realidad histórica y la ficción de las tablas en torno a este tema, véase Martínez Berbel y Castilla 1998.

Bien sé lo mucho que gano,
aunque puede por herencia
ser gran Duque de Florencia
el Marqués de Mariñano.
(vv. 1091-1103)

Vemos, pues, cómo esa imagen de mujer sumisa que mostraba en un principio al hablar de su futuro con Irene se torna nuevamente en un carácter decidido y enredador, que le aporta una seguridad y un aplomo propios de una mujer moderna y con un perfil psicológico bastante humano que la hermanan, a nuestro modo de ver, con otras mujeres poderosas, avisadas e inteligentes de la comedia nueva que, como ella, exhiben una capacidad de iniciativa y autonomía poco usual en la realidad de la época; estamos pensando, por ejemplo, en la Diana de *El perro del hortelano*, en la Leonarda de *La viuda valenciana*³³ o en la Doña Ángela de *La dama duende*, por citar algunas de las más célebres³⁴.

Dentro de la producción godiniana, se puede relacionar con el personaje de Costanza, una de las damas de *Aun de noche alumbra el sol*³⁵. Es también una mujer inteligente y urde una de las intrigas más importantes de la comedia: está enamorada de don Juan, galán que se ha casado en secreto con doña Sol, quien, a su vez, es cortejada por el príncipe Carlos. Costanza decide hacerse pasar por la pretendida dama, aprovechando la oscuridad de la noche, para atender los requiebros del príncipe, con tan mala suerte que en una de sus conversaciones son escuchados por don Jaime, amigo íntimo de don Juan y encargado de salvaguardar su honor ante su ausencia. Evidentemente, este malentendido trae consigo un enredo nada cómodo para doña Sol, quien está a punto de ser asesinada por su supuesta infidelidad y por deshonorar, con ello, a su esposo.

Es evidente que son dos personajes que se asemejan en astucia y capacidad de decisión, pero en el caso de *Aun de noche* la actitud de Costanza afecta directamente a otras personas, y a una de ellas de manera que puede ser incluso trágica, algo que ella no parece tener en cuenta cuando habla a su criada del enredo que conscientemente ha creado:

COSTANZA. Su alteza, en fin,
me ha hablado en este jardín
tres noches, y está muy cierto

³³ Véase, por ejemplo, el estudio de Piqueras (2013) sobre estas dos mujeres lopescas.

³⁴ Algunas de las cuales, menos conocidas que las anteriores, han sido estudiadas en el II, 4.

³⁵ Citamos por la edición de Bolaños y Piñero 1991.

que hablando con Sol está;
de modo que así ha tenido
la dicha de haber creído
que Sol favores le da.
Con que en ardid tan extraño
lograremos yo y su alteza,
él, su engaño en mi fineza,
yo, mi fineza en su engaño.
(vv. 923-933)

Volviendo a nuestra comedia, querría concluir remarcando la doble caracterización que la Duquesa tiene en ella. Es una mujer guerrera, aunque totalmente femenina, pero también es una dama enredadora. Es un personaje que, pese a las contradicciones que vive, será fiel a sus ideas y al amor que siente por Carlos, y luchará hasta el final por conseguir sus deseos. Su valentía, su sinceridad, su sagacidad, su ingenio y, en fin, su humanidad tendrán la mejor de las recompensas: la restitución de su estado y el concierto de matrimonio con el hombre al que ama. Además, esta doble faceta y amplia caracterización la convierten, según Bolaños (1984, 193), en un personaje femenino único en comparación con el resto de mujeres que encontramos en la producción dramática del dramaturgo moguereno:

Al leer las obras que estamos analizando nos damos cuenta de un hecho contundente: estas mujeres, hermosas, jóvenes, de linaje principal, han sido criadas exclusivamente con la finalidad de amar. Ninguna se ocupa de otra actividad –debemos exceptuar a la Duquesa de Milán para confirmar la regla– que no sea la de amar, bien a sus maridos, bien al galán por ellas elegido. Eso sí, son constantes en su elección y deben superar algunos inconvenientes e incertidumbres para terminar de conseguir su objetivo; este no es más que el hombre.

La otra dama de la comedia es, como ya se ha dicho, **Irene**, hija del marqués de Mariñano. La Duquesa dice de ella que es “discreta y fiel” (v. 599), a lo que añadimos su cualidad de buena amiga, buena confidente, buena consejera y mujer de ideas bastante consistentes. Como ocurre en cierto modo con la Duquesa, al principio de la comedia parece una mujer más sumisa y racional, pues está enamorada de Carlos el Conde desde el principio (“tan perfecto le hizo Dios”, dice en el v. 266), pero declara que obedecerá a su padre en todo lo que le imponga:

IRENE. Claro está
que mi padre no querrá:
yo me rindo a su obediencia.
Mas tal es y tal estoy,
que pienso, si quiero ser
su esposa, que he menester
ser aun más de lo que soy.
(vv. 294-300)

Idea que repite en algún otro momento de la comedia, de nuevo haciendo referencia a su padre, autoridad que ella tiene que acatar, al contrario que la Duquesa:

DUQUESA. Irene,
¿quieres tú al Conde?
IRENE. El Marqués
mi padre no le querrá,
que el mundo quiso poner
desigualdades de juego
en este humano ajedrez.
(vv. 1054-1059)

Lo cierto es que, una vez que avanza la acción y teme de verdad que la casen con quien no quiere, expresa también ella su firme decisión a la hora de elegir al hombre que ama, como podemos ver en el siguiente parlamento:

IRENE. No disculpéis en la mía
vuestra ingratitud ahora:
yo no debo a Enrique amor,
porque solo el galanteo
que aspira a honesto deseo
hace lícito el favor.
Decidle, pues habéis sido
su tercero, señor Conde,
que esto un honor os responde
de todos tres ofendido:
de él, supuesto que a los dos
nos quiere apartar cruel;
de vos, porque me habláis de él;
de mí, porque os quiero a vos;
de mí otra vez, porque a uno
he de amar tan obstinada
que he de ser César o nada:
o del Conde u de ninguno. *Vase.*
(vv. 1447-1464)

Además de mostrarse decidida, es dibujada con una gran valentía, ya que se dirige directamente a su amado confesándole sin tapujos lo que siente por él. La

sinceridad de esta intervención, además, hace crecer un interés por ella en el Conde, quien, hasta el momento, solo había alabado su belleza pero siempre en comparación con la de la Duquesa, superior en hermosura para todos los galanes de la comedia.

Desde el punto de vista amoroso, por tanto, es absolutamente fiel y leal al Conde, el único hombre al que ama. Su constancia será premiada al final de la comedia, puesto que, cuando este es nombrado heredero del reino, decide elegirla como esposa dedicándole, además, estas palabras: “pues con fines buenos / quisiste a quien era menos, / que goces a quien es más” (vv. 2537-2539). Queda, pues, resaltada así la fuerza del amor, motor que impulsa también a esta dama a luchar por lo que siente, elemento que no solo encontraremos en esta pieza, sino en la caracterización de prácticamente todas las mujeres del teatro godiniano.

Como se ha visto, es una mujer que aparece menos descrita que la Duquesa y que se presenta más plana desde el punto de vista psicológico, algo que tiene su sentido si tenemos en cuenta que no deja de ser un personaje algo secundario. Aun así, consideramos que Godínez le concede un papel bastante significativo y una personalidad que está por encima de las de otras muchas mujeres secundarias de las comedias barrocas. Camina de la mano de la Duquesa en cuanto a valentía y fortaleza, y contribuye a dibujar ese perfil de mujer protagónica, poderosa y fuerte que encontramos en muchas comedias áureas, como ya se ha citado en algún momento.

En fin, queda patente cómo el dramaturgo onubense se une a la tradición teatral de la época para dar voz a un tipo de fémina que se rebela contra lo establecido, que lucha por lo que quiere y cree que se merece, que se enfrenta al varón para demostrarle lo que vale y lo que siente, y que muestra un poderío absolutamente admirable en unos tiempos en que, como se ha expuesto, la mujer, en general, había de estar recogida en casa, acatando las órdenes de su padre o marido, cuidando del hogar y de los niños, y sin voz ni voto para prácticamente nada. No diremos que el teatro se muestra, en este sentido, feminista porque no queremos ser anacrónicos en nuestras afirmaciones, pero sí podemos sostener que se erige con la capacidad de presentar otros mundos posibles donde la mujer tiene cabida y en los que participa activamente de sus decisiones, aquellas que dan sentido a la palabra libertad, y gracias a la cual sus pensamientos consiguen hacerse carne en cada una de sus actuaciones. Respecto al teatro de Felipe Godínez, y de nuevo en palabras de Bolaños (1984, 197):

Audaces y atrevidas, expuestas y aventureras eran estas mujeres que si bien la sociedad real las encerraba en sus hogares, contrastan y se desquitan en las representaciones teatrales. Estos dos atributos van con frecuencia unidos en la mujer que, deseosa de obtener sus objetivos, no repara en la forma de conseguirlos.

2.5.3. OTROS PERSONAJES DE LA COMEDIA

Uno de los personajes importantes entre los secundarios de la comedia es **César**, supuesto padre de los dos Carlos y verdadero de solo uno de ellos, Carlos Colona, como ya se ha señalado en más de una ocasión. Es un noble hidalgo y también un esforzado militar; como veremos, aunque no pertenece a la alta esfera social, defiende desde un marcado sentido de la honra su sangre y su ejecutoria, y así lo expresa él mismo en el siguiente parlamento:

Pues yo, Senescal, ¿qué os digo
para no hacerme merced?
Que aunque hay diferencia llana
de mí a vos, es tan notoria
mi sangre, y mi ejecutoria
de hijodalgo tan anciana,
que aun capa negra no había
en casa de algunos reyes,
cuando entre arados y bueyes
era antigua esta hidalguía.
(vv. 646-655)³⁶

Además, aparece también caracterizado con los valores de la fidelidad y la lealtad, en especial hacia sus hijos. Por otro lado, es un personaje clave en la trama porque es el único que sabe quién de los dos Carlos es el verdadero hijo del Rey y, de hecho, será el encargado de revelarlo una vez que el monarca fallezca. Gracias a esto deducimos también que es un gran padre, pues, siendo únicamente uno de ellos su hijo natural, ha criado a los dos de la misma manera, como hijos suyos y como si estos fueran hermanos de sangre³⁷.

Es muy interesante cómo César va desvelando al espectador-lector, mediante apartes y sugerentes comentarios, el secreto que solo él conoce: Carlos el Conde es, en realidad, hijo (único, por lo que parece) del Rey. Así, vamos siendo conocedores de la

³⁶ Sobre la relación que podemos encontrar entre este fragmento y la condición judeoconversa de Godínez se tratará más adelante (cap. 2.6.3).

³⁷ Cabe señalar que en la comedia no se revela la razón por la que en su día el Rey encargó (se supone) a César la crianza de un hijo secreto.

verdad mucho antes que los restantes personajes, como veremos a continuación. La primera pista que se nos brinda al respecto tiene lugar en un fragmento que ya ha sido comentado, en el que Enrique muestra su malestar por la altivez mostrada por el Conde ante el Rey, a lo que César responde en aparte: “¿Qué mucho si es quien es, aunque lo ignora?” (v. 184).

Además, hemos de señalar que casi desde el inicio de la pieza, César hace saber a Enrique que corre el rumor de que el Rey tiene un hijo natural escondido en algún lugar (vv. 207-210), lo que lo pone en alerta, pese a aparentar incrédulo desdén, y acentuará el deseo del espectador por conocer la verdad. Unos versos más adelante, cuando Carlos el Conde ha recibido el nombramiento, César habla, con cierto misterio, de todo lo que se merece su “hijo”:

CÉSAR. Merece ser tanto más,
que se ha de dejar atrás
el efecto a la esperanza.
SENESCAL. ¿Qué queréis? ¿Que venga a ser
grande de Italia?
CÉSAR. Y tan grande
que a los mismos Grandes mande,
aunque no podéis saber
la causa porque lo digo,
ni yo la puedo decir.
(vv. 625-633)

Motivo que sí desvela en aparte: “Con grandeza soberana / le he de ver” (vv. 668-669). Queda bastante claro, pues, ya en la primera jornada, quién es el hijo del Rey, información que César transmitirá a su verdadero hijo, Carlos Colona, una vez que el Monarca ha muerto, produciéndose, así, la anagnórisis para este personaje:

CÉSAR. Ya es tiempo
de conocer al que piensas
que es tu hermano.
CARLOS. ¿Pues quién es?
CÉSAR. Obligole la conciencia
al Rey cuando se moría,
y así declaró su Alteza
que con nombre de hijo mío
se crio allá en nuestra aldea
Carlos, su hijo natural.
Ahora se manifiesta
por qué os llamasteis los dos
Carlos, que yo no pusiera
el mismo nombre a dos hijos,
si entrambos mis hijos fueran.

CARLOS. ¿El Conde, hijo del Rey?
CÉSAR. Sí.
(vv. 1477-1491)

Todos dependen, por tanto, de la información de César, ya que el Rey ha confesado en su lecho de muerte que han de fiarse de la información que él revele. No obstante, después de esta escena se trama otra de las grandes intrigas de la comedia, que consiste en el engaño que urde Carlos (con la connivencia de su padre) ante el resto de personajes haciéndoles pensar que él es el hijo del Rey para proteger a quien sabe ya que es su “exhermano”.

Otra de las funciones importantes de César reside en que es él quien finalmente cuenta a Enrique la verdad, confesándole que el hijo del Rey es, en realidad, el Conde. Esto lo hace para salvaguardar la vida de Carlos, puesto que ha escuchado decir al Conde que se ha aliado con Enrique para terminar con él. Evidentemente, esto no es cierto, pues el Conde también ha engañado al sobrino del Monarca para proteger a su querido Carlos, pero César, en ese momento, se muestra total y verosímilmente humano al intentar defender a su hijo biológico ante el posible peligro. De ahí que Enrique, casi al final de la pieza, muestre su deseo de matar a quien realmente es el hijo del Rey, y, por tanto, su primo:

ENRIQUE. Ya sé que este es el Infante,
que César me dio el aviso.
(Yo mismo aquí he de matarle,
pero disimulo ahora.)
(vv. 2362-2365)

Podemos concluir, por tanto, que, aunque César no es protagonista de *Cautelas*, sí es un personaje primordial en la trama política de la misma. Sin su presencia nunca se habría resuelto la incógnita sobre el heredero del trono napolitano, ya que ni el propio Rey sabe quién de los dos Carlos es su vástago. La lealtad y la integridad que muestra tanto en el comportamiento con sus hijos (y muy especialmente con Carlos) como respecto a la Corona hacen de él un personaje de considerable humanidad que se muestra siempre fiel a sus convicciones.

Como personaje secundario, con escasas apariciones aunque bastante importantes para la trama, se nos presenta el **Senescal**, un hombre de Corte a quien el Rey ha quitado su título para concedérselo al Conde por sus hazañas en la guerra.

Representa, como decimos, al hombre de Corte, cabeza principal de la nobleza, pero que nunca ha combatido ni ha salido de palacio. Es interesante su papel, por tanto, como representante del mundo de las letras (en su sentido más político y burocrático) frente al de las armas, que es representado por los dos Carlos y por César, y, además, defendido ante él por Carlos Colona en un discurso en el que relata vívidamente cómo es la dura vida del soldado³⁸. A nuestro modo de ver no es casual que el Conde reciba el título que antes poseía este noble y cortesano, hecho que tampoco queda en la pieza como algo sin relevancia. La noticia la conoceremos, en primer lugar, gracias a Gandalín, nuestro donaire; a continuación, por boca de Irene, y, posteriormente, los propios interesados mostrarán cómo se sienten, al dialogar, en el caso de Carlos el Conde, con Irene:

CONDE. Virtud de imperiosa estrella
debió en el Rey de influir
para que así me haya honrado;
bien que luego contra mí
se declaró el Senescal,
porque me ha visto adquirir
el estado que él perdió.
(vv. 369-375)

Y en el del Senescal, con César:

SENESCAL. Sé que viene a competir
un hijo vuestro conmigo,
y que soy el Senescal
de Nápoles, y que el Rey
halla para Carlos ley
que no es con todos igual:
a mí me quitó el estado
que le dio a él.
(vv. 634-641)

Por otro lado, este personaje también representa la idea del inmovilismo social, ya que considera que los dos Carlos, simples soldados para él, no son merecedores de ningún reconocimiento en forma de prebenda ni favor por parte del rey. Para él, solo puede ser considerado noble aquel que lo es desde la cuna; de ahí que se atreva a llamar a César “hidalgo de aldea”, por más que este apele a su limpia ejecutoria, y que se dirija a Carlos en estos términos al comentar la deferencia que el Monarca ha mostrado para con su hermano:

³⁸ En el que nos detendremos más adelante (cap. 2.6.5).

SENESCAL. El Rey, que es muy viejo ya,
hizo Conde a vuestro hermano,
y según le da la mano
pienso que Grande le hará:
es nunca visto favor,
y hame parecido mucho
para un hidalgo.
(vv. 704-710)

Es un personaje que se muestra, sin ninguna duda, como el contrapunto del pensamiento de Felipe Godínez, y en consonancia con el que sustentaba la mayoría de la nobleza y de las personas que, por nacimiento, ostentaban honores y privilegios sin la necesidad de demostrar de ningún otro modo su valía.

Y, finalmente, mencionaremos la figura del **Rey**, aunque no aparezca como personaje propiamente dicho y solamente se lo aluda, como ha quedado de manifiesto en el último parlamento citado del Senescal, en el que explica que está ya “muy viejo”. Una de las referencias que es especialmente importante y que nos acerca a este personaje de forma más íntima, es la que traemos a continuación, pues el Conde repite las palabras textuales que el Monarca, su padre, le ha dedicado al concederle el título:

CONDE. Díjome: “Abrázame, Carlos:
no sé si te debo a ti
o a otro Carlos más amor;
ya lo podrá descubrir
el tiempo”.
(vv. 425-429)

La declaración es, como ya se dijo, enigmática y alude a la paternidad secreta del Rey de uno de los dos Carlos, la cual, como él mismo dice, no sabría resolver. Esto mismo lo expresa César un poco más adelante, al exclamar en un aparte: “¡Que aún no sepa el Rey cuál es / hijo suyo de los dos!” (vv. 694-695). De hecho, se morirá sin saber con certeza quién es su hijo verdadero, pero, de alguna forma, ha sentido que Carlos el Conde lo es, pues la relación que expresa este a través de la metáfora del olmo y la vid (que se analizará más adelante) da prueba del estrecho vínculo que ambos personajes sintieron al abrazarse.

2.5.4. LA FIGURA DEL GRACIOSO (Y SU “DAMA”):

«El lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras».
(*Arte nuevo*, vv. 286-288)

El personaje cómico áureo es la figura de mayor complejidad de la comedia nueva y el que ha sido objeto de más estudios, interpretaciones y valoraciones por parte de la crítica, precisamente por ser una de las importantes novedades de la fórmula teatral barroca y uno de sus elementos estructurales más interesantes. Por ello, antes de detenernos en la peculiar caracterización de **Gandalín**, el criado de los dos Carlos y el donaire de nuestra comedia, ofreceremos una breve introducción de la historia de esta figura en el teatro áureo con la vista puesta en entender mejor qué tipo de gracioso nos dibuja Godínez en el que aparece en *Cautelas son amistades*.

Algunos de los estudiosos que han dedicado sus investigaciones a la génesis de este personaje comienzan haciendo una referencia al nacimiento del término “gracioso” (véanse Ley 1954, Santomauro 1984, Gómez 2005, Oleza 2005), cuyo empleo no constatamos en el ámbito teatral hasta poco antes de la década de 1620. En este sentido, afirma Gómez (2005, 11):

He podido documentar en sendas obras de Suárez de Figueroa y de Cervantes, publicadas en mismo año (1617), expresiones como un «lacayo consejero y gracioso» (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* III, 2) y «lacayo gracioso» (*El Pasajero*, alivio III), en las que el adjetivo no se ha sustantivado aún. Un año antes, Ricardo del Turia, se había referido al «lacayo que, en son de gracioso»..., en su *Apologético de las comedias españolas*. Pero será el propio Suárez de Figueroa quien, en el mismo alivio III de *El Pasajero*, inmediatamente después del pasaje citado, diga lo siguiente: «Pues el gracioso y la criada, de suyo se están casados: con esto acabará la comedia»; donde se puede atestiguar quizá por primera vez el uso del sustantivo «gracioso» en su acepción teatral.

El término que tenía más éxito y se había utilizado hasta ese momento para referirse al personaje del gracioso era el de “donaire”, como bien estudia, entre otros, Oleza (2005), quien ha contabilizado unos setenta casos del citado término en el

TESO³⁹, de los cuales treinta y ocho son ocurrencias en el *Quijote*. Si, además, echamos un vistazo a los diccionarios clásicos, podremos comprobar las diferentes acepciones que tenía esta palabra. El *Diccionario de Autoridades* la recoge como “el chiste y gracia que se dice”, “gracia y agrado en lo que se habla (...). Donaire es don de viveza” y “vale también gallardía, gentileza y desenvoltura en ejecutar alguna cosa: como en el andar, danzar, etc.”, es decir, agudeza, ingenio y viveza en la expresión lingüística, atendiendo a las dos primeras lecturas, y esa misma desenvoltura aplicada al gesto, como se indica en la tercera de ellas. Por su parte, el “gracioso” es, según *Covarrubias*, “el que dize gracias”, y, volviendo de nuevo a *Autoridades*, “el que en las Comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que se divierte y entretiene”, que se concretará en cada comedia en un tipo diferente, ya sea pastor, soldado, criado, campesino, lacayo, etc. En cualquier caso, esta caracterización general nos servirá para entender el proceder tanto del personaje gracioso masculino como el del femenino, aunque sin ninguna duda el primero es el que ha suscitado un mayor interés por parte de la crítica y el que tiene, en general, más importancia y protagonismo en las comedias.

Bien conocida, en este sentido, es la dedicatoria que Lope de Vega dirige a Juan Pérez de Montalbán en *La francesilla* (1596, pero publicada en la *Parte XIII*, en 1620), donde se jacta de haber sido el primero en introducir este personaje en la comedia nueva: “Y repare de paso en que fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a los presentes” (Vega 2014, 593). Una afirmación que ha provocado interrogantes a diferentes investigadores sobre el verdadero origen de esta figura en el teatro español y sobre los antecedentes que el personaje áureo tuvo en el teatro grecolatino, medieval y, sobre todo, en el renacentista, como se verá a continuación.

En esta misma línea es pertinente recordar otras palabras que el Fénix dedica a esta figura, en este caso en el *Prólogo dialogístico* de la *Parte XIX*, como apuntó Lázaro Carreter en uno de sus trabajos (1989). Este insiste en la satisfacción que mostraba Lope por haber sido el (supuesto) creador del donaire, pues, en su opinión, le habría permitido distinguirse con él de la comedia clásica antigua, en la que, como tal, no existía. En palabras del citado estudioso (1989, 228-229):

³⁹ La importante base de datos del teatro de los Siglos de Oro, que, aunque no recoge todos los dramaturgos áureos ni, evidentemente, la totalidad de las comedias, es un registro fundamental para realizar búsquedas sobre los diversos temas que se pueden investigar acerca del teatro de este periodo.

A aquellos autores les faltó, escribe, «el simple de la comedia (propia figura ridícula de la nación española)», por lo cual, para mover a risa, tuvieron que satirizar directamente a tipos como «el marido descuidado, el viejo teñido, el calvo y el galán con moño». (...). Y el gracioso, esa figura que desconocieron los antiguos, le viene de perlas para excitar la risa evitándose figuras de calidad ridículas (de éstas, pocas aparecen salvo las viejas enamoradizas y beatas, y los poetas culteranos); y concentrando en ella malicias y pullas de escaso filo, menos cortantes aún por sufrirlas o por decirlas individuos de tan poca traza.

Diga lo que diga el gran Lope, la crítica coincide en pensar, *grosso modo*, que el dramaturgo madrileño se sirvió de ingredientes de personajes cómicos anteriores para la configuración de su gracioso, idea que ya expuso Montesinos allá en 1925, como bien rescata Puerto Moro (2015, 120):

Los manuales literarios siguen dando como antecedentes de la figura del donaire al bobo, al simple, al soldado fanfarrón del teatro primitivo. Estos caracteres originaron, sin duda, muchos rasgos cómicos de nuestra comedia clásica. De aquellas viejas farsas, o más exactamente de su tradición escénica, tomó Lope figuras de rudos pastores y fanfarrones soldados, y así figuran en sus obras, sin que sea posible confundirlos con la figura del donaire propiamente dicha.

Y también años antes Menéndez Pelayo (1900) en su prólogo a las obras de Torres Naharro, según recoge Ley (1954, 16) en su monográfico sobre la figura del gracioso en el teatro de la Península:

Claro está que, cuando Lope de Vega, en la dedicatoria a *La Francesilla*, se preció de haber introducido en el teatro lo que llama «figura del donaire», ha de entenderse esto del empleo continuo y sistemático de la persona del gracioso, pero no de su primera aparición en escena, que es mucho más antigua.

Esta idea es retomada por prácticamente toda la crítica posterior, que matiza la idea de Herrero (1941), quien en su clásico estudio sostiene que el Fénix partió de figuras sacadas de la realidad cotidiana de la época, tales como el criado confidente y el hombre bufón, junto con el sentido prosaico, económico y positivista del vulgo, para construir este personaje. Ciertamente creemos que uno de los deseos del dramaturgo

madrileño era “pintar de aquel siglo las costumbres”, pero para ello se sirvió también de una tradición literaria que, en este caso, nos lleva a recordar en primer lugar al *servus fallax* del teatro plautino y terenciano, “parásito” perezoso, cobarde, glotón, astuto y sin escrúpulos que influirá sin ninguna duda en la conformación del personaje del “simple” que encontraremos en el teatro renacentista de Timoneda o Rueda, figura antecesora del gracioso (Diago 1994, 22).

Varios estudiosos han investigado precisamente esta figura del “simple” para, entre otras cosas, intentar fijar una serie de características que puedan ser consideradas punto de partida del gracioso áureo. Así, además de señalar la indiscutible deuda con el teatro latino, se ha puesto de manifiesto también la influencia del personaje del pastor, del rústico (cuyas características indica Salomon en su célebre trabajo de 1985), de la comedia erudita italiana, de la humanística, las primitivas farsas hispánicas, el teatro religioso, la tradición celestinesca o el teatro cortesano de Naharro (Diago 1994). En este mismo sentido, García-Bermejo (2015b, 62) trae a colación un testimonio de la época que ofrece una descripción de esta figura a la que nos estamos refiriendo: “Luján de Sayavedra escribió una *Segunda parte del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602: cap. VII), en la que describe la coincidencia de influencias de personajes y tradiciones teatrales que convierten al simple en un personaje lleno de potencialidades (...):

[el] simple que usan en España, es bueno sin perjuicio, porque causa risa empeçando muchas sentencias y acabando ninguna, haciendo mil precisiones muy graciosas, y es un personaje que suele deleitar más al vulgo que cuantos salen a las comedias, en razón de que en él cabe ignorancia y malicia, y lascivia rústica y grosera, que con sus especies ridículas, y por le estar bien toda la fealdad (digo en cuanto es provocación de risa), es la persona más apta para la comedia, y en esta intervención se han aventajado los españoles a griegos y latinos que usaron de siervos en sus comedias para el fin de la risa, a los cuales faltaban algunas especies de lo ridículo; porque no tenían más que dicacidad o lascivia, o cuando mucho las dos cosas, y carecían de la ficción de la ignorancia simple, la cual es autora de grande risa.”

Luján de Sayavedra nos habla de un personaje cuyo fin principal es provocar la risa en el espectador y cuyas características resume, como se ha visto, de una forma muy clara: es ridículo, ignorante, lascivo, gracioso... y, por supuesto, un simple, cualidad que, a su modo de ver, les faltaba a los graciosos del teatro grecolatino y que

marcaría precisamente esa novedad que introduce la escena española. Además, siguiendo de nuevo el estudio de Diago (1994), es un personaje holgazán, cobarde, con un apetito insondable, a quien no interesan en absoluto las preocupaciones de su amo y a quien, además, le encanta hacerse notar para ser el centro de atención a través de sus burlas. Como vemos, se van perfilando algunas de las características que van a conformar nuestro gracioso, o, al menos, algunas de las variantes de este personaje cómico, idea que confirma que “el Fénix no creó la figura del donaire *ex nihilo*, sino que ésta surgió como consecuencia de una natural evolución y que en esa evolución el *simple* concebido por Timoneda debió jugar un papel importante” (Diago 1994, 26).

Interesante es también la figura del “bobo” entremesil de Rueda, que Di Pinto (2015) describe como un personaje vago, glotón, crédulo, miedoso, de expresiones rústicas, borracho, malhablado y pueril en las comparaciones amorosas que hace, en las que la amada es tratada como un plato de comida, que es en lo que siempre piensa este personaje. Algunas de estas bajas cualidades serán recogidas por el donaire lopesco, pero veremos cómo el dramaturgo madrileño lo dota de un carácter mucho más amplio y variado en las diferentes comedias.

Del mismo modo, otras de las figuras importantes dentro de la tradición cómica teatral son los personajes tipo que forman el grupo de los *zanni* de la *commedia dell'arte* (véase Fernández Valbuena 2006, XXXIV-L). Estos siervos o criados acompañaban sus intervenciones cómicas con acrobacias o mimos, y tenían la responsabilidad de llevar la voz cantante en la trama principal y sus intrigas. Los más famosos son Arlequín, su novia Colombina, Brighella y Polichinela, personajes que el público reconocía por sus características físicas, vestuario y máscara distintiva. Así, Arlequín es un personaje complejo, ingenioso y simple a la vez, que se nos presenta como un pobretón de traje remendado, con capacidad para servir a varios amos al mismo tiempo y siempre en busca de comida, mujeres y peleas; aparece a menudo humillado por los golpes y palizas que recibe, algo que, unido a su afán por sobrevivir, lo hace más humano. Brighella es el compañero inseparable de Arlequín; es astuto y consejero, pero también materialista, tendente al vicio y tacaño. Polichilena es considerado el siervo filósofo del grupo, buen orador y también cantor; debido a su profundidad intelectual, aporta una visión crítica, e incluso satírica, de la sociedad y de la política de su tiempo. Colombina, por su parte, representa el prototipo de mujer criada, enamorada de Arlequín. Estas figuras comparten elementos que encontraremos

después en los graciosos de las comedias barrocas, de ahí la pertinencia de traerlos también a colación en nuestro análisis.

Además de las características generales tomadas de estas figuras cómicas hay otros elementos reseñables que se han estudiado dentro de la génesis de este personaje y que nos ayudarán a entender mejor la tradición de la que estamos hablando. Destacan, en este sentido, los trabajos de Vélez (2009, 2014), quien, por un lado, señala la importancia que posee lo carnavalesco en la configuración del donaire –idea que ya expuso Hermenegildo en su célebre monográfico de 1971⁴⁰, al analizar el teatro de fines de la Edad Media y principios del Renacimiento– y, por otro, sitúa al “protogracioso” del teatro de Torres Naharro como un eslabón fundamental en la construcción de este personaje. En palabras de Vélez (2014, 88-89):

Tras la eclosión del bajtinismo en España es posible que las dos teorías más recurrentemente utilizadas sean, por un lado, la que relaciona al gracioso con las fiestas de locos y con el teatro primitivo y la cultura popular y, por el otro, la que lo relaciona con los pastores-bobos y simples del teatro prelopista.

A la segunda de ellas ya nos hemos referido con anterioridad, pero es interesante ahora detenernos en la importancia del carnaval, elemento que ayuda a entender el carácter metaliterario que tiene el gracioso en las comedias y que el espectador percibe a través de esos apartes que se sitúan al margen de lo ficcional; ya sea un personaje cómico en forma de villano, de simple o de pastor, todos estos protograciosos se han visto como matizaciones del loco carnavalesco. De nuevo en palabras de Vélez (2009, 40):

El carnaval otorga un conjunto de símbolos a las tramas del teatro prelopista que permite entrever la dirección de la trama por medio de la decodificación del *mundus significantis* inherente a estos personajes. De este modo, por su caracterización semiteatral el carnaval permite la aparición de una cierta metateatralidad en los «simples» y «bobos» de Bartolomé Torres Naharro y Lope de Rueda. Así, un análisis de los elementos ficcionales en los personajes del carnaval muestra cómo muchos de los aspectos que recogió Lope para la confección de sus personajes «graciosos» ya existían.

⁴⁰ Y que desarrolló también en sendos trabajos de 1995 y 1999a.

Por otro lado, la importancia de Torres Naharro en el camino literario de la creación del gracioso reside sobre todo en su personaje del Facetus de la *Comedia Aquilana* (1517), como bien estudia el mismo Vélez (2014) en un trabajo en el que encontramos un análisis comparativo entre este personaje y algunos graciosos de Lope. Torres Naharro prefigura algunos de los elementos más sustanciales de la comedia nueva y coincide con el Fénix en una característica del gracioso que lo distancia de las figuras cómicas que hemos visto hasta ahora: el personaje no será solo objeto de risa por su carácter ridículo, sino que él también será capaz de burlarse de los demás e irá tomando un protagonismo en el discurrir de la trama, mostrando, a su vez, un lado cortesano que permitirá una identificación con el público. Además, es también significativo que sea esta la primera comedia en la que encontramos el término “gracioso”⁴¹, voz que utiliza la criada Felicina para referirse a Facetus en la tercera jornada de la pieza (“cuán gentil y cuán gracioso...”, v. 102). Queda claro, pues, que

Torres Naharro se sitúa como hito ineludible para describir la evolución del *vir facetus* hasta que se convierte en el gracioso. Sirva esto para apuntalar que el teatro prebarroco y el clásico tienen mucho más en común que lo que los pastores de Lucas Fernández podrían dejar ver: con Torres Naharro estamos insertos de lleno en un primer teatro clásico (Vélez 2014, 105).

Por tanto, no podemos decir que Lope de Vega creara esta figura de la nada, pero sí hemos de concederle el mérito de configurar un personaje con elementos de la tradición y de otorgarle una importancia que ya será irrevocable en la comedia nueva. Además, el Fénix consigue algo que no es de ninguna manera fácil, como bien señala Di Pinto (2015), y es que adapta a la perfección un personaje que hasta ese momento había sido una figura casi solo presente en el teatro breve y a la que no se le exigía un protagonismo tal como el que encontramos en el teatro lopesco. Estamos ante un personaje que ahora ha de tener unas cualidades que le permitan distribuir la risa a lo largo de las tres jornadas y la capacidad de ser también urdidor y revolvedor de tramas sin olvidar el fin cómico con el que se lo ha creado. En el teatro barroco, como señala Oliva (2005, 427), “la comedia descansa la mayor parte de su comicidad en el juego

⁴¹ Un testimonio más, como vemos, del uso de este vocablo alrededor de la década de 1520 y que corrobora la hipótesis que sostiene Gómez (2005), con el interés añadido de que en este caso estamos ante una pieza teatral.

escénico del gracioso, y, dentro de él, en la carga burlesca que conlleva, que no es la exclusiva, pero sí la principal”.

Volviendo a *La francesilla* de Lope, querríamos recordar las características que tiene su donaire, Tristán, y que ya han sido señaladas en varios momentos por estudiosos como Arjona, en su clásico estudio de 1939⁴², al que siguió años después Santomauro (1984), y que nos servirán como punto de partida para relacionar y comparar con otros graciosos y, en especial, con el Gandalín de nuestra comedia. Según Arjona (1939, 3-8), las treinta cualidades de Tristán son:

1. Tiene fama de borrachón y, de hecho, en ocasiones sale ebrio en escena.
2. Es cristiano.
3. Parodia los actos de su amo, en especial sus amores.
4. Parodia también los discursos que hace Feliciano, su señor.
5. Es presuntuoso. Se cree que sabe mucho y utiliza “palabros” para hacer gala de ello, pero, en realidad, no sabe nada.
6. Recita los pasajes más picantes de la pieza utilizando un lenguaje bajo.
7. Se jacta de ser políglota.
8. En ocasiones fuerza su papel de gracioso y, para ello, hace uso de figuras literarias como el retruécano, recurre a imágenes extravagantes o intenta parecer más simplón de lo que es para engañar al interlocutor y hacerle pensar que no entiende lo que le está diciendo.
9. Se muestra en ocasiones irrespetuoso con su amo.
10. Es refunfuñón y utiliza los apartes para quejarse de Feliciano y burlarse de él, simpatizando así con el público.
11. Se ríe de su amo tanto a la cara como a las espaldas.
12. Se mofa también de sí mismo.
13. Está obsesionado con el dinero.
14. Es un glotón y su obsesión es la comida.
15. Es indiscreto.
16. Es astuto; ayudará a Feliciano a salir de los apuros en que se mete.
17. Es muy entrometido, algo que sacará de quicio a su amo.

⁴² Quien aporta también un listado de comedias lopescas anteriores a *La francesilla* en las que ya encontramos experimentos con la figura del “gracioso”, y que el citado estudioso analiza en su trabajo (9-21).

18. Es incrédulo, sobre todo en cuanto a las creencias mitológicas o históricas.
19. Se preocupa en exceso por las comodidades físicas.
20. Su opinión sobre las mujeres es contraria a la de su amo. Tristán piensa que todas las mujeres son volubles e iguales.
21. Es consejero de Feliciano, sobre todo en cuestiones amorosas.
22. Le gustan los refranes, frases hechas, moralejas...
23. Es mentiroso, aunque sus embustes son inofensivos.
24. Es cobarde.
25. Aparentemente es un criado leal, pero su fidelidad tiene algunos límites. Cuando se encuentra en un serio peligro, la cobardía se impone a la lealtad.
26. Es fanfarrón y bravucón.
27. Es un ser libre y “campa a sus anchas” a lo largo de toda la pieza.
28. Tiene bastante protagonismo en la acción, hasta el punto de que en alguna ocasión es el encargado de resolver un conflicto (por ejemplo, descubre la identidad de Clavela cuando está disfrazada).
29. Es el encargado de recitar los últimos versos en las dos primeras jornadas.
30. Se casa con la criada (excepcionalmente respecto a otras comedias, con una criada de la casa de Feliciano y no de la dama), una vez que su señor ha conseguido desposarse con su amada.

Como se habrá podido observar, muchas de estas características formaban parte de los personajes graciosos de la tradición teatral, pero en la comedia nueva no vamos a encontrar únicamente “Tristanes”, sino que habrá una gran variedad de graciosos⁴³, que tendrán más o menos protagonismo en escena y que se configurarán en cada caso potenciando alguno de los elementos citados, u otros que no han sido todavía reseñados, los cuales aportarán una “psicología” particular a cada uno de ellos. Así, como señala Vélez (2015), recordamos algunos donaires por su cobardía (como Mengo en *Fuenteovejuna*), por ser respondones con sus amos (Licas en *Fieras afemina amor*), por su glotonería (varios graciosos de Moreto), por su astucia e ingenio (Polilla en *El desdén con el desdén* o Tello en *El caballero de Olmedo*) o incluso por su muerte al final de la comedia (como en el excepcional caso de Clarín en *La vida es sueño*). Valga también, en este sentido, la definición que Juana de José Prades (1963, 251) ofreció

⁴³ Consúltase Gómez 2006 para profundizar en el estudio de este personaje en la producción dramática de Lope de Vega.

sobre este personaje y que resume, e incluso completa en algunas de sus consideraciones, los puntos que hemos desarrollado:

El gracioso es un criado fiel del galán, que secunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas de la vida regalona (codicioso, glotón y dormilón), cauto en los peligros hasta la cobardía, desenamorado: lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su propio señor.

Será un personaje, pues, versátil y que desempeña varias funciones dramáticas en cada pieza, las cuales serán, además, desarrolladas de diferente manera por los diversos dramaturgos de nuestro Siglo de Oro. Por tanto, “no se puede hablar del Gracioso; hay que hacerlo de los graciosos” (García Lorenzo 2005, 123).

Dentro de este gran abanico, y sin entrar en especificidades propias de cada uno de los autores, es necesario citar también dos elementos que determinan el proceder del gracioso (o graciosos) y que son, al mismo tiempo, fuente de comicidad: lo picaresco y el origen pueblerino (Arango 1980). El primero de ellos está íntimamente relacionado con el oficio de criado, que es el que el donaire desempeña en la mayoría de los casos, y, además, se enlaza con sus cualidades de amigo y de consejero del amo. Esta característica hace de él, desde la perspectiva de varios estudiosos tanto clásicos como recientes (véanse Montesinos 1925, Arjona 1939, Herrero 1941, Arango 1980, Lázaro Carreter 1987, Gómez 2005 y un largo etcétera), un personaje antiheroico –o anticaballeresco– con actitudes socarronas, irónicas e ingenuas que lo convertirán en contrapunto del galán. Es decir, se defiende la configuración del gracioso como un ser de poca personalidad, que se crea como un desdoblamiento del galán y cuya finalidad principal es romper con la seriedad de los personajes nobles y protagónicos; estaríamos, según esta idea, ante un donaire pícaro que se presenta con un comportamiento y un lenguaje propios de un criado, en contraste con aquellos característicos de un personaje perteneciente al mundo aristócrata, culto e intelectual.

Esta imagen de la realidad desde una doble perspectiva contrapuesta, en la que el mundo de los nobles se enfrenta al de la baja clase social, en la que la seriedad se presenta frente a la risa, lo heroico en contra de lo picaresco, lo bello ante lo feo, etc., tiene mucho que ver con la época en que nos encontramos, en la que, como ya se ha dicho, priman los contrastes, los claroscuros y un afán por plasmar la realidad con sus

luces y sus sombras, lejos de ese idealismo renacentista que era algo ya bastante superado por entonces. Pero, aunque en una parte de la producción dramática barroca – quizá la más amplia– encontramos graciosos de este tipo, no es una norma que nos sirva para todos ellos. Así, no siempre el donaire será la otra cara de la misma moneda del galán, sino que podrá estar en el mismo lado, mostrándose también sensato, reflexivo e incluso serio, pues veremos que su finalidad en la pieza no será únicamente provocar la risa.

En este sentido es interesante también la reflexión de Arellano (1994, 105), quien considera que, para poder caracterizar debidamente a la pareja de personajes formada por galán y criado, así como la función que desempeñan en escena, se ha de tener en cuenta el género en el que se contextualiza la pieza:

Defecto básico en la mayoría de los estudiosos citados es observar al gracioso o los señores sin distinguir géneros, como si la comedia nueva fuese un bloque monolítico, cuando en la realidad teatral aurisecular la estructura de la comicidad y el estatuto serio o cómico de los personajes responden a estructuras y convenciones genéricas.

Por otro lado, como ya se ha apuntado, también es labor del donaire utilizar la sátira para criticar vicios de la sociedad o temas que son serios y que, únicamente pasados por el filtro de la comicidad, eran bien recibidos por el público noble. Estas reflexiones satíricas tienen, en algunos casos, un carácter moral e incluso filosófico que van dotando al tipo cómico de ingredientes muy interesantes. Así, este donaire se distancia de aquel simple, ignorante y entrometido, y se presenta con una personalidad mucho más consistente; además de ser objeto de befa o creador de chistes, juegos de palabras y de enredos burlescos, tendrá en varias ocasiones un carácter proteico que lo hace “más humano”.

Otra de las funciones principales que tienen muchos graciosos en el teatro áureo, y que ya se ha señalado con anterioridad, es la de ser amigos, confidentes y compañeros de vida de sus señores. Según la investigación de Herrero (1941), este vínculo de amistad que se establece en la escena entre el criado y su señor tiene su entronque con la realidad, puesto que en el ambiente universitario se daba el contexto idóneo para que señores y criados empezaran a cultivar esa relación. Efectivamente, es un hecho conocido que los hijos de las personas pudientes iban a cursar sus estudios a la

universidad acompañados por algún muchacho “capigorrón” a su servicio. Según afirma Herrero (1941, 51):

Luego, la igualdad de edad y la agilidad mental en que el criado pobre excedía de ordinario al señor rico, soldaban insolublemente la camaradería. El criado, sin dejar de ser criado, era el mejor y más inseparable amigo de su amo: le temía y se le atrevía, le aconsejaba con prudencia y le ayudaba con temeridad, buscaba y aun robaba para él cuando venían mal dadas, y le gastaba y robaba cuando las circunstancias lo permitían; era su brazo derecho y su conciencia, su heraldo y su estela.

Es decir, el criado pasaba a ser un gran amigo del joven al que, en principio, únicamente servía, y se convertía en su gran confidente. Es más, esta relación de lealtad en muchos casos duraba ya toda la vida. Es, por tanto, comprensible que el teatro barroco (y con anterioridad el renacentista) se hiciera eco también de esta realidad de la época y que plasmara en las tablas diálogos entre el gracioso y el galán que remitían a esa vida universitaria en muchas de sus variantes (véase Herrero 1941: 51-78, para acercarse a este motivo en comedias de Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla, Moreto o Calderón de la Barca, entre otros).

Como también señala García Lorenzo (2005), con quien compartimos opinión y a quien seguimos este caso⁴⁴, el recurso más importante del gracioso será la palabra: “Con la palabra se define, con la palabra se hace reír y con la palabra se convierte en moralista impenitente” (124). Su manera de vestir y de gesticular son sin duda elementos de comicidad, pero es ciertamente la palabra, y todas las posibilidades ingeniosas que podemos alcanzar a través de ella, la gran arma que posee este personaje para cumplir con las expectativas que tiene el público. Así, algunos de los juegos más recurrentes tienen que ver con la utilización de términos más o menos vulgares o coloquiales, que, por ejemplo, adquieren un alto grado de comicidad en los diálogos amorosos con la criada –en cómico contraste con el lenguaje que emplean el galán y su dama–, el uso de refranes, frases proverbiales, chistes, alusiones a la comida o a cuestiones de carácter escatológico, etc. Pero el donaire también utiliza la palabra desde una perspectiva seria cuando se refiere a temas graves o incluso morales; en estos casos,

⁴⁴ En su estudio ofrece un análisis de Hernando, el gracioso de *La discreta enamorada* lopesca (124-130), pero las características que recoge en cuanto al uso del lenguaje son ampliables a otros muchos donaires de la comedia nueva.

destaca su sentido común en ocasiones en que el galán se muestra dudoso o indeciso por algún motivo: es lúcido cuando su señor vive preso de los celos, es sentencioso en sus discursos, reclama dignidad para él si considera que debe hacerlo, etc. Es un personaje, pues, que puede presentarse con dos caras que *a priori* son contrapuestas, pero que, en cambio, lo convierten, como venimos diciendo, en alguien poliédrico y más humano.

Esta evolución y este aumento de complejidad que estamos señalando en nuestro personaje tienen mucho que ver con el paso del tiempo y con la incursión de nuevos dramaturgos en la escena teatral; la crítica ha señalado ciertas diferencias entre el gracioso lopesco y su escuela en relación con aquel que encontramos después en el ciclo calderoniano. Dentro de unas características y límites marcados por la configuración del donaire, cada uno de los autores teatrales del XVII –piénsese en Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Rojas Zorrilla o Moreto– fue poniendo su sello personal en esta figura⁴⁵. El caso de Alarcón es bastante significativo porque en su teatro se cambian los roles tradicionales de los personajes: el autor mexicano va a ennoblecer al gracioso, al que dibuja con cualidades virtuosas, frente a un galán que generalmente tendrá una mala conducta (Arango 1980, 381). Reseñable es también en este sentido el teatro de Moreto, quien otorga a sus graciosos un ingenio exacerbado, presentándolos en muchas ocasiones como personajes experimentados y cuyo protagonismo en el transcurrir de la acción es capital tanto en la creación de intrigas como en la resolución del desenlace (Ontiveros 2010).

Este carácter polifacético del gracioso trae consigo la imposibilidad de ofrecer una definición única e inatacable, algo que es realmente interesante y síntoma del gran protagonismo que esta figura tuvo en la comedia nueva. No obstante, todos los elementos que hemos ido desarrollando nos servirán para estudiar a continuación aquellos que Felipe Godínez eligió para dibujar los graciosos de sus comedias y nos permitirán notar también la construcción particular de alguno de ellos, en concreto la de Gandalín, el donaire de *Cautelas son amistades*.

La figura del gracioso en la producción dramática de Felipe Godínez no es, por lo general, de lo más destacable. Es un personaje que no vamos a encontrar bien definido en todas sus comedias, e incluso en alguna de las primeras no adquiere las

⁴⁵ Debido a la ingente bibliografía que hay sobre el asunto, y a que consideramos poco oportuno detenernos en ningún dramaturgo en particular, nos limitamos en este caso a aconsejar la consulta de la bibliografía que Lobato fijó en 1994, así como la de estudios más recientes en la plataforma virtual *Casa di Lope*, actualizada cada año desde 2001: <http://www.casadilope.it/index.php/bibliografia/indice-della-bibliografia/catalog.html?reset=false&search=gracioso&limit=10&start=10>.

características que hemos fijado hasta ahora como propias. Es este el caso de *Ludovico el Piadoso*, en que Tristán, criado de Lotario, interviene únicamente en una escena y de ningún modo con el rol de donaire, sino más bien sólo como criado fiel. En cambio, según apunta Bolaños (1985, 221):

En las restantes piezas poco a poco se irá esbozando y perfilando cada vez más este personaje, a medida que pasa el tiempo, para llegar a conseguir —Gandalín, Lope...— uno de los personajes más bien definidos y caracterizados dentro de la acción dramática de las comedias de nuestro autor, como, por lo general, pasa en los restantes comediógrafos de su época. Así pues, podremos contemplar una evolución diacrónica en las obras de Felipe Godínez en lo que respecta a la presencia y esencia del personaje gracioso.

Entre ellas destacan los donaires de las comedias cortesanas, y, en concreto, los de *La traición contra su dueño* (Guillermo), *Aun de noche alumbra el sol* (Neblí), *Basta intentarlo* (Lope) y nuestra *Cautelas son amistades*, con Gandalín. Bolaños (1985, 222-240) aborda un análisis de estos graciosos, cuyas características principales estudia desde cuatro grandes parámetros: las caracterizaciones como “criado confidente”, como “donaire”, sus “aspectos negativos” (en el que estudia temas tales como el interés por el dinero, la cobardía, y muy puntualmente la glotonería) y la “crítica de la comedia: realismo” (donde se aportan algunos parlamentos de los graciosos en los que critican sobre todo las propias convenciones de la comedia nueva). Estamos, por tanto, ante donaires que, en general, son fieles y buenos amigos de sus señores⁴⁶, y que se van a mostrar ingeniosos en sus actuaciones a través de la ridiculización de costumbres, situaciones o personas con un humor muy inteligente; además, podrán ser, por un lado, cobardes, aprovechados o glotones, y, por otro, críticos con la sociedad que los rodea.

Centrándonos ya en nuestro Gandalín, comenzaremos diciendo que es quien protagoniza algunos de los momentos de mayor ingenio de la comedia, como se verá en las páginas siguientes. Según se ha señalado, es criado, a un tiempo, de los dos Carlos, información que además nos ofrece él mismo de forma explícita en una escena de la comedia:

Yo que soy de ambos hermanos
fámulo común de dos,
por ellos, por mí y por vos

⁴⁶ Como se verá con mayor detenimiento en el capítulo destinado al tema de la amistad en Godínez.

vengo a besaros las manos:
servitor, madama Flora.
(vv. 1076-1080)

Con ambos tiene una estrecha relación, y así se encargará de hacérselo notar también él, sobre todo cuando a Carlos el Conde le conceden el título, noticia que lleva él mismo a Irene, y con el otro Carlos cuando cree (con todos los demás) que este es el Infante del reino. En el primero de los casos es interesante cómo se hace él mismo partícipe del condado de su amo:

¡Oh, Irene, a Vusía doy
tan gran nueva! El Rey le ha dado
a Carlos cierto condado,
y así me trate desde hoy
como a igual suyo Vusía,
porque con igual ganancia
tengo por concomitancia
parte de la señoría.
(vv. 313-320)

Idea que encontramos en otro momento más adelante, en el que insiste en su condición de “casi” conde: “un título el Rey nos dio, / y somos con dicha igual, / si Carlos Conde cabal, / conde menos punto yo” (vv. 365-368). Afirmaciones que hacen despertar una sonrisa en el lector/espectador y que responden, a nuestro modo de ver, a la cualidad picaresca de nuestro gracioso, quien se mostrará a lo largo de la comedia como un pícaro lúcido, astuto y con mucha labia.

En este mismo sentido, la lealtad que dice sentir por Carlos Colona es tan grande como la de una de las parejas de amigos más conocidas de la literatura clásica y que representan el fiel Acates y el gran héroe virgiliano:

GANDALÍN. Soy su Acates
y es mi Eneas.
IRENE. ¿Tan amigos?
GANDALÍN. No hay quien a mí me aventaje
en favores, sino el Conde.
(vv. 2144-2147)

Otra de las funciones que desempeña con este Carlos es la de consejero en el amor, sobre todo en la escena de representación ficcional del matrimonio que ensayan los protagonistas (vv. 1107-1299) y en la que, ante las dudas del galán, pone el contrapunto de pragmatismo con unos consejos inteligentes que tienen, por un lado, un toque de erotismo y, por otro, un matiz de astucia y conocimiento de las mujeres en el

ámbito amoroso; así, aconseja a su señor que entre en el juego que le propone la Duquesa, puesto que, después de haberlo ensayado, ella querrá que se haga realidad. Veámoslo en el fragmento:

GANDALÍN. (De la novia es su papel:
¿qué va que hay tramoya en él
y te haces hombre con ella?)
CARLOS. No sé qué os diga, aunque sé
que burláis mi presunción.
GANDALÍN. (Calla y goza la ocasión,
aunque burlándose esté.)
CARLOS. (Si es engaño, ¿para qué?)
GANDALÍN. (Calla y déjate engañar,
que pues lo quiere ensayar
ahora con tal cuidado,
cuando lo tenga ensayado
lo querrá representar.)
(vv. 1137-1149)

Una vez que sus señores han sido nombrados Conde e Infante respectivamente, Gandalín se da importancia ante la criada de Irene, Flora. Se precia de tener buen nombre porque es capaz de dar gusto a todos, sentencia que nos recuerda a los versos del *Arte nuevo* lopesco en los que el Fénix afirma que “como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 47-48), referencia que confirma después Flora al nombrar la receta de comedias:

FLORA. Gandalín, no hay quien te vea
después que es tu amo Infante.
GANDALÍN. Tengo dicha de ignorante:
todo el mundo me desea
bien, que en palacio no hay hombre
de más buen nombre que yo.
FLORA. Serás muy cuerdo.
GANDALÍN. Antes, no.
FLORA. ¿Pues cómo tienes buen nombre?
GANDALÍN. Porque sé dar gusto a todos.
FLORA. ¿A todos? Dale a un poeta
de comedias la receta.
(vv. 2055-2065)

Hay, por tanto, en este fragmento también cierta ironía en la referencia a las normas de la comedia barroca y a esos nuevos dramaturgos que tienen como objetivo dar gusto al público, pero que no terminan de saber hacerlo.

Por otra parte, es el personaje que representa de una manera más evidente, aunque sutil, una crítica hacia la sociedad de la época. Todo ello lo hace desde la ironía,

el ingenio y la burla. Tengamos en mente, por ejemplo, la presentación que hace de sí mismo, donde hay una parodia de la hidalguía y de su obsesión por el linaje:

Dije “hola” y a unos pajes
les pregunté dónde queda
el Marqués; hicimos rueda,
hablamos de los linajes:
díjeles que era mi nombre
don Gandalín, que venía,
en la Casa de Gandía,
de don Gandalo, rico hombre
de Castilla, que casó
con hija de rey Gandido,
señor que antes había sido
de Gandul, y después dio
en dote a doña Gandava,
madre de don Gando, el cual
tuvo un hijo natural
en Mari Gandil, su esclava,
de quien fue biznieto don
Gandalio, de quien en fin
me llamé don Gandalín.
Y fue tal mi estimación,
que muchos de los señores
lacayos que esto me oyeron,
acompañándome fueron
por todos los corredores.
(vv. 329-352)

Como veremos en el capítulo en el que se tratará el tema del honor, estos fragmentos que hacen referencia al linaje hemos de contextualizarlos también dentro de las coordenadas vitales de Felipe Godínez, pues él tuvo que sufrir especialmente esta obsesión por tener un buen nombre y una prosapia sin indicios de converso.

Otro de los momentos más significativos, quizá el más interesante, lo encontramos en un extenso parlamento en el que él mismo habla de su condición de donaire, una parte casi metateatral en la que explica, a modo de receta, “cómo se hace un gracioso”:

GANDALÍN. Gánase de muchos modos
la opinión, mas siempre ha sido
el mío más descansado:
yo en fin soy gracioso honrado.
No quiero ser entendido
con la obligación severa
del cuerdo: gracioso sí,
facultad que ella por sí

se hace lugar donde quiera,
porque el ingenio ya ocioso,
o quizá poco robusto,
hasta para el mismo gusto
está flaco o perezoso.
Agrádale al más discreto
lo más fácil, y es cansado
si ha de costarle cuidado
el entender el conceto.
Ya, pues, no hay conversación
donde arguyan y porfíen,
que si no ríen, se ríen
de Sócrates y Platón.
Y así quien pretende parte
en los aplausos desprecia
la filosofía necia
y allí luego, sin más arte,
sin estudio que reprima
los juveniles engaños,
sin madrugar tantos años
a oír la lición de prima,
a ser gracioso comienza,
que para esto del gracejo,
con un poco de despejo
y un mucho de desvergüenza;
con resolverse a decir
con airoso desenfado,
venga o no venga ajustado,
cuanto le suele ocurrir;
con no tener honra, en fin,
en hablar o mucho o poco,
con dos adarmes de loco
y cuatro o seis de malsín;
con pedirlo todo, hacer
gran fiesta al vil donativo,
gasto de amor y recibo
de alhaja a medio traer;
con asir siempre el copete
a la ocasión licencioso,
levantarse en noticioso
y acostarse en alcahuete;
con dos pares de cautelas,
con no enojarse de nada
con desceñirse la espada
y calzarse las espuelas
de picante y malicioso,
que es ceremonia precisa,
y con tres golpes de risa
queda armado de gracioso.

(vv. 2066-2122)

Se presenta a sí mismo como una persona honrada y graciosa, con un gracejo que tiene también un toque de locura, que él mismo ha elegido porque no le interesa ser un “entendido” como los cuerdos. Insiste a continuación en una cuestión a la que ya nos hemos referido al hilo del fragmento que hemos analizado con anterioridad: él sabe de primera mano que lo que realmente pide el espectador es la risa fácil y no tener que pararse a pensar en cuestiones complicadas o conceptos filosóficos: es decir, él hará lo justo para dar gusto al público. Además, afirma que para ser gracioso no es necesario acudir a la universidad ni recibir lecciones, ya que, a su modo de ver, ese saber empaña la naturalidad o el ingenio innato que este personaje tiene. Y, finalmente, añade una serie de ingredientes que, desde su perspectiva, todo gracioso debe tener: actuar con desvergüenza, ser cizañero, ser pedigüño, aprovechar siempre la ocasión, ser el vehículo de transmisión de noticias, alcahuete, cauteloso, de buen carácter, picante, malicioso..., es decir, inteligente, ingenioso, de buen humor, y cuyo fin principal sea provocar la carcajada en el auditorio. Termina el discurso, como se ha visto, con un guiño irónico a las ceremonias para armar caballero a alguien, en las que se daban tres golpes con una espada sobre los hombros; en este caso, los golpes son evidentemente de risa, componente principal de nuestro personaje. Podríamos decir, pues, que es este un parlamento reivindicativo de la figura del gracioso, una “poética” del personaje que representa, un “arte nuevo de hacer donaires”.

Protagoniza, así mismo, una serie de escenas amorosas con la criada de Irene, Flora, en las que ambos también utilizan metáforas para expresar lo que sienten, de forma paralela a los diálogos de sus señores. Es importante, por ejemplo, el paralelismo que se crea en los diálogos sobre metáforas náuticas entre los protagonistas “altos” y “bajos” de la comedia, como veremos unas páginas más adelante cuando tratemos ese *topos* en la obra godiniana. En ellos será muy importante notar el lenguaje que utilizan los criados, pues está lleno de juegos de palabras, artificio que encontramos prácticamente siempre que habla Gandalín. En efecto, él es el mayor portador de alusiones, dichos, proverbios, expresiones coloquiales, etc.⁴⁷, de la comedia; así, encontramos frases del tipo “porque del pan y del palo / tiene la historia su poco” (vv. 355-356, “mi medida está en un tris” (v. 498), “la perdiz, suelen decir, / que no se puede comer / sin la mano en la nariz, / porque ha de oler de manida...” (vv. 520-523), “a quien pide en buen romance / se lo niego en mal latín, / porque no entienda el dativo /

⁴⁷ Aquellas que pueden ser de difícil comprensión son explicadas en la edición de la comedia con notas al pie de página. No las traemos aquí para no resultar repetitivos.

la que le ha de construir” (vv. 537-540), “y ya no seré truhan, / si lo fui con todos antes, / no menos que con infantes / y duquesas de Milán” (vv. 2131-2134).

Otra de las cuestiones que se suele estudiar en este tipo de personajes es su nombre, ya que generalmente tiene un doble sentido en las comedias áureas. Gandalín no es un apelativo muy común, pero, a nuestro modo de ver, su elección no es casual y caracteriza también de algún modo al personaje. Gandalín es el escudero de *Amadís de Gaula*, el libro de caballerías por antonomasia, y, efectivamente, a lo largo de la comedia vamos viendo cómo nuestro gracioso se muestra más bien como acompañante, consejero, amigo y escudero de los dos Carlos que como un simple criado. Cabe recordar que Gandalín y Amadís se crían juntos, después de que el padre del primero, el caballero Gandales, rescatara de las aguas al segundo; esa amistad que los une a lo largo de toda la narración, no muy habitual en las parejas de caballero-escudero, se hará efectiva cuando Amadís hace testamento y deja su ínsula Firme a Gandalín, le entrega sus armas y le dice que con ellas habrá de armarle caballero su hermano Galaor. Finalmente, el escudero se negará a ello, pero sin ninguna duda es muestra de su íntima relación, la cual será imitada por Cervantes en el *Quijote*, aunque de forma paródica, en el pasaje de la ínsula Barataria que gobernará Sancho. Además, en varios momentos de nuestra comedia se hacen referencias a la caballería, ya sea de forma seria o irónica, lo que hace pensar que la conexión con el *Amadís* es una clara pretensión por parte de Godínez. Y, curiosamente, su elección como nombre de gracioso en la comedia nueva es, por lo que hemos podido investigar, bastante original, puesto que, cuando aparece en otras piezas, se utiliza o para referirse al Gandalín del *Amadís* o de forma general como antonomasia de “lacayo”, pero no hemos encontrado ningún otro donaire con ese nombre.

Por otro lado, es cierto que su actuación no posee apenas relevancia en el devenir de la intriga dramática y que probablemente se lo incluya por la “inercia” de hacer participar al tradicional gracioso de la comedia de ese tiempo; pero no es menos cierto que, con su indudable ingenio, sirve, además de para lograr de una manera bastante inteligente la sonrisa del espectador/lector, como portavoz del autor para expresar ciertas ideas (como la de la obsesión por el linaje), que expuestas en serio y por un personaje serio no habrían sido bien aceptadas en esos tiempos, y menos si procedían de un autor que había tenido problemas con la Inquisición debido a sus orígenes “oscuros”.

Así pues, Gandalín es astuto, perspicaz, buen consejero y fiel a sus señores; es el encargado de comunicar algunas de las noticias más importantes de la comedia a algunos personajes; actúa con cautela, es picante en sus consejos cuando el momento lo requiere, es bastante pagado y seguro de sí mismo, sobre todo en su relación con Flora, es honrado, pero también sabe aprovecharse inteligentemente de las situaciones, y pone, sin ninguna duda, el toque humorístico, irónico y burlesco en una comedia que, como sabemos, es seria en algunas de sus tramas principales y terminará con la muerte de uno de sus personajes.

Por lo tanto, este gracioso está, a nuestro modo de ver, muy lejos del Tristán de Lope, con quien apenas comparte un par de características generales: es leal y es consejero. Gandalín es un donaire con entidad propia, cuya creación no se limita a mostrarse como el contrapunto del galán (o de los galanes, en este caso), sino que actúa en el mismo plano que los personajes serios, como un fiel amigo. Ciertamente, se nos presenta con el pragmatismo propio del criado, con picardía, con labia, con mucho ingenio, pero, como se ha visto, muchos detalles de su personalidad hacen de él un personaje polifacético. En este sentido, interesantísima, y quizá única en el teatro barroco, es la autodefinición que ofrece del papel que representa, una escena moderna y, podríamos decir, metateatral, en la que el espectador crea una empatía especial con el personaje. A nuestro modo de ver, Gandalín es la mejor creación cómica del teatro de Felipe Godínez, y, en alguno de sus parlamentos, además, su forma de pensar se correspondería, aunque sea entre burlas y veras, con la del dramaturgo de Moguer.

Por su parte, **Flora** es la criada de Irene y el personaje femenino que forma la pareja de graciosos. Como toda criada del Siglo de Oro, es la consejera e intermediaria amorosa de su ama, a quien tiene que poner los pies en la tierra en alguna de sus intervenciones. Veamos a continuación una de ellas, en la que recuerda a su señora que ha de ser prudente y pensar en la autoridad paterna antes de elegir esposo:

FLORA. Y también verás prudente
quién es tu padre, pues es
grande de Italia, Marqués
de Mariñano y pariente
del gran Duque de Florencia
tan cercano.

IRENE. Claro está
que mi padre no querrá:
yo me rindo a su obediencia.

(vv. 289-294)

Es interesante, por otro lado, reparar en las posibilidades que brinda su nombre para hacer juegos de palabras, como se puede ver en el siguiente diálogo en el que asistimos a un “floreo” verbal entre los criados:

GANDALÍN. Adiós, gloria de Niquea.
Adiós, amor de Amadís.
FLORA. Eres floresta española.
GANDALÍN. Eres vergel florentín.
FLORA. Tú eres Florencia en mil flores.
GANDALÍN. Tú la Florida en cien mil.
FLORA. Tú serás flor en tahúr.
GANDALÍN. Tú floreta en danzarín.
FLORA. Tú lo floreado en pan.
GANDALÍN. Tú lo florido en abril.
FLORA. Floristán tú, y Floriler.
GANDALÍN. Floripés y Flor de Lis.
FLORA. Tú eres Florián.
GANDALÍN. Tú Flora.
FLORA. Tú florón.
GANDALÍN. Y tú florín.
 (vv. 562-575)

En él hay, por un lado, una serie de referencias que remiten a conocidas obras literarias y, por otro, nombres inventados de resonancias caballerescas⁴⁸. Además, se explota la polisemia de “flor” utilizando términos menos comunes que denotan realidades del mundo del juego (“flor en tahúr”) o de la danza (“floreta en danzarín”).

La importancia de Flora es menor que la de Gandalín y aparece menos caracterizada que él, pero sus dos líneas principales de actuación, la de consejera de su dama y la de *partenaire* amorosa del donaire, aparecen muy bien dibujadas. En esta última sus intervenciones junto a Gandalín son también fundamentales para ofrecer esos momentos de gracia, de galanteo y de humor como contrapunto de las relaciones entre los señores. Está, pues, a la altura del donaire masculino, al que corresponde siempre con ingenio y gracia. Ejemplo de ello es una de las escenas más ocurrentes de la primera jornada, en la que ambos van engarzando diferentes gracias (a través de metáforas náuticas, a partir del nombre de Flora, como hemos visto, haciendo juegos de palabras con la perdiz, con el latín, etc.) que, en algunos casos, se muestran incluso oscuras para el espectador. Reproducimos a continuación el comienzo de este diálogo que mantienen los criados:

⁴⁸ Para todo ello, volvemos a remitir a las explicaciones que ofrecemos en las notas a pie de página de la edición de la comedia.

GANDALÍN. El amorcillo es sutil.
 FLORA. El escudero es notable.
 GANDALÍN. Mi medida está en un tris:
 ríndome, que el más señor
 suele humanarse y vivir.
 ¿Oye, señora fregata?
 FLORA. Oigo, señor bergantín.
 GANDALÍN. Entrambos somos bajeles
 que al mar nos podemos ir.
 ¿Cómo es su gracia?
 FLORA. Aunque tengo
 más de agosto que de abril,
 me llamo Flora, al servicio
 del señor don Gandalín.
 GANDALÍN. Son muy buen par de perdices
 ella y su ama, ya vi
 que ella en el par es la chica,
 pero, en efecto, es perdiz.
 FLORA. Si quiere matarme al vuelo
 no hay más sino prevenir
 la munición, no de plomo:
 del metal del Potosí.
 GANDALÍN. Más quiero los perdigones
 que las perdices.
 FLORA. ¡Qué vil
 tiene el gusto el picarón!
 (vv. 496-519)

Como ya percibimos en este fragmento, los graciosos van a comentar en varias ocasiones –casi siempre, como es habitual, en aparte–, los diálogos –especialmente los amorosos– de los señores. Evidentemente, hay en ello cierta ironía, pero les sirve igualmente a ellos para dejarse llevar por ese amor que podría emparejarlos. Aunque formen parte de un plano secundario, sus intervenciones siempre son de agradecer en la comedia: resultan, como se ha venido señalando, esenciales para generar la risa, para distender la acción dramática y para ofrecer otra perspectiva de esa vida que sus señores se toman, como no puede ser de otra manera, tan en serio.

A modo de conclusión, terminaremos insistiendo en la excelente construcción con la que se ha elaborado la mayor parte de los personajes de la comedia. Y todos ellos, en mayor y menor medida, adecuándose al protagonismo que tienen en el transcurrir de la pieza, aparecen con una caracterización psicológica muy interesante que los despoja del corsé del tipo al que representan para dotarles de unos matices

especiales que los humaniza en muchas ocasiones. De acuerdo con Bolaños (1985, 171):

Si ascendemos por una escala de valores, hemos de considerar la comedia *Cautelas son amistades* como una de las mejores obras dramáticas en cuanto a su perfeccionamiento en el análisis psicológico de sus personajes. Ya no estarán totalmente movidos como marionetas por temas comunes a la dramática española contemporánea (del s. XVII), sino que, aunque se sigan planteando estos mismos temas, nuestros personajes reflexionan en escena, llevándoles a tomar decisiones según les sean más o menos favorables.

Así pues, reflexionan, se lamentan, se muestran dudosos, sinceros siempre que pueden, pero también cautelosos, valientes, leales, amantes, inteligentes, responsables, buenos amigos, confidentes, sensibles, envidiosos, inflexibles, ambiciosos... En suma, muy humanos, cercanos al espectador y a sus preocupaciones, contradictorios en sus sentimientos y en sus actuaciones, y, cómo no, mostrando de este siglo, el suyo y el nuestro, las costumbres de la comedia de la vida, que vuelve a interrogarnos sobre la sutil barrera que separa la realidad que nos rodea de la ficción de las tablas.

2.6. TEMAS PRINCIPALES

Ruiz Ramón (1996, 128) destacó que “uno de los caracteres más acusados del drama nacional es su pluralidad temática”. Los dramaturgos buscan en la literatura antigua, épica, medieval, contemporánea y universal todos esos temas que pueden servirles como materia dramática, ya sea en un ambiente pastoril, morisco, mitológico o caballeresco, y en relación con motivos religiosos o tomados del vivir contemporáneo. No obstante, dentro de esta gran variedad que nos ayuda a contextualizar cada pieza, nos encontramos con una serie de núcleos temáticos que son reconocibles en prácticamente todas las comedias barrocas: el honor y el amor; ya se presenten enfocados de una u otra manera, con una importancia primordial o secundaria, son protagonistas indiscutibles de la comedia nueva. Veamos cuáles son los ejes en torno a los que gravitan las comedias godinianas y, en especial, nuestra pieza.

2.6.1. EL AMOR

El tema más universal de todos, tanto en la literatura en general como en el teatro barroco en particular, es el amor. En la gran mayoría de las comedias áureas asistimos a una serie de intrigas amorosas que se desarrollan como uno de los motores principales de la trama y que son protagonizadas por jóvenes amantes que tienen que superar obstáculos de diverso tipo para conseguir estar juntos y lograr ese final feliz que suele terminar en casamiento.

En nuestra comedia, como ya se ha dicho, se presenta como uno de los dos ejes principales de la acción. Las dos parejas de amantes son, por un lado, la Duquesa y Carlos y, por otro, Irene y el Conde, aunque no hemos de perder de vista a Enrique, quien forma parte de un triángulo amoroso con cada una de las parejas, pues primeramente aparece interesado en Irene y, después, por la Duquesa. Además, recordemos que el Conde, aunque finalmente da su mano a Irene, también se siente atraído en un primer momento por la hermosa Duquesa.

Como es habitual en la literatura de la época, el amor entra por los sentidos. En el caso de Carlos, se enamora de la Duquesa nada más verla, en la primera escena de la comedia: “Pues cuantas muertes con luciente acero, / línea fatal del término postrero, / están amenazando tus enojos, / todas las ejecutas con tus ojos” (vv. 3-6). Esa mirada letal, recurrente también en toda la tradición literaria, y en concreto como característica de ese tipo de mujeres “amazónicas” que encontramos en el teatro áureo (véase luego la

nota a los citados versos en la edición de la comedia), cautiva al joven soldado, quien hasta el final de la pieza será fiel al amor que siente por la guerrera dama.

Enrique, por su parte, se interesa por la Duquesa “de oídas”, algo que también es habitual en la literatura amorosa. El sobrino del Rey no conoce en persona a la joven, pero le han hablado de su belleza y, a través de la descripción de su “bosquejo”, ha quedado prendado de ella, como Irene hace saber a la propia Duquesa:

IRENE. Ahora proseguiré
lo que, al principio, de Enrique
te iba a decir. Digo, pues,
que Enrique me dijo: “Irene,
ya me cansó tu desdén:
si antes de ahora te quise,
todo se viene a saber.
Dícenme que al Conde Carlos
das el alma, y haces bien,
que yo adoro otra hermosura.
Pienso que a Roma se fue
la Duquesa de Milán
porque el papa, que es jüez
de reyes cristianos, pienso
que nos querrá componer.
Yo tengo un bosquejo suyo
en que ya adoro por fe
su gran belleza: bosquejo,
no retrato, le llamé,
porque en lo más acabado,
según dicen que ella es,
malogró siempre ambiciones
de última mano el pincel.
Casarme quiero con ella,
y hagan los cielos –amén–
nuevos cetros y coronas
que yo dedique a sus pies”.
(vv. 853-879)

Del mismo modo, el Conde se siente cautivado por la Duquesa, y así se lo expresa a Irene cuando se encuentra con ella; la belleza de la joven hija del marqués de Mariñano le recuerda, precisamente, a aquella que vio en Milán:

CONDE. Dios os guarde.
Perdonad, que suspendí,
mirándoos, el pensamiento,
porque quise conferir
con una beldad divina
un humano serafín
que dejé en Milán ahora,

que aunque no le conocí,
sé que fue Palas segunda
con quien pudo competir
el valor con la belleza.
Perdonad, digo, que así
me acordé, con tal retrato,
de original tan gentil,
si no es que trueco los nombres
cuando debo presumir
que estaba el retrato allá,
y el original aquí.

(vv. 389-405)

Como vemos, al Conde también le interesa quedar bien con Irene, quien evidentemente es muy bella, y no pierde la oportunidad de halagarla con ese juego en el que no se sabe muy bien quién es el retrato y quién el original, es decir, quién es más hermosa de las dos. En cambio, cuando vuelve a ver a la Duquesa (en este caso ya en palacio) se reafirma en su fascinación por la belleza de la dama y mostrará su interés en ella al final de la primera jornada –en un aparte, cuando más sincero puede mostrarse–, aun siendo consciente de que la milanese quiere a su hermano: “Carlos ha sido el llamado, / mas mi esperanza no acabe: / soldado soy y ella sabe / lo que merece un soldado” (vv. 812-815), o en otro momento, más adelante, y también en aparte, en el que vuelve a presenciar el amor que ambos se tienen: “¡Cielos! / Carlos a Isabela quiere, / y ella a él: niño se muere / mi amor, sin llegar a celos. / Él la merece” (vv. 1413-1417).

El punto de inflexión de la relación del Conde con Irene se da cuando ella le confiesa su amor, momento en el que él volverá a interesarse por ella y a aceptar su declaración desde la modestia:

CONDE. Pues yo estimo de manera
esta fineza, aunque he dado
a Isabela mi cuidado,
que vive Dios que quisiera,
de tu interés codicioso,
Irene, y del mío no,
ya que soy el nada yo,
darte un César por esposo.

(vv. 1465-1472)

En cuanto a las damas, es interesante resaltar que las dos llevan su amor en secreto, fundamentalmente porque es un amor desigual en ambos casos. Ninguno de los dos Carlos están, al comienzo de la acción dramática, a la altura de la hija de un

marqués (Irene) o de una duquesa (la supuesta Isabela), pero ambas, por encima de todo, defenderán el amor que sienten hacia ellos. Irene lo tiene claro desde el comienzo, aunque no se atreva a manifestar su amor al Conde por miedo a olvidarse de él (de acuerdo con lo que dice la dama, debía de haber una creencia por la cual, al exteriorizar el amor y compartirlo de palabra, este perdía intensidad):

IRENE. Flora, no,
porque de mí misma yo,
por quererle más, me olvido:
porque si yo entre la gloria
de amarle mi amor dijera,
ya por lo menos partiera
entre mí y él la memoria,
y menos así le amara,
pues entonces infiel
me acordara menos de él
lo que de mí me acordara.
(vv. 274-284)

Ahora bien, cuando el momento lo requiere, como ya hemos señalado en varias ocasiones, se muestra firme en declarar su amor al mismo Conde, sin necesidad de contar con el beneplácito de la autoridad paterna (vv. 1447-1464). Su valentía abre los ojos al Conde, quien recompensará esa lealtad al final de la comedia ofreciéndole su mano de esposo cuando se lo haya nombrado heredero de la Corona.

En el caso de la Duquesa, su conflicto amoroso es más complejo, pues, como ya hemos explicado, se enfrenta a un gran dilema entre la razón y el corazón. Es indudable el amor que siente por Carlos desde prácticamente los inicios de la comedia, pero es sobre todo interesante cómo juega con los límites de la realidad y la ficción para mostrar sus sentimientos. La Duquesa aprovecha el momento metateatral de la comedia, en que Carlos está haciéndose pasar por Enrique (incitado por ella, eso sí), para manifestar lo que siente de forma sincera y real, pues hace referencia a esa desigualdad social que hay entre ellos, la cual, desde su perspectiva, no es óbice para que venza el amor:

DUQUESA. Débele a mi voluntad
Vuestra Alteza ese favor,
porque le tuviera amor
aunque fuera un escudero:
que yo los méritos quiero,
no el título de señor.
(...)
sea quien fuere, ame con brío:
que ya no es desigual mío,

pues le hace el amor mi igual.
(vv. 1174-1179; 1187-1189)

Lo interesante de este fragmento es que el lector/espectador ha sido introducido en ese mundo metateatral de escenificación y cree que la Duquesa se dirige a Carlos únicamente porque este hace en ese momento el papel de Enrique, pero ella especifica poco después de estas primeras escenas: “Pero vamos al ensayo, / que esto ha sido fuera de él” (vv. 1198-1199). Es decir, ha proclamado abiertamente su amor por el soldado (aunque juegue con un ambiguo “sea quien fuere”), pero ha dejado al galán desorientado y sin saber muy bien en qué creer, pues ha quedado atrapado entre el mundo teatral (“real”) y el metateatral (“ficcional”), como después se va viendo en toda la escena que sigue.

Y precisamente en la escena que sigue, en la cual Irene conversa con Carlos a petición de la Duquesa, esta volverá a confundir al soldado con una nueva declaración. La dama escucha tras el “pañó” el diálogo que los otros dos personajes están manteniendo y, cuando el galán va a responder a una pregunta que Irene le ha hecho sobre la Duquesa (su supuesta hermana Isabela), ella decide salir del escondite para declararle nuevamente su amor (vv. 1389-1412), correspondiendo, así, a Carlos, quien en el parlamento anterior ha confesado a Irene que la ama (vv. 1343-1388). En cambio, cuando el galán le pregunta si esas palabras son “verdad” o “vana ilusión del sentido”, la Duquesa (aún vacilante en su fuero interno) le contesta con un “Carlos, ensayarme es todo”. Es decir, nuevamente juega con él, con la realidad y la ficción, con lo que siente y lo que debe hacer, recordándonos, sin ninguna duda, a la gran condesa de Belflor en su carácter enredador y en la relación de continuos equívocos que mantiene con Teodoro.

Otro de los temas de la comedia, y que se halla siempre íntimamente relacionado con el amor, es el de los celos, como ya hemos visto en un fragmento en boca del Conde anteriormente y en algún otro momento de la relación entre Carlos y la Duquesa (recuérdese que es ella quien “monta” la escena metateatral, el ensayo del matrimonio, para dar celos al soldado y poder descubrir si la ama realmente). Entre esta pareja de enamorados se produce un antes y un después a partir de la confesión de César, que sostiene que el hijo secreto del Rey es Carlos Colona, ya que esta circunstancia permite a la Duquesa dejar definitivamente de lado el matrimonio que tenía concertado interesadamente con Enrique. Por el contrario, las cosas no son como la dama se

imagina, pues Carlos se muestra más confuso y esquivo que nunca, algo que el lector/espectador entiende (pues sabe que realmente él no es el heredero del trono, sino su hermano), pero que la Duquesa no consigue comprender, como vemos en el siguiente fragmento en que esta declara su amor al soldado y le pide explicaciones por su desdén:

DUQUESA. Vuelva, vuelva, Vuestra Alteza,
y sepamos qué desgracia,
qué fuerza o qué tiranía,
por no decir qué mudanza,
qué ingratitud o qué engaño
la dulce unión desenlaza
en quien el amor hacía
maridaje de dos almas:
vos un tiempo os ignorasteis,
yo también, fingida hermana
de Irene por justo miedo
del Rey, y así retirada
con sombras de miedo oscuras,
mas con luces de amor claras,
si no como quise, Carlos,
como pude os lo mostraba.

(vv. 1827-1842)

E incluso imaginamos a la Duquesa desesperada unos versos más adelante cuando cree que Carlos la rechaza porque ama a Irene, y se hacen explícitos esos celos que la dama siente:

DUQUESA. ¿Por qué no? Aguarda:
Carlos, ¿quieres bien a Irene?
(Estos rigores amagan
a ser injuria, a ser celos.)
Carlos, ¿qué respondes? Habla.

(vv. 2010-2014)

Es significativo, por otro lado, el lenguaje que los personajes utilizan en sus diálogos amorosos, fundamentalmente Carlos y la Duquesa. En algunos fragmentos teorizan sobre el amor, sobre el querer, sobre lo que sienten..., y lo hacen con unos juegos de palabras que se acercan en algunos casos casi a trabalenguas o galimatías, así como a través de metáforas (que analizaremos más adelante) complejas e incluso oscuras en algunas ocasiones. Este mismo lenguaje lo encontramos en una conversación que Irene tiene con Carlos justo después de la escena metateatral –aquella a la que nos hemos referido unas páginas más arriba–, en la que el galán intenta expresar sus sentimientos tras la pregunta que la joven dama le ha hecho: “¿luego Isabela, mi

hermana, / no os debe a vos voluntad?” (vv. 1337-1338). Asistimos a continuación a un discurso retórico sobre lo que significa el amor para este personaje:

CARLOS. Digo que no me la debe,
no digo que no la tengo,
porque como amarla sé,
aunque yo contra mí arguya,
hallo que no es deuda suya
este linaje de fe:
que es mi amor tan verdadero,
que quiero quererla yo
y que me quiera, mas no
que agradezca que la quiero.
Pues si es gloria el merecerla
e interés el desearla,
amor propio ha sido amarla
y quererme a mí es quererla.
Luego claro está que en nada
la obligo a ella: a mí sí,
en querer yo para mí
lo que para mí me agrada.
Antes, conforme a razón,
notoria injusticia es
que sea mío el interés
y suya la obligación.
Y así el que amando codicia
que su amor se satisfaga,
en obligar a la paga
hace a quien ama injusticia.
No es hurto haber yo cobrado:
no debiéndome, hurto es.
Luego amar por mí, y después
querer que pague el amado,
como deuda de verdad,
amor de que no es deudor,
hurto fue, que el propio amor
hizo a ajena voluntad.
Luego el que amare a una dama
ni agradecimiento espere,
pues en querer lo que quiere,
no a quien ama, a sí se ama.
Luego yo, que he procurado
en entrambas voluntades
justificar las verdades
de un amor interesado,
querré que Isabela apruebe
mi amor, y el suyo me ofrezca;
mas no que me lo agradezca,
pensando que me lo debe.

(vv. 1343-1388)

Todo este parlamento es escuchado por la Duquesa, quien ha salido ya de su escondite. De ahí que ella responda con un largo parlamento, dirigido expresamente al galán que ama, expresándole su sentir con un estilo aún más alambicado:

DUQUESA. Carlos, lo contrario siento,
que, siendo en vos el amor
por vos mismo, es ya mayor
en mí el agradecimiento.
Porque amando y siendo amada
es forzoso que se mida
el estar agradecida
con el estar obligada.
Vos, pues, ¿inferís que amarme
porque os agrado es amaros
a vos mismo, y obligaros,
no amarme a mí ni obligarme?
Pues yo lo contrario infiero:
porque a mí más me obligáis
en que más que a mí queráis
a quien yo más que a mí quiero.
Y yo os quiero más, sin duda,
a vos que a mí misma, pues
si el amarme por vos es
amaros a vos, ¿quién duda
que más me obligáis así,
queriéndonos bien los dos,
en quererme por mí vos
que en amarme a mí por mí?
(vv. 1389-1412)

Sirvan estos dos fragmentos para ejemplificar ese lenguaje barroco, enrevesado y prolijo que encontramos en la comedia, sobre todo en las escenas de la segunda jornada, que es la dedicada de una manera más evidente a las relaciones amorosas.

Queda claro, pues, el protagonismo que este tema adquiere en nuestra comedia, lo que empasta perfectamente con el tipo de pieza palatina en la que se enmarca. El amor se manifiesta aquí también como ese motor de importantes intrigas, como creador de muchos de los equívocos que tienen lugar entre unos y otros, y, así mismo, es el motivo principal de la pasión y de los sentimientos contradictorios que experimentan nuestros personajes. En este sentido, llama la atención la caracterización psicológica de Carlos y de la Duquesa, y, por contra, el papel únicamente funcional que tiene Enrique, pues es una pieza necesaria para formar los triángulos amorosos, pero goza de muy poco protagonismo real en ellos. Su caracterización antagónica, como veíamos, hace que se lo dibuje prácticamente vacío de sentimientos y solo interesado en el poder y en

el trono. Además, queremos destacar el triunfo de dos amores que en principio son socialmente desiguales. Es cierto que al final de la comedia se descubre que el Conde es el Infante y que Carlos es nombrado Conde por su “hermano”, produciéndose así el concierto de los matrimonios dentro del exigido decoro, pero esa igualdad final no quita mérito a la elección amorosa que las dos parejas, y en especial los personajes femeninos, han defendido a lo largo de toda la pieza. Por encima de las normas sociales vence el amor.

Podríamos, finalmente, resumir esa esperanza que sienten nuestros protagonistas a lo largo de la comedia, y que quedará resarcida en su desenlace, en los siguientes versos de *Amor secreto hasta celos* de Lope de Vega. El bello soneto expresa la confianza que la joven dama tiene en el amor y el poder que este fuerte sentimiento alcanza ante todo lo demás, ya haya celos, mudanza o cambios de fortuna:

CLARA. Parte, dulce sirena, en mis oídos,
seguro de que amor me lleva atada
al árbol de la nave que, cargada
de fe, lleva a su puerto mis sentidos.

Buen viento, pensamientos bien nacidos,
que ya se ve la tierra deseada
de laureles y olivas coronada,
si los celajes son celos fingidos.

Alborótese el mar en perseguirme,
que a sus peñascos mi paciencia excede,
para que amor el premio me confirme.

Todo se mude; la fortuna ruede;
que quien tiene la fe por árbol firme,
ni se puede anegar ni olvidar puede.
(vv. 1230-1243)

2.6.2. LA AMISTAD⁴⁹ Y EL “DOBLE GODINIANO”

El tema de la amistad, con sus diferentes matices y manifestaciones, ha tenido siempre un lugar relevante en la historia de la literatura, tanto en el mundo oriental como en Occidente. Para la cultura de la Antigüedad tal sentimiento es la culminación de todo vínculo personal (Pizzolato 1996) y, por tanto, fuente imprescindible de felicidad.

Si hacemos un breve recorrido por la época clásica, nos encontramos con que grandes pensadores como Sócrates⁵⁰, Platón⁵¹ y Aristóteles⁵², y grandes literatos romanos, como Plauto, Terencio, Catulo, Cicerón, Virgilio, Horacio, Séneca o Marcial⁵³, tratan en sus obras, y todos ellos concediéndole gran trascendencia, el tema de la amistad (o *philía*).

Imprescindible es, en este sentido, la *Ética a Nicómaco*⁵⁴ del Estagirita, en la que este afirma que “el dichoso necesita amigos” (Aristóteles 2009, 410) y ofrece una clasificación sobre los tipos de amistad que ha sido capital para el estudio de este motivo en toda la tradición cultural y literaria posterior. Nosotros examinaremos únicamente uno de ellos⁵⁵, la amistad que Aristóteles considera perfecta (basada en el bien), la de los buenos y semejantes en virtud.

El hito en el mundo romano⁵⁶ lo marca Cicerón y su *De amicitia*. En él encontramos la consideración del amigo como el *alter ego* o la otra mitad del yo: *Et alterum anquirat, cuius animum ita cum suo misceat, ut efficiat paene unum ex duobus* (Cicerón 2002, XXI, 98), es decir, ‘Este no solo se ama a sí mismo, sino que busca afanosamente a otro con cuya alma mezclar la suya, de suerte que, de las dos, se forme casi una sola’⁵⁷. Del mismo modo, hemos de recordar las palabras que Horacio dedica a

⁴⁹ El estudio que ofrecemos a continuación es parte de un trabajo nuestro: véase Rivera 2018.

⁵⁰ Es el primero en intentar explicar el amor entre amigos, definiéndolo como la voluntad de “desear que la persona amada sea lo más feliz posible” (Merino 2006, 63).

⁵¹ Quien diferencia entre las relaciones amistosas (*philía*) y amorosas (*eros*). Véase, en este sentido, Pizzolato 1996, 66-79, Villapalos 2000, 24-32 y Vallejo 2009.

⁵² Sobre estos tres pensadores y su relación con la amistad, Laín Entralgo 1986, 31-55; sobre la concepción aristotélica de este tema, Calvo Martínez 2000. Para profundizar de una forma más amplia en el mundo griego en general, Pizzolato 1996, 15-138, Villapalos 2000, 13-41 y Merino 2006, 58-70.

⁵³ Sobre el tema de la amistad en Roma véanse, por ejemplo, Pizzolato 1996, 139-314, Villapalos 2000, 43-68 y Merino 2006, 109-138.

⁵⁴ Los libros VIII y IX están dedicados precisamente al estudio de la amistad. Véanse en la traducción de Rus y Meabe: Aristóteles 2009, 325-419.

⁵⁵ Las otras dos son la amistad por utilidad y la amistad por placer; ambas suponen interés y por ello son consideradas amistades imperfectas.

⁵⁶ Donde el tema de la amistad pasa a formar parte también del discurso político.

⁵⁷ Traducción de José Guillén Caballero. Idea que Cicerón comienza a desarrollar de manera más extensa unas líneas antes (XXI, 97): *Ipse enim se quisque diligit, non ut aliquam a se ipse mercedem exigat caritatis suae, sed quod per se sibi quisque carus est. Quod nisi idem in amicitiam transferetur, verus*

Virgilio en la oda I, 3: *Serves animae dimidium meae* ('Y que mantengas a salvo a la mitad de mi alma')⁵⁸ o unas semejantes de Ovidio en los *Tristia* (elegía IV, 4): *Qui duo corporibus mentibus unus erant*: 'Que eran dos en cuerpo y uno en alma' (haciendo referencia, en este caso, a la tópica pareja de amigos que formaban Orestes y Pílates). Esta idea será muy recurrente en la literatura posterior, como veremos más adelante en algunos fragmentos pertenecientes a varias comedias de Godínez y, en concreto, en *Cautelas son amistades*.

Esencial es la amistad también, como sabemos, en la concepción que el epicureísmo tiene de la vida. Lejos de creer que la persona puede ser feliz en soledad, Epicuro y su escuela defienden la búsqueda de la paz y de la felicidad siempre en compañía de buenos amigos⁵⁹. Destaca, en este sentido, el famoso epigrama de Marcial (X, 47) en el que la amistad se sitúa como uno de los indispensables ingredientes que el hombre ha de adquirir para ser feliz plenamente: el poeta aconseja a su amigo Julio Marcial tener «pares amici».

Además de todas estas ideas que hemos rescatado del pensamiento de los clásicos, los textos literarios suelen aprovechar un recurso fundamental en el ensalzamiento de la amistad: la referencia a las grandes parejas de amigos que forman muchos de los héroes del mundo grecorromano. Estos son Teseo y Pirítoo, Aquiles y Patroclo, los citados Orestes y Pílates, Niso y Euríalo, Eneas y Acates o Hefestión y Alejandro⁶⁰, muchos de los cuales aparecerán de forma recurrente en los versos de las comedias barrocas.

La tradición cristiana⁶¹ también es partícipe de este motivo tan universal y, como hace con prácticamente todos los temas paganos, va a “cristianizar” el concepto de

amicus numquam reperietur; est enim is qui est tamquam alter idem: 'Pues todo el mundo se ama a sí mismo no para sacar de sí algún provecho de su amor, sino porque cada uno se ama a sí mismo por su propia naturaleza. Y si esto no se traslada tal cual a la amistad, jamás se encontrará un amigo verdadero, que lo es, en efecto, el que es «como un segundo uno mismo»'.

⁵⁸ Esas palabras están dirigidas, en realidad, al barco que llevará a su amigo mantuano a Grecia. Es, pues, un poema *propempticon* ('de deseo de buen viaje').

⁵⁹ “De todos los bienes que la sabiduría procura para la felicidad de una vida completa, el mayor con mucho es la adquisición de la amistad” (*Máximas Capitales*, XXVII, en Epicuro 2009, 96) o “La amistad recorre el mundo entero proclamando a todos nosotros que despertemos ya a la felicidad” (*Sentencias Vaticanas*, 52, en Epicuro 2009, 103).

⁶⁰ Amigos por antonomasia son también los filósofos pitagóricos Damón y Pintias (o Fintias). Es significativo, en este mismo sentido, el listado que el humanista del siglo XVI Ravisio Téxtor aportaba en su célebre *Officina* sobre amigos queridísimos (título VII, capítulo “Amici arctissimi”), lo que quiere decir que, efectivamente, se utilizaban mucho para ejemplificar.

⁶¹ No nos detenemos en la consideración que sobre la amistad ofrecen algunos de los grandes pensadores de la Iglesia, como San Pablo, San Ambrosio, San Agustín, Santo Tomás o San Bernardo (entre otros), así como el cisterciense inglés Aelred Rievaulx (en su *De spiritali amicitia*), pero hemos de reseñar que

amistad que recibe de los antiguos. Ese “amar al amigo como a uno mismo” que comentábamos hace un momento pasará a ser el mandamiento de los mandamientos entre los cristianos: “Amarás a tu prójimo como a ti mismo” (Lev. 19, 18). E, igualmente, este valor será protagonista en los Evangelios, donde Cristo se dirige a sus discípulos como un amigo:

Nadie tiene amor mayor que éste de dar uno la vida por sus amigos. Vosotros sois mis amigos si hacéis lo que os mando. Ya no os llamo siervos, porque el siervo no sabe lo que hace su señor; pero os digo amigos, porque todo lo que oí de mi Padre os lo he dado a conocer. Esto os mando, que os améis unos a otros (Juan 15, 13-15, 17).

Además, en Mateo 22, 39 se repetirá la citada sentencia del Levítico. En esta misma línea y como sucedía con la recurrencia a los héroes clásicos, también la literatura va a beber de los modelos que encontramos en los textos cristianos, fundamentalmente en el Antiguo Testamento; entre ellos destaca la pareja formada por David y Jonatán.

La tradición posterior que continúa desarrollándose desde la época medieval hasta el barroco mantiene ese amor por el tema de la amistad y, así, percibimos su presencia en algunas de las obras más relevantes de este período. Es interesante recordar la importancia que tuvo el famoso cuento de los dos amigos, de origen oriental, que desde el siglo XII se difundió en Europa y, particularmente, en España (a partir de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso), apareciendo en varias obras difundidas desde ese momento hasta al menos el siglo XVII, entre las que podemos destacar *El libro del caballero Cifar*, *El Patrañuelo* de Timoneda o *El curial del Parnaso* de Matías de los Reyes (sobre su tradición literaria, véase Avals-Arce 1957). Por otro lado, uno de los libros más relevantes del siglo XVI es, sin duda, el *Cortesano* de Baltasar Castiglione y en él también encontramos, en esa conformación del cortesano perfecto como ideal de perfección humana, unas reflexiones en el libro segundo dedicadas a la importancia de cultivar la amistad; se nombran, además, algunas de esas famosas parejas de amigos clásicos a las que hacíamos referencia anteriormente. El *Quijote*, por su parte, es también un claro ejemplo de la vigencia del tema en los siglos de Oro, ya no solo por la

también ellos le dedican un considerable espacio en varias de sus obras. Para todo ello véase, por ejemplo, Serés 1996, 44-53, Pizzolato 1996, 393-465 y Villapalos 2000, 87-131.

relación de amistad que se da entre don Quijote y Sancho, sino también por los diferentes relatos intercalados que presentan dicho asunto como tema sustancial, como es el del *Curioso impertinente* o algunos de los famosos sonetos de Cardenio y Lotario, estudiados por Mata (2005).

Todo el acervo que se va conformando a lo largo de los siglos en torno a este motivo es retomado por los dramaturgos del Siglo de Oro, quienes adaptan y reflejan esa idea de amistad en muchos de sus versos, convirtiéndolo en uno de los temas más reiterados en la comedia nueva. Podemos sostener esta afirmación simplemente asomándonos a muchos de los títulos de estas comedias: *El amigo hasta la muerte*, *El amigo por fuerza*, *La amistad pagada*, *La prueba de los amigos* (Lope de Vega), *El amor y la amistad*, *Cómo han de ser los amigos* (Tirso de Molina), *Amor, lealtad y amistad* (Montalbán), *Amigo, amante y leal* (Calderón), *No hay amigo para amigo*, *Sin honra no hay amistad* (Rojas Zorrilla), *La amistad castigada*, *Ganar amigos* (Ruiz de Alarcón), *El mejor amigo, el rey*, *El poder de la amistad*, *El secreto entre dos amigos* (Moreto), *La traición en la amistad* (Zayas y Sotomayor), *Cautelas son amistades* (Godínez), etc.⁶². Pero, además, será también tema principal o secundario de otras muchas que no lo anuncian en sus títulos⁶³, y aparecerá íntimamente ligado a los grandes temas del teatro áureo: el amor, los celos y el honor.

Cabe señalar, igualmente, que dicho motivo tiene presencia en todo tipo de géneros, es decir, tanto en las comedias serias como en las cómicas, además de en el auto sacramental. Lo cierto es que el subgénero que se convierte en el cauce más idóneo para la expresión de la amistad es precisamente la comedia palatina seria, tipología dramática que ya ha sido estudiada aquí con detenimiento (cap. 2.4.) por ser, a nuestro modo criterio, aquella a la que pertenece la comedia que estamos editando. Zugasti (2001, 158) habla incluso de un subtipo al que etiqueta como “comedia de amistad” y

⁶² En el *Catálogo* de Urzáiz (2002) encontramos un total de 78 comedias con esta peculiaridad.

⁶³ Algunos de ellos son *La boda entre dos maridos*, *La pastoral de Jacinto*, *Los torneos de Aragón*, *El hijo de Reduán*, *Los palacios de Galiana...* de Lope de Vega; *Mujer, llora y vencerás*, *Basta callar*, *Saber del mal y del bien*, *El galán fantasma*, *Nadie fíe su secreto*, *El segundo Escipión*, *La dama duende...* de Calderón de la Barca. Para el estudio de este tema y un elenco más amplio de títulos de comedias que tratan este asunto, véase González-Barrera 2008 en el caso de Lope de Vega, Bentley 1996, Zugasti 2001 (quien, además, presenta un estudio introductorio de la historia de este motivo desde sus orígenes grecolatinos hasta el siglo XVII esclarecedor y riguroso) y Gil-Osle 2015 para Calderón. Sobre la amistad en las dos comedias palatinas citadas de Tirso de Molina, puede verse la edición de Otal (en Tirso 2007a). Y, por último, en torno a la amistad en los personajes femeninos (también tratados por Gil-Osle en su estudio) de *La traición en la amistad* de María de Zayas, Santolaria 1998.

en que el motivo que estamos estudiando alcanza una total relevancia, por encima, pues, de los grandes temas del teatro áureo.

Por otro lado, los diferentes esquemas de relaciones amistosas que encontraremos en estas comedias son los mismos que la tradición ha consagrado y que podemos encontrar clasificados en el índice de motivos folclóricos de Thompson (1966). Habrá variantes en cuanto al desarrollo de las tramas de una u otra acción, pero podemos confirmar una homogeneidad en el tratamiento del motivo central. Así, destacan los casos en que un hombre se ofrece a morir por otro, el hombre que conoce un plan por el que matarán a un amigo y se disfraza y muere en su lugar, la negativa a creer que un amigo ha hablado mal de él, el hombre que cede la dama al amigo, pruebas de amistad varias para descubrir al auténtico amigo, etc. Pero todas ellas se pueden reducir, desde nuestro punto de vista, a dos grupos fundamentales: la anteposición de la amistad al amor hacia una mujer y la capacidad de defender e incluso dar la vida por el amigo, como veremos a continuación en las comedias del dramaturgo onubense.

Uno de los temas “estrella” de la producción godiniana, e incluso quizá su gran tema, es, como ya se ha dicho, la amistad, pues recorre muchos de los versos de sus comedias, así como sirve de recurso estructural de varias de las acciones que en ellas suceden. Recordemos que destacan, en este sentido, las relaciones de amistad desarrolladas en algunas de sus comedias religiosas más aplaudidas como son *Las lágrimas de David* (entre Urías y Joab) o *Los trabajos de Job* (entre Baldad, Elifaz, Sofar y Job). Nosotros estudiaremos cómo se desarrolla en *Cautelas son amistades* y lo pondremos en relación con las otras dos comedias cortesanas, “serias de enredo palatino” (Vega 2004: 111), o “palatinas serias” (Matas 2012: 214-215)⁶⁴, escritas en la década de esplendor del teatro barroco: *Aun de noche alumbra el sol* (1630-33) y *Basta intentarlo* (1635-37), precisamente por ser coetáneas de *Cautelas* y porque en ellas encontramos también una notable relevancia en el tratamiento del tema que estamos analizado. Además, nos detendremos en una cuarta comedia, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, por las semejanzas que encontramos en el tratamiento del tema respecto a *Cautelas* y porque es la pieza en la que este vínculo es más fuerte y decisivo para el desenlace de la acción: la muerte de un amigo por otro; un

⁶⁴ Coincidimos con Matas en la categoría genérica en que inserta estas piezas godinianas, sobre todo en el caso de *Basta intentarlo*, que cuenta en su acción con un elemento indiscutiblemente trágico. Apoyamos con ello, además, la teoría de Zugasti, que estima este subgénero como el más proclive a desarrollar el tema de la amistad.

estudio más amplio nos hará llegar a unas conclusiones generales sobre la importancia de este motivo en la producción del moguereno.

En nuestra comedia, la amistad fraternal que existe entre los dos Carlos es uno de los elementos capitales de la acción, elemento que ya nos anuncia el título de la pieza; a continuación veremos con detenimiento, a través de varios fragmentos, cómo ambos personajes pondrán el amor del uno hacia el otro por encima de todo lo demás, ya sea el poder o el amor pasional. En el momento en el que César desvela a su hijo quién es el Conde en realidad, este no duda en hacerse pasar por él para salvaguardar su vida, aunque lleve consigo poner en peligro la suya propia:

CARLOS. Pues, padre, Carlos me deba
la más generosa acción,
la más heroica fineza:
extrañarás por ventura
determinación tan nueva,
mas hasta haberme escuchado
no repliques ni obedezcas.
No he de fiar, vive Dios,
su vida a la contingencia,
sino, arriesgando la mía,
comprar la suya con ella.
Carlos somos ambos: di,
cuando a preguntarlo vengan,
que el hijo del Rey soy yo.
(vv. 1540-1553)

Así mismo, en otro momento de la pieza presenciamos cómo Carlos será capaz de renunciar a su amor por la Duquesa en aras de la amistad que le une a su “hermano” el Conde. Un ejemplo de ello son las siguientes palabras que el galán declama en un aparte de la comedia:

CARLOS. ¿Qué es esto?
En muchos riesgos me he puesto.
Son por Carlos: pocos son.
Él, en fin, es el Infante
de Nápoles y aun el Rey:
no he de faltar a la ley
de amigo por la de amante.
(vv. 1804-1810)

Vemos, pues, que tanto en la trama política como en la amorosa la amistad es el motor esencial de la acción, convirtiéndose en uno de los temas fundamentales de la pieza. De igual forma, podemos clasificar estas dos principales estructuras dramáticas basándonos en aquellas que señalábamos a partir del análisis de Thompson: la

capacidad de dar la vida por un amigo y la amistad como el valor más importante de todos, situado incluso por encima del amor.

Esta variante la encontramos también en su comedia hagiográfica *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, en la que el tema de la amistad se nos presenta de una manera muy similar al de nuestra comedia, con el añadido de que uno de los amigos no solo está dispuesto a dar la vida por el otro, sino que esa muerte se hace efectiva y muere en su lugar. Como ya anotó Vega (1986, 96):

Pero sin duda la obra con la que mayores paralelismos guarda con respecto a este tema es la de *O el fraile ha de ser ladrón*, donde la amistad recibe su más poético tratamiento y su más extrema formulación, llevando la fuerza positiva de este concepto incluso al sacrificio de la vida. Tanto Carlos como Luquesio están decididos a renunciar a sus amores por la Duquesa de Milán y Margarita de Cortona, que han hecho evidente su afición por ellos, al considerar que sus respectivos amigos, el Conde y Bruno, están también enamorados de ellas, prefiriendo –según expresa el primer personaje– no faltar «a la ley de amigo por la de amante». Esta primacía de la amistad sobre otros valores, incluido la vida, es puesta en evidencia tanto por Carlos, que está dispuesto a morir por el Conde, como por Bruno, que efectivamente muere por Luquesio.

En esta pieza los dos protagonistas son Luquesio y Bruno, dos buenos amigos que se lamentan de que la aciaga fortuna los haya dejado sumidos en la pobreza. Además, Bruno confiesa un secreto a Luquesio, una profecía que tiene que ver con ellos y que, en cierto modo, lo desasosiega: el fraile Francisco –San Francisco de Asís– ha manifestado que la amistad que los une no es verdadera, sino que ese sagrado vínculo será únicamente real cuando Bruno muera. Este desconfía de las palabras del fraile, así como de la vida que llevan los franciscanos, y le propone a Luquesio recluirse durante un tiempo en el convento franciscano para poder conocerla verdaderamente. En cambio, el gracioso de la pieza, Turín, prefiere que se ganen la vida de una forma más práctica y con la que enriquecerse antes, es decir, siendo ladrones. Como no se ponen de acuerdo, cada uno de ellos decide seguir un camino, con la condición de verse cuando haya pasado un mes para elegir el oficio que más los haya convencido: Bruno se retirará al monasterio y Luquesio se ganará la vida como bandido. Se despiden con unas bellas palabras que nos hablan de que su gran amistad logrará que nada pueda separarlos jamás:

LUQUESIO. Lindamente lo has dispuesto:

¿de modo que tú has de ser

fraile mientras yo ladrón?

Ahora caigo en la cuenta;

voto a Dios, Bruno, que intenta

la muerte esta división,

que, como siendo ambos uno,

se debió en unión tan fuerte

el valor de ambos, la muerte,

que no perdona a ninguno,

como vio que no bastaba

contra esta unión su poder,

conoció que había de ser,

mientras juntos nos hallaba,

imposible a su pesar

en nosotros el morir,

y quiérenos dividir

para podernos matar.

BRUNO. Razón es que así lo creas,

pero si en mi alma vives,

en ella de mí recibes

lo inmortal que en ti deseas.

En ti, porque al cuerpo unida,

vive el alma racional;

por ser el cuerpo mortal,

es mortal también la vida,

y no lo pudiera ser,

si con sola alma vivieras:

luego, Luquesio, aunque mueras

en ti mismo, por tener

lo mortal del cuerpo en ti,

en mí, porque en mi alma estás,

tienes lo inmortal no más:

no puedes morir en mí.

(fol. A2v)

El tiempo pasa y hasta que no llevan un año separados no vuelven a reencontrarse, reencuentro que tiene lugar una vez que Bruno se ha trasladado a vivir al monte porque no es capaz de seguir en el monasterio, consciente de que nunca podrá seguir con el propósito con el que entró. Intenta convencer a su amigo de que deje la vida de malhechor, pero él está molesto porque Bruno no ha cumplido su palabra y ha pasado mucho tiempo en relación con lo que habían concertado, así que vuelven a separar sus caminos. Avanza la trama y nos encontramos con un Luquesio que es perseguido por la justicia debido a las fechorías que ha realizado, lo que lo lleva a pedir ayuda a su amigo, con quien se intercambia la ropa para poder huir. Bruno, vestido de

bandolero, se echa a dormir y es sorprendido por dos compañeros de Luquesio que, creyendo que es el ladrón, lo dan muerte. En ese momento llega San Francisco, quien se abraza a Bruno, y juntos comienzan el tránsito hacia la otra vida. Así les encuentra Luquesio, a quien le llega el momento de la conversión al prometer a su amigo que le seguirá allá donde vaya, es decir, al Cielo. Para ello, tendrá que hacer méritos en la tierra y lo intentará tomando los hábitos que su amigo ha dejado:

BRUNO. Luquesio,
los dos somos muy amigos;
desde hoy has de ser santo,
que tu misma palabra podrá tanto.
LUQUESIO. Nunca de serlo te la di.
BRUNO. Sin duda te he de vencer.
FRANCISCO. Sí harás, que Dios te ayuda.
LUQUESIO. ¿Yo santo? Nadie lo podrá conmigo.
BRUNO. O lo has de ser,
o no has de ser mi amigo,
y este Serafín dijo que en mi muerte
lo habías de ser de veras.
Pues advierte,
¿no me diste palabra que a cualquiera
parte donde yo fuera
irías a verme?
LIQUESIO. Sí.
BRUNO. Pues ¿qué recelo,
Luquesio? Al cielo voy:
ve a verme al cielo.
(fols. Er-Ev)

Además, como decíamos, también en esta comedia uno de los dos amigos antepone la amistad al amor. Luquesio acaba de conocer a una dama, Margarita, y ha queda prendado de ella –además, parece ser correspondido–, pero considera que es la mujer a la que ama su amigo Bruno, y, al igual que Carlos en *Cautelas*, prefiere ser un buen amigo que un amante dichoso:

LUQUESIO. (...) que no ha habido
en este siglo, ni en otro,
ni amigo más verdadero
ni amante menos dichoso.
(fol. Bv)

En *Aun de noche alumbra el sol*, la trama principal se sostiene a través de dos temas fundamentales: el amor y el honor, pero, como veremos, la amistad posee también una relevancia sustancial en el devenir de la acción. Don Juan de Estúñiga se ha

casado en secreto con doña Sol, mujer que, a su vez, es pretendida por el príncipe don Carlos. Este (que no sabe que están casados) se entera de que el galán sigue cortejándola y, para evitarlo, pide a don Jaime, el tercer galán de la comedia, que le dé muerte. Él se niega apelando al vínculo sagrado que los une, la amistad, y pide a su amigo que se aleje por un tiempo del reino. Encontramos, pues, en estas primeras escenas la desobediencia de un galán a su rey en aras de la defensa de la vida de un amigo. Posteriormente, otra de las damas de la comedia, doña Costanza, que está también enamorada de don Juan, urde un enredo para perjudicar a doña Sol. Decide hacerse pasar por la pretendida dama, aprovechando la oscuridad de la noche, para atender los requiebros del príncipe Carlos, con tan mala suerte de que en una de sus conversaciones son escuchados por don Jaime, responsable de cuidar el honor de su amigo y decidido a limpiar esa deshonra. Se desarrolla, por tanto, en esta segunda variante esa íntima relación entre la amistad y el honor, lealtad que don Jaime expresa con unas bellas palabras que convierten el deshonor ajeno en la pérdida del propio honor, ya que considera como suyo lo que le sucede a su amigo (“que eran dos en cuerpo y uno en alma”, como decía Ovidio en sus *Tristia*):

JAIME. (*Aparte*)
Sin que me sientan he entrado
(todo la industria lo pudo)
mientras el silencio mudo
recatos presta al cuidado;
que, guardando ajeno honor,
si es ajeno el de mi amigo,
las sombras del miedo sigo
con los pasos del temor
adonde el ardid se atreve,
fiado a noche tan ciega,
que el sol hay noches que niega
la luz que a los astros debe.
(vv. 934-945)

*Basta intentarlo*⁶⁵, por su parte, presenta el tema de la amistad de una manera aparentemente secundaria, pero veremos que es esencial en el desenlace de la trama. Don Juan, secretario del monarca, está casado con doña Blanca, una hermosa y atractiva dama que es también admirada por otro de los galanes de la comedia, Tello, quien, en cambio, antepone la amistad que lo une a don Juan al deseo amoroso que siente por ella.

⁶⁵ Nos consta que se está trabajando en su edición moderna, pero hasta el momento se encuentra inédita. Citamos, pues, por uno de sus testimonios impresos; en concreto, el T/55344-18 de la Biblioteca Nacional.

Por otro lado, se desarrolla una intriga semejante a la que encontrábamos en *Aun de noche alumbra el sol*, en la que el honor y la amistad transcurren nuevamente de la mano: un tercer galán aparece en acción con el fin de pretender a doña Blanca y, en ese deseo de cortejarla, le envía un billete que es interceptado por el Rey. Este, amigo también de su secretario don Juan, no cesará en la búsqueda del traidor para darle muerte. Se repiten, por tanto, las estructuras principales que presentamos en su momento: la amistad como sentimiento situado por encima del amor y la defensa de la vida del amigo, en este caso a través de la limpieza del honor mancillado.

Veamos ahora brevemente cómo se expresa ese enaltecido valor: con qué lenguaje y con qué recursos presenta Godínez, a través de sus personajes, la importancia de la amistad. En primer lugar, traemos a colación dos fragmentos que recuerdan la idea clásica y tradicional que considera al amigo como la otra mitad del yo (acordémonos de las citas de Cicerón, Horacio y Ovidio al respecto):

CONDE. Somos muy uno, y si digo
que fui más, y menos fui,
seremos dos, y no hay causa
que nos pueda dividir.

(vv. 435-438)

Este primer fragmento pertenece a *Cautelas son amistades* y muestra esa íntima y recíproca idea de amistad fraternal que existe entre el Conde y Carlos. En el siguiente, de *Basta intentarlo*, encontramos otra importante pareja de amigos, la formada por Tello y don Juan (y, así mismo, se deduce la amistad que los une al Rey). El galán protagonista resume, a través de dos versos muy bellos, esa imagen de unión absolutamente inseparable que se da entre ambos, la unión del alma:

TELLO. Mucho siento,
don Juan, dos enfermedades
a fe de hidalgo: la vuestra
y la del Rey.

DON JUAN. Dios os guarde,
que los dos somos un alma
que se partió en dos mitades.

(fol. 3v)

La misma imagen se nos presenta en *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile*, donde Luquesio no pierde la ocasión, dialogando con su compañero Roberto, de decir que Bruno y él son uno:

ROBERTO. O venga Bruno, o venga
quien tantas partes como Bruno tenga.
LUQUESIO. Ese soy yo, porque ambos somos uno:
yo tengo tantas partes como Bruno.
(fol. A3r)

Este estrecho vínculo se desarrolla, en nuestra comedia y en *Aun de noche alumbra el sol*, también a través de una de las metáforas más tópicas de la historia de la literatura: la alegoría clásica del olmo y la vid. En ella, como analizaremos cuando estudiemos las imágenes de Felipe Godínez, hay una clara referencia al emblema CLX de Alciato (*Amicitia etiam post mortem durans*). Además, en *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile*, Luquesio y Bruno utilizan la imagen de un árbol y un arroyo para simbolizar su fuerte relación de amistad (fol. C2).

Apuntábamos también que una de las formas más comunes de enaltecimiento de este valor entre dos personas puede expresarse con referencias a algunas de las parejas de amigos más célebres del mundo grecorromano. Esto mismo sucede en Godínez, como podemos ver en estos dos ejemplos de *Basta intentarlo*:

TELLO. Somos los dos tan amigos,
que hipérboles y memorias
de los Pílates y Orestes
con nuestra amistad se borran.
(fol. 1)

CONDE. En fin, Eneas y Acates,
Efestión y Alejandro,
no fueron amigos tales
como Tello de Mendoza
y don Juan Osorio; aun antes
de oír lo que después supe,
vi que eran muy desiguales
para amistad tan estrecha
los gustos y las edades.
(fol. 4)

Pílates y Orestes, Eneas y Acates, Hefestión y Alejandro... Algunos de los grandes amigos de la historia de nuestros clásicos no tienen nada que envidiar a la relación de amistad que existe entre Tello y don Juan, quienes los sobrepujan en ese aspecto. Recordemos que el primero sitúa ese nexo de unión con su amigo por encima del deseo amoroso y, se entiende, por encima de todo lo demás.

El héroe troyano y su inseparable amigo son también nombrados en *Cautelas son amistades*, en este caso en boca de Gandalín, nuestro gracioso, como ya se explicó más arriba al bordar el análisis de su personaje:

GANDALÍN. Soy su Acates
y es mi Eneas.

IRENE. ¿Tan amigos?

GANDALÍN. No hay quien a mí me aventaje
en favores, sino el Conde.

(vv. 2144-2147)

Acates es el compañero *fidus* de su señor, Eneas, y así se siente también Gandalín con su amo el Conde. Esa lealtad es para él una manera de amistad, y por ello recurre a una de las parejas más tópicas y la que mejor puede expresar esa relación para indicar su eterna fidelidad. Imposible no acordarnos, en este caso, de otra de las parejas más famosas de la literatura universal, como es la formada por Don Quijote y Sancho, caballero y escudero que se configuran como paradigma de la amistad.

La amistad es en *Cautelas*, como hemos visto, tema principal, pero no solo entre los dos protagonistas varones, sino también entre Gandalín y sus señores, entre Irene y la Duquesa, quienes permanecen unidas ante un importante secreto y son fieles la una a la otra, y también entre Irene y su criada Flora. La defensa de esta sagrada virtud por parte de todos estos personajes es lo que permite que el final sea realmente feliz para todos: aquellos que han pensado en el otro, por encima de sí mismos, reciben su anhelada recompensa.

Dentro de este motivo que estamos estudiando, es reseñable también la cuestión de lo que hemos llamado el “doble godiniano” y que matiza esa relación especial que se da entre los dos Carlos. En un principio, se nos presentan como hermanos, hijos de César, pero según va transcurriendo la acción, el espectador-lector va entendiendo que uno de ellos es el hijo del Rey, algo que resolverá esa rareza de que ambos hermanos se llamen del mismo modo, como anota la Duquesa en un momento de la comedia:

DUQUESA. Siempre en duda se responde,
diciendo Carlos, al Conde:
el título le señala
cuando tanto los iguala
el valor que los abona,
que son la misma persona,
y así, por diferenciarlos,
llama al uno el Conde Carlos,

y al otro Carlos Colona.
(vv. 1061-1069)

Ya desde la primera jornada César anticipa este secreto, apuntando la realeza de Carlos el Conde tanto en un aparte: “¿Qué mucho si es quien es, aunque lo ignora?” (v. 184) como en un diálogo con Enrique: “pues a la sucesión del reino os llama, / ocultando por solo este respeto / a un hijo natural, que con secreto / dicen que se ha criado, y que hoy se esconde, / bien que se dice y nadie sabe dónde” (vv. 206-210). E incluso el propio Carlos (Conde), citando al Rey, dice: “Díjome: «abrázame, Carlos, / no sé si te debo a ti / o a otro Carlos más amor; / ya lo podrá descubrir / el tiempo». Confieso, Irene, / que esta enigma no entendí” (vv. 425-430). De la misma manera, César al Senescal también en la primera jornada: “...Y tan grande, / que a los mismos Grandes mande, / aunque no podéis saber / la causa porque lo digo, / ni yo la puedo decir” (vv. 629-633). Y en otro momento, César en un aparte: “¡Que aún no sepa el Rey cuál es / hijo suyo de los dos!” (vv. 694-695).

Pero no será hasta la tercera jornada cuando, tras la muerte del Rey, César diga a Carlos que su supuesto hermano, el Conde, es el sucesor de la Corona (como se ha indicado en otro momento):

CÉSAR. Obligole la conciencia
al Rey cuando se moría,
y así declaró su Alteza
que con nombre de hijo mío
se crió allá en nuestra aldea
Carlos, su hijo natural.
Ahora se manifiesta
por qué os llamasteis los dos
Carlos, que yo no pusiera
el mismo nombre a dos hijos,
si entrambos mis hijos fueran.
CARLOS. ¿El Conde hijo del Rey?
CÉSAR. Sí.

(vv. 1480-1491)

Como ya sabemos, Carlos, para defender la vida del Conde, a quien quiere realmente como a un hermano, se hace pasar por él y hace entender a todos que él, Carlos Colona, es el verdadero hijo del Rey y su sucesor. El que ambos se llamen del mismo modo y que uno se haga pasar por el otro, lo que hemos llamado el “doble godiniano”, genera una parte fundamental del enredo en la comedia.

Así mismo, hemos de señalar que Godínez hace un doble uso de esta clase de equívoco, ya que la Duquesa, también para defender su vida, se hace pasar por Isabela, la hermana de Irene, quien solo aparece citada en la comedia y de quien se dice que ha ingresado en un convento. La diferencia entre estos dos tipos de “dobles” reside en que, en el primer caso, los dos Carlos son dos personajes que tienen protagonismo en la comedia, se llaman de igual manera y uno se hace pasar por el otro para salvarle la vida, mientras que, en el caso de la Duquesa, lleva a cabo el engaño para proteger su vida propia, haciéndose pasar por un personaje que nunca aparece en escena. Veamos cómo urde la Duquesa el plan al comienzo de la comedia, en aparte y en presencia de Carlos:

Digo, pues... (si le digo
que soy Duquesa de Milán, le obligo
a aventurar mi vida,
pues quiere ser Enrique mi homicida.
Valerme del ardid conviene ahora.)
(...)
Carlos famoso, tu valor me obliga
a que mi nombre y calidad te diga:
yo, que la suerte he resistido en vano,
soy hija del Marqués de Mariñano,
Juan de Médicis, rama u decendencia
de la casa del Duque de Florencia.
Pero yo sé que por la posta luego
a verse con el Rey, que ha estado ciego,
a Nápoles irá su señoría,
y yo sin duda iré en su compañía,
que allá otra hija tiene:
no dejarás de conocer a Irene.
Yo me llamo Isabela.
(Todo ha de acreditarlo la cautela.)
(vv. 55-58; vv. 123-136)

Más avanzada la primera jornada, cuando la Duquesa llega al palacio, recordemos que dice a Irene: “... ¡Más llana! / Me has de tratar como a hermana, / pues ya he de llamarme así. / Todo con recato ha sido: / en un convento quedó / tu hermana Isabela, y yo / con nombre suyo he venido” (vv. 577-582). Este doble juego de equívocos, este “engañar con la verdad” que tanto gustaba en el Siglo de Oro, es tratado de una forma magistral por nuestro dramaturgo moguereno y resuelto con ingenio al final de la comedia, en el que se producen las anagnórisis pertinentes y se desenlazan las intrigas que se han ido creando a lo largo de la pieza. Este recurso, unido al tema de la amistad, cobra un sentido interesante que nos ha parecido oportuno remarcar.

Así pues, a nuestro modo de ver, *Cautelas son amistades* es uno de los mejores ejemplos de la producción dramática de Felipe Godínez para poder afirmar que la amistad es el tema más querido por nuestro dramaturgo. No podemos detenernos en un estudio exhaustivo de este motivo en todas sus comedias, pero podemos dejar constancia de que aparece, con mayor o menor desarrollo, en una gran parte de ellas; además de las estudiadas, podrían verse *Amán y Mardoqueo* y *La reina Ester* (en las que se dibuja una historia de amistad entre Amán y el Rey), *La paciencia de Job* (entre Baldad, Elifaz, Sofar y Job), *Ludovico el Piadoso* (entre Lotario y Roberto, por un lado, y Enrico y Ludovico, que además son hermanos –también de Lotario– por el otro), *San Mateo en Etiopía* (en menor medida, pero es reseñable la aparición de Jesucristo, quien ofrece su amistad a San Mateo y otros personajes), y en los ya citados *Las lágrimas de David* y *Los trabajos de Job*. Es un tema que aparece, por tanto, en obras de diversa tipología genérica, y pertenecientes tanto a la primera como a la segunda etapa de su producción dramática. Además, es destacable que, en comparación con el resto de dramaturgos áureos, en Godínez significa una proporción bastante amplia respecto a la totalidad de su corpus teatral.

Así pues, probablemente sea Godínez el dramaturgo barroco que más se preocupó por este motivo, no únicamente plasmándolo en sus versos de manera secundaria, sino dándole una importancia absolutamente llamativa en muchas de sus comedias. No sabríamos dar un motivo para esta peculiaridad, pero estamos seguros de que el moguerense era consciente de que, después de las relaciones amorosas que existen entre los diferentes personajes que salen a escena, las amistosas son las que mejor funcionan en las tablas, pues proporcionan enredo, intriga, dinamismo y atracción en el espectador. Y, por qué no, quizá también estaría de acuerdo con el conocido verso de Jorge Guillén, que reza: “Amigos. Nadie más. El resto es selva”.

2.6.3. EL HONOR⁶⁶

Uno de los temas que goza de mayor presencia en la sociedad barroca es, sin lugar a dudas, el honor. Con una tradición que hunde sus raíces en la época clásica y cristiana, se desarrolla a lo largo de la Edad Media en relación directa con el sistema caballeresco y llega a los siglos de Oro de la mano de una sociedad que es, como se sabe, eminentemente estamental. La literatura va a recurrir a este motivo para hacerlo protagonista, con sus diversos matices, de las tramas de muchas de las obras tanto renacentistas como barrocas. Si nos centramos en el teatro del XVII, objeto de nuestro estudio, apreciamos que ya Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) apunta que “Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente” (vv. 327-328). Lope nos anticipa, pues, que el gran tema —o uno de los fundamentales— de la comedia nueva, por su capacidad de emocionar (“mover”) al espectador, ha de ser el honor⁶⁷.

El primer conflicto con el que nos encontramos al tratar de estudiar este concepto es precisamente el que supone su relación con el de “honra”. En este sentido, la crítica ha tomado dos posturas principales; la primera y más tradicional es la que distingue el honor y la honra como dos términos diferentes: el primero de ellos haría referencia al reconocimiento que la persona gana por su virtud, méritos o buenos hechos (siendo el sujeto, generalmente, noble o de buen linaje⁶⁸) y el segundo tendría que ver con la opinión que los demás tienen de uno, con la fama. Sustentadores de este pensamiento son Castro (1916), Menéndez Pidal (1944, 155-156), Correa (1958) —aunque en su caso mediante la terminología de “honra vertical” (‘honor’) y “honra horizontal” (‘honra’)—, Cañas Murillo (1995) o Martínez (2008). La postura opuesta⁶⁹, encabezada por Ricardo del Arco y Garay (1941, 441)⁷⁰, Serrano Martí (1956, 47)⁷¹ o

⁶⁶ Este capítulo parte de un artículo nuestro titulado “El tratamiento del honor en las comedias no religiosas de Felipe Godínez: la visión de un converso”. Véase Rivera 2017b.

⁶⁷ Lo utilizamos, en este caso, como sinónimo de “honra”, puesto que entendemos que a lo que se refiere Lope es al concepto de “honor” en toda su amplitud. Veremos, además, a continuación, cómo se posicionan los diferentes estudiosos en cuanto a los diversos significados de estos términos. A lo largo de estas páginas los emplearemos igualmente de forma indistinta.

⁶⁸ Aunque, como veremos posteriormente, el honor era considerado en realidad un valor intrínseco al nacido de familia noble. No tenían por qué ganar, pues, los de buen linaje un honor que por cuna les pertenecía.

⁶⁹ Que parte de afirmaciones, más o menos acertadas, de Sebastián de Covarrubias, quien escribe en su *Tesoro de la lengua*, “honor vale lo mismo que honra” o Juan de Valdés, que señala en el *Diálogo de la lengua*: “Humil, por humilde se dize en verso, pero parecería muy mal en prosa. Lo mesmo digo por honor y honra” (1983, 108). Es decir, en sus orígenes castellanos se tiene bastante clara su correspondencia.

⁷⁰ “Ante todo advirtamos que Lope emplea indistintamente las palabras *honra* y *honor*, considerándolas sinónimas”.

Maravall (1979, 28)⁷², entiende ambos conceptos como sinónimos, y así lo han demostrado sus defensores más recientes (Chauchadis 1982⁷³, Arellano 1998, 2013, 2015 y Lauer 2017), citando, además, varios fragmentos de comedias áureas. El investigador francés lleva a cabo un estudio léxico bastante esclarecedor del binomio honor / honra en varias obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca para concluir afirmando su equivalencia en los versos teatrales por motivos tan poco significativos (si tenemos en cuenta la supuesta semántica de cada uno de ellos) como la métrica o el registro léxico. Arellano recoge el testigo y señala esa sinonimia en varias comedias del primer Lope (1998), en comedias de capa y espada de Calderón (2013) y en otras varias de los dos autores citados, así como de algunos más del siglo XVII (2015). El crítico navarro pone además hincapié en la necesidad de estudiar estos conceptos en su contexto meramente literario y no mezclándolo con el ético o el ideológico, en los que, desde su punto de vista, se basan fundamentalmente los estudiosos que defienden las diferencias semánticas entre honor y honra. Lauer se une también a esta segunda postura tras estudiar el tema del honor desde aspectos muy diferentes, como son el antropológico, el civil, el legal, el moral, el filosófico, el natural, el léxico, el teológico y el psicológico.

Por otro lado, el mismo Arellano (1988, 1995, 2013, 2015), de acuerdo con Menéndez Pidal (1944), Chauchadis (1980 y 1997, 324) y Vitse (1988, 419), insiste en la importancia de analizar el honor de acuerdo con las exigencias del género en el que nos encontremos. Es decir, si estamos ante una comedia trágica el honor se desarrollará de una manera solemne e intransigente, así como de acuerdo con una serie de normas dramáticas, aquellas que todos tenemos en mente al pensar, por ejemplo, en los dramas de honor conyugal; en cambio, si la obra es cómica, el asunto no se tratará con la misma gravedad. El honor, como veremos a continuación, presenta diversas variantes y significados, pero siempre dentro de las particularidades del género en el que va a desarrollarse.

Losada Goya (1997, 65) afirma:

⁷¹ “Ambos vocablos los encontramos utilizados indistintamente en el siglo XVII por los autores más característicos como Cervantes, Lope de Vega y Calderón”.

⁷² “Lo común se da en el uso indiferenciado de ambos términos”.

⁷³ En su trabajo se aporta un exhaustivo estado de la cuestión sobre las diferentes tesis a favor de una diferencia entre “honra” y “honor”, que viene así mismo desmontada por el autor con contraejemplos concretos (69-78).

Los aspectos bajo los cuales se nos puede presentar el honor en las comedias de Calderón son esencialmente cuatro: el honor concebido como la cualidad recibida en el nacimiento, el honor concebido como la pureza de sangre, el honor concebido como la recompensa debida a la virtud y, finalmente, el honor concebido como la opinión.

Obvia este estudioso, pues, el término “honra” (que sería equiparable, desde la perspectiva “tradicional”, a la última concepción que señala del honor) y se centra en las diferentes fuentes desde las que este motivo puede originarse en el transcurrir de las comedias barrocas⁷⁴: cuna, pureza de sangre, virtud y opinión. En esta línea, hemos de recordar igualmente los célebres trabajos de Castro (1961) y Maravall (1979). El primero de ellos relaciona el tema del honor, como es sabido, con las castas y las religiones: desde su punto de vista, el honor-opinión sería propio de los cristianos viejos, mientras que el fundado en la virtud sería defendido por los nuevos. Maravall, por su parte, entiende dicho valor en relación directa con el estamento nobiliario, idea que ya ha sido apuntada: el noble nace con un honor heredado y ese privilegio difícilmente se alcanza desde otro estamento social⁷⁵.

Una de las cuestiones que se ha señalado anteriormente es la de la pureza del linaje, asunto que nos lleva directamente a tratar un conflicto reiterado tanto en la sociedad como en la literatura barroca: la limpieza de sangre y el controvertido caso de los judeoconversos en España. A lo largo de su historia, los judíos han sufrido, en las diferentes culturas en que se han integrado y de una forma más o menos constante, una exclusión y persecución indiscutibles, fuera oficial o tácitamente⁷⁶. Este rechazo fue más que palpable, como se ha expuesto en tantas ocasiones, en su convivencia con los cristianos en la Península Ibérica⁷⁷. En principio, el motivo principal era su raza y la creencia en su religión, pero, en realidad, esa marginación venía también influida por su conocida dedicación a ciertos oficios mal vistos por la sociedad, entre los que se encontraba la de recaudadores de impuestos. A partir del siglo XV, el antijudaísmo se dirige hacia los judeoconversos (con esa distinción y clasificación de los “cristianos viejos” –los verdaderos– frente a los “nuevos”) y hemos de recordar, en este sentido, los

⁷⁴ Losada Goya lo estudia únicamente en Calderón, pero podemos hacer extensible esta clasificación a las comedias barrocas en general, como veremos en el caso de Felipe Godínez.

⁷⁵ Esta idea es indicada ya por Castro en 1916 y prácticamente aceptada por toda la crítica posterior.

⁷⁶ Hemos de tener en cuenta, por otro lado, que este repudio viene marcado también por la propia consideración que los judíos tienen de sí mismos como pueblo elegido, al que pertenecen en exclusividad por su raza y nacimiento.

⁷⁷ Para profundizar en este apasionante tema véase, por ejemplo, Caro Baroja 2000.

diferentes estatutos de limpieza de sangre que se promulgaron entre los siglos XV y XVII⁷⁸, ya fuera de forma directa o indirecta⁷⁹, así como las “Definiciones” de Calatrava (1568), Montesa (1589) y Alcántara (1609), que exigían esa pureza a los hidalgos –prácticamente todas ellas “por los cuatro costados”– para ser recibidos en sus respectivas órdenes⁸⁰.

En efecto, hemos de contar con su existencia para entender el problema político y social que aún suponía para los reinados de los Austrias la limpieza de sangre y las consecuencias que todos estos estatutos trajeron consigo. Esa “limpieza” se consideraba un requisito más para la inserción en el mundo de la nobleza y, por tanto, un elemento indispensable para adquirir un honor que, como hemos dicho, estaba reservado a los altos estamentos sociales en los que, al menos aparentemente, se encontraban todos aquellos nobles nacidos de “buena sangre”⁸¹. Pero aunque “el honor en el sentido de pureza de sangre podría comprarse o ganarse como consecuencia de lo inverificable de los orígenes”, afirma de Toro (1998, 108) citando unas palabras de Fray Agustín Salucio⁸², “*honor/honra / limpieza de sangre* constituirá, por lo menos ideológicamente, otro relevante fundamento de la nobleza y el honor en la España del XVI y el XVII”, concluye diciendo el citado estudioso.

El teatro áureo, como sabemos, da buena cuenta de esta problemática, y la referencia a los cristianos viejos frente a los nuevos será más que recurrente en muchas de las comedias barrocas. El ya citado Losada Goya (1993) expone, en un trabajo que dedica a la comparación del honor en el teatro español y el francés del XVII, lo difícil

⁷⁸ Véase el estudio de Hernández Franco 2011.

⁷⁹ Maravall (1979, 82-83) refiere que la Junta de Reformación propuso a Felipe IV en 1621, recién llegado al trono, que se tomaran medidas para que los señores volvieran a asentarse en sus dominios campesinos. La Junta advierte que estas medidas afectarán únicamente a aquellos que demuestren su “buena sangre”, refiriéndose a la “mala” como si de una enfermedad se tratara. Aprovechan, pues, para insistir en esa lucha contra los conversos y sus descendientes, así como en la idea de que los verdaderos nobles han de ser “limpios” de sangre.

⁸⁰ Para ahondar en este asunto véase Maravall 1979, 102-103.

⁸¹ Se sabe, en cambio, que en la realidad no era siempre así. De nuevo Maravall distingue entre los dos planos que, para él, comprenden el honor y la limpieza de sangre, y cuenta lo que ocurría si un converso conseguía ascender al estamento nobiliario: “Pero si alguien con sangre de morisco o de judío se hallaba o había logrado ascender, a pesar de todo, a la nobleza, pasaban las imputaciones –al duque de Osuna y al conde-duque de Olivares– a ser cuestiones de honor. Por eso, este principio era plenamente aplicable en las relaciones entre individuos de familias con título y con muy elevado rango, aunque fuera voz pública y caso bien conocido que llevaban en sus venas sangre de conversos. La barrera se había pasado y se estaba obligado al honor” (Maravall 1979, 144-145). Véase en este sentido el reciente volumen de Soria Mesa (2016), en el que trata el ascenso social de muchos conversos en el reinado de Felipe II.

⁸² Maestro en Santa Teología de la orden de los Dominicos que, en 1599, dos años antes de su muerte, redacta un *Discurso* “acerca de la justicia y buen gobierno de España, en los estatutos de limpieza de sangre; y si conviene, o no, alguna limitación en ellos” cuestionando estos estatutos. Véase Parello 2000.

que supone para un autor y espectador extranjero entender estos conceptos que solo podían comprenderse en toda su amplitud dentro de nuestras fronteras y bajo unas coordenadas políticas, religiosas y sociales muy concretas.

Dentro de esas particulares coordenadas se sitúan algunos escritores⁸³ que vivieron el rechazo de sus semejantes por sus orígenes judeoconversos, sospechados o confirmados. En el teatro del siglo XVII⁸⁴ destacan fundamentalmente dos nombres, el de nuestro Felipe Godínez (1582-1659) y el de Antonio Enríquez Gómez (1600-1663), los dos únicos dramaturgos que sufrieron procesos por la Inquisición. El primero, recordemos, hubo de comparecer en un auto de fe sevillano (por “hereje” y “judaizante”), en 1624, mientras que el segundo fue encarcelado en 1661 tras confesar su verdadera identidad; murió en prisión antes de que se terminara su proceso, aunque finalmente fue “reconciliado” póstumamente –en efigie– en un auto de fe, también en Sevilla, en 1665.

Arellano (1998, 12) indica algunas de las variantes que el honor puede llegar a englobar en las diversas piezas barrocas, así como los caminos que este motivo puede tomar en el transcurrir de la acción:

La verdad es que el honor en el teatro comprende numerosos aspectos y se manifiesta en muchos detalles y motivos en contextos diferentes: aparece como honor debido al estatuto nobiliario, como estribado en el valor personal o en la virtud (siempre que se reconozca por los demás), se cimenta en la virtud de la mujer, obliga a la venganza honrosa, etc. Reducirlo a un esquema binario⁸⁵, en cualquier vía interpretativa, es poco eficaz.

Pero, además, entiende este asunto como un elemento fundamental de conflicto en las tramas teatrales. Es decir, como componente de la acción dramática funciona a la perfección y permite que el mecanismo teatral sea un éxito:

Más que ingrediente ideológico es un eficaz motivo de conflicto: su relación conflictiva con el amor (otro de los grandes temas de la comedia) y con la lealtad (al amigo, al señor, al rey) permite la económica organización de potentes

⁸³ Un caso más que sonado es el de Góngora, del que ya se ha demostrado que era judío “por los cuatro costados” (Soria Mesa 2015).

⁸⁴ Sobre la presencia de judíos en el teatro áureo, Pedraza 2001b.

⁸⁵ Insiste nuevamente en lo desacertado de la clasificación honor / honra.

enfrentamientos y dilemas de gran capacidad para cumplir el perseguido *movere* (Arellano 1995, 126).

Sobre todas estas cuestiones (y las apuntadas por Losada Goya 1997, 65) fundamentaremos nuestro estudio del honor en las comedias cortesanas de Felipe Godínez y, especialmente, en *Cautelas son amistades*. Analizaremos, pues, su relación con el amor, la necesidad del linaje y de la limpieza de sangre para ser honrado (así como su cuestionamiento), la defensa del honor como un mérito (y, por tanto, como virtud), la mujer como depositaria del honor familiar, la lealtad y su relación con el honor, etc. Intentaremos discernir si la mirada del dramaturgo muguereño esconde algo de sus orígenes conversos, pues, como afirma Vega (2009b, 23),

su explotación [del tema del honor] en este caso no parece inocente o meramente artística, sino que vendría motivada por su situación vital de exclusión. Desde esta lacerante experiencia, las fábulas dramáticas y las intervenciones de los personajes intentarían corregir la escala de valores que regulaba la conducta social de sus convecinos.

Centrándonos en nuestra comedia, trasladémonos a un momento de la acción en la que el Senescal llama “hidalgo de aldea” a César, frente a lo que él se defiende apelando a su sangre y a su ejecutoria. Se caracteriza como un hombre de “capa negra”, expresión que hace referencia, como bien indica *Autoridades*, “a la gente ciudadana, decente, bien nacida y criada, que por tal se estima entre los demás vecinos”. Representa, pues, la honra, y ejemplifica esa íntima relación que existe entre el honor y el linaje, de la que venimos hablando. Quizá sí podemos ver aquí un guiño a la condición judeoconversa de Godínez con la consiguiente crítica a la obsesión por la limpieza de sangre:

CÉSAR. Pues yo, Senescal, ¿que os digo
para no hacerme merced?
Que aunque hay diferencia llana
de mí a vos, es tan notoria
mi sangre, y mi ejecutoria
de hijodalgo tan anciana,
que aun capa negra no había
en casa de algunos reyes,
cuando entre arados y bueyes
era antigua esta hidalguía.
(vv. 646-655)

Estos versos, por cierto, se conservan solo en uno de los ocho testimonios que se conocen de la comedia, precisamente aquel que, según la transmisión textual que hemos establecido, se parecería más al arquetipo. Creemos que es poco probable que el autor de la omisión tuviera en cuenta el linaje de Godínez y que se debiera a ello su expurgación; a nuestro juicio, el atajo parece querer ahorrar, más bien, una caracterización negativa de César. El “hidalgo de aldea” es, como sabemos, objeto de chanza en la época: piénsese, por ejemplo, en el Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*. No obstante es, cuando menos, cuestionable y llamativo.

Es interesante, en este mismo sentido, recordar el ya citado fragmento de la comedia en el que Gandalín hace una burlesca, y realmente ingeniosa, referencia a esta obcecación de los nobles por su linaje, por la buena sangre que él afirma también poseer (y prácticamente por los cuatro costados): véanse los versos 332-347. Y es precisamente este el único parlamento –nos atreveríamos a decir, además, de prácticamente toda su producción dramática– en el que Godínez trata el grave asunto de una manera totalmente cómica, paródica incluso; excepción que viene marcada además por la magnífica creación de un personaje de donaire, tipo de personaje que, paradójicamente, tiene muy poca presencia en el teatro del autor moguerense, como ya se ha puesto de manifiesto.

Por otro lado, hemos de traer de nuevo a colación el fragmento que encontramos en los versos 1174-1179 y 1188-1193, en los que la Duquesa habla de su amor por Carlos sin importarle su estamento social. Aquí hemos de destacar la idea del honor como virtud, muy lejos, pues, de necesitar de un buen linaje para adquirirlo. A la Duquesa no le interesan los títulos que un hombre pueda tener, sino que se queda con sus méritos, con su valía personal. Creemos que es difícil no acordarnos, nuevamente, de Teodoro y Diana, los archiconocidos protagonistas de *El perro del hortelano*. Ambas damas muestran una actitud totalmente moderna, eligiendo a un hombre únicamente por amor, independientemente del estamento social al que pertenecen.

Irene expresa también su firme decisión a la hora de elegir al hombre que ama en el fragmento que también hemos estudiado (vv. 1453-1464). Lo recordamos porque es reseñable cómo utiliza el honor aquí Godínez, de igual manera en referencia a tres personajes (“que esto un honor os responde / de todos tres ofendido: / de él, supuesto que a los dos / nos quiere apartar cruel; / de vos, porque me habláis de él; / de mí, porque os quiero a vos; / de mí otra vez, porque a uno / he de amar tan obstinada / que he de ser César o nada”, vv. 1455-1563): a Enrique (“él”), al Conde (“vos”) y a la

misma Irene (“mí”). Hemos de entenderlo en su variante más inherente a la persona, en el honor que cada uno tiene por ser quien es. Podríamos decir que es el honor entendido como dignidad (idea que plasman, por ejemplo, las palabras que el mártir San Vicente dice a su torturador, según cuenta el poeta Prudencio: “Otro yo hay dentro de mí que nadie puede violentar”⁸⁶). Entraría en este contexto la discusión de si esta dignidad es cualidad de cualquier persona o, si en cambio, solo podría ser defendida por aquellos de origen noble y “buena sangre”. Nos da la sensación de que, en el caso de Godínez y desde su mirada de converso, se decantaría más bien por la primera opción.

Como hemos hecho con el tema de la amistad, nos parece interesante detenernos en las comedias cortesanas contemporáneas a *Cautelas* para poder llegar a unas conclusiones más certeras sobre la visión de este motivo tan importante en la producción godinesca. En el fragmento que hemos seleccionado de *Aun de noche alumbra el sol*, que forma parte de la bella relación que don Juan hace a su amigo Jaime contándole su historia de amor con doña Sol y su reciente casamiento en secreto, se nos presenta el honor en una de sus manifestaciones principales: la íntima relación que tiene con el linaje, con la buena sangre (“tan alta”). Y, además, se apunta que ese matrimonio se ha llevado a cabo porque los enamorados han vivido ya momentos de cierta intimidad, lo que supone una “deuda” (aunque grata, pues se aman) que hay que pagar con la unión conyugal para que su honor no quede tocado:

JUAN. Yo convencido, y la deuda
a honor de sangre tan alta,
caseme con tal secreto
que sola Inés, una esclava
de Sol, confidente, sabe
que está conmigo casada.
(vv. 299-304)

El protagonista del siguiente fragmento, que ya se reprodujo en el apartado sobre la amistad, es Jaime, quien, leal a su buen amigo, cuida de ese honor que cree ha sido manchado. Encontramos, por tanto, esa relación del amor con el honor en su sentido más amplio: por un lado el honor que supuestamente se ha dañado por una infidelidad (no consumada y basada únicamente en la aceptación de una serie de requiebros y en la negación del amor hacia su marido, pero que para el concepto que se tenía sobre el

⁸⁶ *Est alter, est intrinsecus / violare quem nullus potest*. Prudencio (ss. IV-V d.C.), *Peristephanon* V (“Himno al mártir san Vicente”), vv. 157-158.

honor en el XVII ya era más que suficiente) y, por otro, el amor como amistad, que convierte el honor de un amigo en el de uno mismo:

JAIME. (*Aparte*)
Sin que me sientan he entrado
(todo la industria lo pudo)
mientras el silencio mudo
recatos presta al cuidado;
que, guardando ajeno honor,
si es ajeno el de mi amigo,
las sombras del miedo sigo
con los pasos del temor
adonde el ardid se atreve,
fiado a noche tan ciega,
que el sol hay noches que niega
la luz que a los astros debe.
(vv. 934-945)

El honor es un tema tan importante en esta pieza que su autor nos regala incluso una definición de él a través de un parlamento que don Juan dirige a su amigo Jaime:

JUAN. Jaime, el honor verdadero
sé, en buena filosofía,
que de la virtud procede
y que la virtud no puede
ser en mí sin acción mía;
mas el mundo desordena
tan ciego esta rectitud,
que hay honor que no es virtud,
pues pende de acción ajena;
y siendo dicha en rigor
y no honor lo que no adquiere
por sí mismo el que lo quiere,
dice el mundo que es honor,
y llega algún virtuoso
a tan infeliz estado,
que es virtuoso y no honrado,
sólo porque no es dichoso.
(vv. 1888-1904)

Este parlamento nos muestra uno de los conflictos más interesantes que plantea el tema del honor y que se fundamenta en su relación con la virtud, como ya hemos señalado en líneas anteriores. El honor para don Juan depende de sí mismo, de sus méritos, de sus actos. No hay honor que tenga que ver con la opinión ni es congruente que el hombre virtuoso no pueda ser honrado porque su condición social o las voces

ajenas (el no ser “dichoso”) se lo impidan. El honor, pues, lo da la virtud y no la cuna o la opinión: el honor no se hereda, el honor se gana sin necesidad de que nadie lo juzgue.

Por su parte, en *Basta intentarlo* el honor es el tema principal y motivo del trágico desenlace de la intriga. Las malas lenguas que vierten falsas acusaciones sobre Doña Blanca son criticadas por Tello, quien defiende el honor de la dama:

TELLO. El vulgo atrevido y fácil
miente otra vez, vive Dios,
que doña Blanca es un ángel,
y su honor, si no en lo santo,
en lo incorruptible es parte
de la materia del cielo.

(...)

Y así, si alguna turbaron
apariencias esenciales,
no fue la virtud, que es cierto,
sino la opinión, que es aire.

(fol. 4v)

Y lo defiende precisamente porque lo relaciona, como tantos otros personajes godinianos, con la virtud (“que es [lo] cierto”), dejando más que claro lo que piensa sobre la opinión, que es cambiante e insustancial (pues es “aire”) y que nada dice de lo que realmente significa la valía de una persona.

En el siguiente diálogo que traemos a colación doña Blanca tranquiliza a su esposo porque el honor duerme a buen recaudo con ella. Aparece en este caso la variante de honor conyugal que la dama nunca va a traicionar porque debe un respeto a su marido, a sí misma y a Dios, idea que expresa con un enrevesado, pero tópico también en el teatro barroco, juego de palabras:

DON JUAN. Mi bien, adorado dueño,
¿hate puesto el Rey temor?
BLANCA. ¿A mí por qué, si en tu sueño
durmió seguro mi honor?
Porque todo el interés
de esta tan feliz fortuna
tuyo, mío y de Dios es,
tres causas que cada una
contiene en sí todas tres:
por mí y por Dios te honro a ti,
a Dios por nosotros dos,
a mí por ti y Dios; y así,
te honro a ti, a mí y a Dios,
por ti, por Dios y por mí.
(fol. 9v)

En cambio, cuando la dama es consciente del deshonor que ha podido causar en su marido, le pide que la mate, mostrando una actitud muy común en los dramas barrocos, puesto que, como es sabido, la mujer era la depositaria del honor familiar y conyugal:

BLANCA. Ya te merezco la muerte
por este escrúpulo solo.
Matarme y vengarte debes,
que tu honor no sufre dudas
ni mi valor las consiente.
(fol. 10v)

Asimismo, encontramos una referencia más al linaje y al honor presupuesto por la buena sangre: Blanca piensa que el honor de las damas de “altas esferas” no puede ser manchado por nadie precisamente por el buen nombre que tienen:

BLANCA. Elvira, ese privilegio
no se extiende a las doncellas
de la villa, y no te espantes,
que las damas de la Reina,
por su sangre y por la casa,
viven en tan alta esfera,
que a su honor siempre seguro
no alcanzan viles sospechas.
(fol. 11v)

En cambio, sabemos que la dama va a ver cómo su honra es ofendida por los falsos rumores y por la actitud del Conde, hombre que la corteja aun estando casada. Podemos interpretar este fragmento, por un lado, como un cuestionamiento del honor adquirido en la cuna y, por otro, como una crítica a la responsabilidad que la mujer tenía como depositaria del honor conyugal y familiar, cuya honra podía ser mancillada únicamente por las apariencias.

Terminamos con una reflexión sobre el tratamiento del honor en las dos restantes comedias cortesanas escritas por Felipe Godínez, a través de un ejemplo de cada una de ellas. En el caso de *Acertar de tres la una* (1626-30), se nos presentan varios fragmentos que ejemplifican la tópica lucha por mantener intacto el honor conyugal y el respeto que esa unión lleva consigo: “Jaime es mi esposo, y amarle / es deuda de honor forzosa” (fol. 21), afirma Leonor, la dama protagonista de la comedia. *La traición contra su dueño*⁸⁷ (1626), por su parte, presenta parlamentos más variados e

⁸⁷ El tema del honor se presenta también en esta comedia como uno de los motores principales de la acción. Véase la introducción de Turner (1975: 11-45) para profundizar en ella.

interesantes sobre el tema del honor, siguiendo la misma línea de las comedias que hemos analizado. Así, se insiste en la relación con el buen linaje y con la virtud, y, como parte central de la acción, se presenta una trama de deshonor de una dama que ha mantenido relaciones con un galán, el cual se niega después a comprometerse con ella porque le interesa otra mujer de mayor alcurnia: la hermana del rey. En el fragmento que hemos seleccionado, don Juan, un joven caballero, llega a palacio con el objetivo de heredar el oficio de secretario que tenía su padre. Defiende que ese lugar le pertenece apelando al honor que recibió en la cuna y que, según él, se ha ganado después por méritos propios (“honor mío, no ajeno”), afirmación totalmente falsa:

JUAN. Siendo honor mío, no ajeno,
la lealtad, nobleza y fe
que de mi padre heredé,
¡vive Dios! que soy tan bueno
como todos los privados
de su Alteza.

(vv. 938-943)

Estas palabras hemos de contextualizarlas con otras que Fernando, privado del rey, le ha dirigido anteriormente y en las que, de una forma muy moderna y actual, le insiste en las capacidades que tiene que demostrar con su virtud para recibir ese honor heredado. Como veremos, lo hace mediante unas palabras muy críticas y que casan perfectamente con la visión que del honor tiene nuestro dramaturgo converso:

FERNANDO. ¡Qué engaño tan ordinario
querer heredar la plaza
el que no heredó también
la capacidad!

(vv. 901-903)

En suma, Felipe Godínez desarrolla los aspectos y variantes más importantes que comprende el honor en las piezas barrocas. Así, en las tres comedias cortesanas principales que hemos estudiado hemos encontrado esa relación del honor con el amor (destaca, en este sentido, *Cautelas son amistades* y la actitud de la Duquesa al defender su amor por Carlos sin importarle su estamento social), la importancia de la mujer en la salvaguarda del honor familiar (acordémonos sobre todo de doña Blanca en *Basta intentarlo*), la lealtad del amigo o del rey en la defensa de este valor (resaltamos, en este sentido, a don Jaime como paradigma del leal amigo en *Aun de noche alumbra el sol* y al Rey como administrador de justicia y defensor del honor ultrajado de su secretario en *Basta intentarlo*), y, en especial, aquellos casos de referencia al linaje e incluso a la

limpieza de sangre (graves o paródicos, como hemos señalado en *Cautelas son amistades*) y a la defensa del honor como virtud (imposible no recordar el bello parlamento de Juan en *Aun de noche alumbra el sol*), elementos principales en el teatro godiniano. Podemos afirmar, además, que esa reiterada cuestión de la limpieza de sangre y del honor-virtud no es solo un tópico en sus comedias religiosas, más estudiadas, aplaudidas y queridas, sino que hemos descubierto que es un continuo que llega a su producción profana y en concreto a este corpus de comedias de ambiente cortesano.

Llama la atención, por otro lado, si nos sigue preocupando el debate de la diferencia o sinonimia entre los términos “honor” y “honra”, el poco uso que por parte de Godínez encontramos del segundo de los conceptos. De todas las comedias que hemos analizado, únicamente se prefiere el término “honra” en un par de ocasiones en *Basta intentarlo*, mientras que “honor” es la voz elegida para expresar el amplio abanico de manifestaciones que este término acapara, incluso aquella que haría referencia a la opinión, más propia de la “honra” desde la perspectiva tradicional, como veíamos. Sinonimia, pues, y uso indistinto entre estos dos términos, con un especial afecto hacia el “honor”, también en Felipe Godínez.

La idea fundamental, por tanto, que deducimos del estudio que hemos realizado es que nuestro autor moguerño, a través de sus personajes, critica la obsesión de la nobleza por el linaje y defiende a ultranza la virtud, los méritos, los hechos del hombre como única fuente de honor. En este sentido es imprescindible destacar la importancia de los fragmentos que hemos estudiado de *Cautelas son amistades*, ya que se ha puesto de manifiesto, en primer lugar, el honor de César, hidalgo que se ha atrevido a enfrentarse al Senescal, personaje de mayor prestigio social, para defender su valía sin necesidad de ser noble; por otro lado, recordemos el cómico parlamento de Gandalín, en el que entre burlas y veras se trata esa obsesión de los nobles por la cuna, al mismo tiempo que nos habla de la experiencia vital de nuestro dramaturgo; y, por último, la valentía y la modernidad de las damas de la comedia, para quienes el honor reside en los méritos de sus amados y no en los títulos que poseen o pueden llegar a poseer.

Tenemos, pues, que dar la razón a Castro cuando afirmaba que los cristianos viejos defendían la opinión, mientras que los nuevos, entre los que sin duda se encontraría Godínez, apostaban por su personal virtud. Algo que podemos entender perfectamente si prestamos atención a los versos que Quevedo, en un romance burlesco fechado en 1623, dedica al onubense: “Si se llamara Godínez, / si medio hidalgo

naciera, / fuera premio a su valor / lo que goza por herencia” (Quevedo 1981, 755). Como afirma Vega (1993, 582), “evidentemente, a él, que en un poema de Quevedo llega a aparecer como prototipo de hombre sin honra, le va mucho más que a otros el que sus espectadores cambien de mentalidad”.

2.6.4. LA CAUTELA

Otro de los temas fundamentales de la obra es, sin lugar a duda, el de la “cautela”, ya señalado en el título de la misma. Es llamativo cómo Godínez la convierte en un concepto clave puesto en boca de prácticamente todos los personajes, como iremos viendo. El Diccionario de *Covarrubias* define “cautela” como “el engaño que uno hace a otro ingeniosamente, usando de términos ambiguos, y de palabras dudosas y equívocas. (...) Cauteloso, el recatado que no se deja engañar, y se previene con bastantes diligencias en quanto le es lícito: otras veces se toma en mala parte”. *Autoridades*, por su parte, dice que es “acto prudente con que se prevén los accidentes que pueden sobrevenir en daño y perjuicio propio y ajeno”.

Lo encontramos, en primer lugar, en el propio título de la comedia, que es, a nuestro juicio, buscadamente paradójico: es muy probable que al público de la época le resultara sorprendente un título en el que se identificaban, como en una especie de oxímoron, dos términos que no parecían conciliables, como *cautela*, que poseía connotaciones de ‘astucia’, ‘maña’ e incluso ‘malas artes’, y *amistad*, que para serlo de veras ha de ser sincera y sin doblez. Mas esa paradójica pareja, como bien descubrirá el público asistente a la comedia (o el lector), hallará debida explicación en la “traza” de esta ingeniosa comedia: a veces, la amistad (y también el amor) necesita de la(s) cautela(s) para conservarse, y aun para fortalecerse.

El primer personaje que hace uso de la voz “cautela” es la Duquesa, quien al comienzo de la primera jornada, en su diálogo con Carlos, dice: “Yo me llamo Isabela / (Todo ha de acreditarlo la cautela)” (vv. 135-136). Entendemos “cautela”, efectivamente, como ‘precaución’, ‘discreción’, y, en cierta medida, también ‘engaño’, ya que no debemos olvidar que la Duquesa está haciéndose pasar por la hermana de Irene, hija del Marqués de Mariñano.

Posteriormente, es Enrique quien pide “cautela” cuando dice: “Habla con más cautela, / que quiero a Irene yo.” (vv. 166-167), respondiendo a la intervención anterior de Carlos en la que había dicho “(...) Irene / es hermosa también, pero Isabela...” (vv. 164-165). En este caso, tiene el mismo significado de ‘precaución’, de ‘cuidado’, pero

con un matiz de desafiante advertencia, adecuada a la caracterización psicológica del personaje.

Irene también promete ante la Duquesa hacer uso de la cautela cuando esta le cuenta que correrá un gran peligro si los demás personajes se enteran de quién es ella en realidad: “Siempre hablaré con cautela / a Carlos (...)” (vv. 590-591), es decir, siempre hablará a Carlos con cuidado, con prudencia, e incluso con astucia y fingimiento, haciéndole pensar que la Duquesa es su hermana Isabela. Tiene, por tanto, la “cautela” aquí un matiz de ‘ocultamiento’.

En otro momento de la comedia, esta vez en boca de César citando literalmente unas palabras de Enrique, aparece la “cautela” con un sentido, una vez más, de ‘prevención’, pero también de ‘ingenio’ combinado con ‘astucia’ e incluso ‘artimaña’, ya que se trata de quitar de delante al enemigo: “Yo he sucedido por hembra, / y desde luego conviene / que quitemos con cautela / de delante el enemigo” (vv. 1532-1535); de nuevo el vocablo muestra sus peores connotaciones al ser, en este caso, atribuida al personaje más negativo de la obra.

Carlos decide poner su vida en peligro para defender la vida de su “hermano” y, para ello, hará uso de la “cautela”, una vez más. Será él mismo quien defina en los siguientes versos qué significa para él: “La fidelidad es noble, / la cautela aquí es discreta / y la defensa segura; / partamos los tres sin quejas / tan gloriosos intereses: / será mía la cautela, / tuya la fidelidad, / y de Carlos la defensa” (vv. 1591-1598). A nuestro modo de ver, en este caso el término que estamos estudiando nos da la clave del título, pues ese engaño ingenioso que supone hacerse pasar por su hermano para salvaguardar su vida es lo que dota de mayor sentido la relación fraternal que hay entre ellos: *Cautelas son amistades*.

En esta misma línea, termina la segunda jornada con el protagonismo de las “cautelas”, esta vez citando el propio título de la comedia:

CONDE. ¿Alteza yo?

CARLOS. Carlos, sí,
y adonde todos lo entiendan
digo que la Alteza es mía
hasta que dáros la pueda.
Cautelas son amistades,
si hay lealtad en las cautelas:
esto os ha dicho mi amor,
diga el tiempo lo que resta.

(vv. 1699-1706)

Las “cautelas” se entienden aquí nuevamente como el medio por el cual Carlos protegerá al Conde. La cautela, el ardid de Carlos, será hacerse pasar por su “hermano”, será engañar para proteger su vida (jugándose la suya) y será esperar que el tiempo ponga a cada uno en su lugar. Todo esto como forma de respaldar su amistad, su estrecha relación, su amor incondicional de “hermanos”.

Incluso nuestro gracioso, Gandalín, se viste “con dos pares de cautelas” (v. 2115) cuando se trata de perfilar y definir su tipo de personaje, como ya ha sido notado.

Y, por último, como no podía ser de otra manera, con “cautelas” termina nuestra comedia, puesto en boca del único personaje que no lo había usado, precisamente porque es el único que no ha tenido que servirse de ella, dado que en ningún momento se ha visto ni creído en peligro (pese a haber sido, paradójicamente, el personaje que más grave lo ha corrido, sin saberlo, pero para eso estaba ahí su heroico “hermano”...). Ejemplifica Godínez así la importancia que otorga a este tema a lo largo de la comedia, dejando claro que “todo lo ha acreditado la cautela”:

CONDE. Ya dieron luz las verdades
y quedó el sol sin nublado
con que dieron fin, senado,
*Cautelas son amistades*⁸⁸.
(vv. 2552-2555)

Como hemos podido comprobar, este término no es solo recurrente en esta comedia, donde tiene el mayor sentido porque viene anunciado en el título, sino que también se utiliza con cierta asiduidad en el resto de las comedias cortesanas de la producción godiniana, de los que traemos a colación algunos ejemplos. Así, recordemos que uno de los personajes de *Aun de noche alumbra el sol*, Costanza, se hace pasar por doña Sol para dejarse cortejar por el príncipe. En uno de esos encuentros dice en un aparte “Válgame aquí la cautela” (v. 998), es decir, el ‘engaño’, el ‘embuste’, pero con ‘discreción’; y sigue “Remédiese el daño ahora, / que otro ardid habrá después” (vv. 1012-1013); el ingenio le sirve a esta dama para enredar esa situación con sus malas

⁸⁸ Por el contrario, el otro término que aparece en el título de la comedia, “amistades”, no goza del mismo protagonismo. Se cita únicamente al final de la segunda jornada y al final de la tercera como parte del título. Ahora bien, ya ha quedado manifiesta la importancia que el asunto de la amistad tiene en el transcurrir de la acción, por lo que no es necesario en este caso que se repita el término como pasa con “cautelas”. Podríamos afirmar que en la acción dramática la “amistad” (esto es, su salvaguarda) es el fin, y la “cautela” es el medio para salvaguardarla, pero también para enfrentar con inteligencia y astucia otras “cautelas” ajenas, como la de Enrique, sobre todo.

artes, pues en su caso recurre al ardid empujada por la envidia que siente por Doña Sol, y su infundio será motivo de seria confusión para varios personajes de la pieza.

Por otro lado, Jaime utiliza el término en un aparte (“Aquí ha de entrar la cautela”, v. 1658), para referirse al engaño ingenioso con que ha de hacer pensar al Príncipe que está de su lado cuando, en realidad, su único objetivo es ayudar a Don Juan, su amigo. El mismo sentido encontramos en su utilización en la tercera jornada, en la que el esposo de doña Sol se dirige en aparte a su amigo para tranquilizarle porque ha conseguido que el Rey se fíe de él: “JUAN. (*Al oído*) Jaime, con el Rey he hablado / con tal ardid y cautela, / que de mí no se recela” (vv. 2373-2375).

Es reseñable también mostrar un par de casos que encontramos en *Basta intentarlo*. En una de las primeras escenas de la pieza, las damas inician un diálogo en apartes. Doña Blanca, que sabe que Doña Elvira se está dejando cortejar por dos galanes, se pregunta si su prima será capaz de utilizar el engaño para negar la evidencia (vv. 117-120): “BLANCA. (Allí está Elvira, / ¿y negará, cautelosa, / que hoy habló con ella el Conde, / y ayer Tello de Mendoza?)”. Así mismo, Don Juan, en un largo parlamento, se sirve del término para hacer referencia al inteligente ardid que ha podido llevar a cabo doña Blanca, es decir, de nuevo se presenta con su clásico significado de argucia, de falseamiento casi virtuoso porque su fin lo justifica (el amor)

DON JUAN. Blanca me dijo –¿qué haré?–
no hables palabra y advierte
que debes darme la muerte
sin duda el Rey de mi fe.
Fue cautela o virtud fue
que hizo la necesidad.
Blanca por tu honestidad
tu fama me respondió,
perdona que solo yo
pongo duda en tu lealtad.
(vv. 2165-2170)

Por último, en *La traición contra su dueño*, se manifiesta literalmente que la cautela es ingeniosa; es una farsa, pero con inteligencia: “SANCHO. Y fue ingeniosa cautela / para que aquí le prendiesen / confirmando la sospecha / que viene a tratar de noche...” (vv. 2376-2379).

Podríamos añadir algún fragmento más de las comedias religiosas del dramaturgo moguereno en las que también es recurrente este término, pero creemos que es suficiente para mostrar que no es baladí su uso en *Cautelas son amistades*, donde sin

ninguna duda adquiere una importancia que excede a la del resto de comedias, no solo por el protagonismo que se le da en el título de la pieza, sino también por la gran variedad de significados que encontramos en su utilización (‘engaño’, ‘discreción’, ‘precaución’, ‘ingenio’, ‘astucia’...), aunque, como ha quedado en evidencia, y de acuerdo con las lecturas que encontramos en el resto de comedias, el más recurrente sea el de engaño, el de ardid inteligente, aquel que se corresponde con la definición que señaló Covarrubias. Es interesante, como último apunte, que el término venga asociado en muchas ocasiones al recurso del aparte, detalle que tiene su sentido si tenemos en cuenta que el personaje quiere servirse de la cautela sin que los demás sospechen su treta.

Podríamos concluir señalando que un vivir “cauteloso”, en todas sus acepciones, era algo obligado para todo aquel que se viera afectado en aquellos tiempos por la más mínima sospecha de sustentar actitudes y comportamientos que se alejaran de la ortodoxia oficial, sobre todo la religiosa, y máxime si su linaje no era puro. Sin caer en excesivos “psicologismos”, quizá no sea temerario apuntar una posible relación de causa-efecto entre la recurrencia del término y del concepto de la “cautela” en la dramaturgia de Godínez y su condición de judeoconverso que, además, como ya hemos recordado en más de una ocasión, tuvo que enfrentarse efectivamente con los temidos tribunales inquisitoriales.

2.6.5. EL VALOR DEL SOLDADO: ARMAS VS. LETRAS

El último de los temas al que nos referiremos tiene que ver con el tópico principal en el que se basa una de las partes esenciales de nuestro trabajo: el de las armas y las letras. Más en concreto, nos detendremos en uno de los puntos que estudiamos al fijar el corpus de comedias y que se corresponde con el valor del soldado, como ya anunciamos en su momento. Ahora bien, en este caso esa valía bélica viene acentuada en contraposición con el oficio del letrado, quien vive en la corte cómodamente sin la necesidad de arriesgar la vida para ser recompensado.

Cautelas ofrece, efectivamente, y en un momento que, si bien temprano, se revelará esencial para la acción dramática, un discurso en boca de Carlos, uno de nuestros soldados protagonistas, en los que deja en evidencia al Senescal, el hombre de letras, principal representante del mundo cortesano que rodea al monarca. Este cree saber algo de las contiendas bélicas, pero lo cierto es que nunca ha accedido a su vivencia para poder hablar de ellas con conocimiento de causa; como él mismo reconocerá, nunca ha salido de palacio e ignora, al contrario que Carlos, su hermano y César, las duras condiciones que se viven en campaña militar.

Como se indicó unas páginas atrás, algunas de las penalidades, sinsabores e inclemencias más repetidas a las que hacen referencia los hombres de armas en los textos teatrales son el hambre, el frío, las muertes de compañeros, las duras noches pasadas a la intemperie, la escasez o falta de paga, la introducción de las armas de fuego, etc. Todas ellas aparecerán reflejadas en el largo parlamento de nuestro soldado, el cual entiende que el buen militar es aquel que obedece, aquel que es ajeno al goce de los “regalos de su casa” sin haber servido al rey en la guerra, aquel que debe sacrificar su descanso, aquel que ha de rezar, pues en cualquier momento puede resultar muerto, aquel que ve cómo sus compañeros son enterrados... Carlos endereza al Senescal una relación en la que hace un repaso de todo cuanto supone ser soldado y emplea, para ello, la anáfora “si no sabe...”, porque quien desconoce esta heroica labor “no sabe lo que merece un soldado”. Indudablemente, a partir de este parlamento tomó uno de los testimonios moretianos, como dijimos, su título: *Lo que merece un soldado* (M), resaltando, así, este asunto como principal en la comedia.

Y, de hecho, puede considerarse como uno de los núcleos más importantes de ella, ya que no solo sirve para defender la vida soldadesca frente a la palaciega y para justificar la recompensa que los jóvenes se merecen, y efectivamente reciben, después de sus proezas bélicas, sino que, a partir de la enunciación de estas palabras, la Duquesa

tendrá más claro que nunca que el hombre al que quiere es Carlos, el valiente soldado, relacionándose, por tanto, estrechamente con el amor (tanto en su variante de *militia Amoris* como en sí mismo), uno de los grandes temas de la pieza. Y, al mismo tiempo, es parte fundamental de la trama política, la otra que consideramos clave en el transcurrir de la acción, pues su labor guerrera ha llevado a los hermanos hasta palacio y su lealtad de soldados los hará salir victoriosos de las intrigas políticas que en ella se suceden.

Volviendo al tópico que estamos estudiando, es interesante remarcar el contexto en que se inserta dicho parlamento. Carlos “el Conde” acaba de recibir tal título, prez que se ha ganado por sus hazañas en la guerra, pero, al mismo tiempo, su nombramiento ha supuesto que el Senescal haya perdido el “estado” que el joven soldado ha obtenido. En ello ya hay, aunque de forma implícita, una victoria de las armas sobre las letras, de la práctica guerrera sobre la inacción bélica del cortesano. Una vez que Carlos se entera de la buena nueva, precisamente por boca del Senescal, le preguntará sobre su conocimiento de la vida soldadesca (“¿Vueseñoría no ha sido / soldado?”, vv. 713-714), sobre la cual, como ya se ha dicho, él confiesa que lo ignora todo (“Yo no he salido / en mi vida de la corte”, vv. 714-715). Su respuesta es el motivo principal por el que Carlos inicia su discurso, que se desarrolla de la siguiente manera:

CARLOS. Pues si ha gozado en su tierra
los regalos de su casa
y no sabe lo que pasa
quien sirve al rey en la guerra;
si no sabe qué es no haber
paga no habiendo la costa,
estar sitiado o ser posta
desde el mismo anochecer
hasta que el sol vuelve a uncir
los caballos de su coche,
y pasar toda una noche
durmiéndose, sin dormir;
si no sabe qué es marchar
adonde el valor practica;
qué, arrimados a una pica,
descansar sin descansar;
subiendo a veces, después
de pasar prolijos llanos,
por montes donde las manos
hacen camino a los pies;
si no sabe en la campaña,
mientras el otro, galán,
viste raso o tafetán

y al calor con nieve engaña,
qué es traer todo un verano
a cuestras un coselete,
al hombro pica o mosquete,
frasco en cinta y cuerda en mano;
si no sabe, cuando toca
trompeta o tambor a dalla,
qué es hallarse en la batalla,
el Credo siempre en la boca,
adonde mueren por puntos,
después que hay fuego en la guerra,
tantos, que no hubiera tierra
donde enterrar los difuntos,
a no enterrarse muy presto
unos en otros, que como
los que la pólvora y plomo
matan agora, supuesto
que el hombre de tierra es,
tierra se suelen tornar,
siempre hay tierra en que enterrar
a los que mueren después;
si no sabe lo que es ya
reconocer al contrario,
donde es lo más ordinario
que nunca vuelve el que va;
si no sabe de navales
batallas el gran rigor,
donde se prueba mejor
que son los hombres mortales,
adonde hay trance tan fuerte,
que, una nao con otra asida,
no puede salir la vida
si no es por la misma muerte;
donde tal vez arden luego
y se ve entonces a tema
que este en el agua se quema
y aquel se ahoga en el fuego;
si no sabe qué es asalto,
donde con valor de un Marte
hay quien deje el estandarte
puesto en el muro más alto,
adonde, arrimando escalas
en los lances más estrechos,
llegan a poner los pechos
por blanco de tantas balas;
si no sabe el alentado
valor con que al muro trepa,
¡qué milagro que no sepa
lo que merece un soldado!

(vv. 716-787)

Como se puede comprobar, este fragmento –de muy notable calidad literaria, a nuestro juicio– es el discurso más completo dentro del corpus que hemos fijado sobre el valor del soldado (en relación, claro está, con las inclemencias que se viven en la guerra), y el que, además, defiende más claramente la superioridad de las armas sobre las letras. Carlos critica esa vida del Senescal, el cual viste “raso o tafetán” y “al calor con nieve engaña”, es decir, se viste con telas de seda, elegantes y costosas, y enfría la bebida con nieve, un caro lujo sobre el que se discutió mucho en la España de los siglos XVI y XVII, mientras los soldados pasan tanto frío como calor (dependiendo de la época del año, con sus ropajes manidos por el cotidiano bregar), y hambre y sed (muy lejos, pues, de poder darse al frívolo lujo de refrigerar la bebida) durante días y días de enfrentamientos. Y, de forma más general, reprocha también entre líneas que el Senescal sea paradójicamente el gobernador, a distancia, de los nobles que se baten en la guerra cuando nunca ha sido soldado, cuando nunca ha tenido en sus manos un arma, cuando nunca se ha personado en un campo de batalla y, por tanto, desconoce absolutamente la labor guerrera⁸⁹.

Asimismo, Carlos hace en su narración un repaso, y además cronológicamente, de los diferentes escenarios de la vida militar: la vida del campamento (sin recibir paga, acuciados por toda clase de incomodidades, “arrimados a una pica”, sitiados por el enemigo en algunas ocasiones...), con sus turnos de vigilancia (“ser posta”, “durmiéndose sin dormir”, “descansar sin descansar”), las marchas hacia el frente (“subiendo a veces (...) / por montes donde las manos / hacen camino a los pies”) y las diferentes acciones bélicas en que solía verse el soldado, ya fueran batallas en tierra (“a cuestras un coselete” y viendo caer al lado a muchos compañeros, víctimas de las destructivas armas de fuego), navales (en la que “hay trance tan fuerte / que, una nao con otra asida, / no puede salir la vida / si no es por la misma muerte”) o asaltos a fortalezas (en que se juegan su vida al intentar dejar su estandarte “en el muro más alto”

⁸⁹ Sobre las inclemencias en el mundo de la guerra hablan muchos textos de la época, como hemos apuntando a lo largo de nuestro trabajo (remitimos a II. 3.3.2., 3.3.6. y 3.4.1. y III. 1.3.1. y 1.3.2.). Entre ellos destacan los testimonios de Marcos Isaba, Juan Luis Vives, Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Guzmán, Miranda Villafañe, Garcilaso de la Vega, Francisco de Aldana, Alonso de Ercilla, Miguel de Cervantes, Agustín de Rojas..., y, asimismo, tal y como ha sido indicado, algunas de las comedias barrocas que hemos estudiado también reflejan estas duras condiciones de la vida en campaña (véase el cap. 5.1.) Además, algunas piezas literarias ponen hincapié en esa contraposición que se da entre el valor del soldado y la vida de la corte, como veíamos, por ejemplo, en el poema de Bautista de Vivar, en varios fragmentos de la obra cervantina y en algunas comedias áureas.

y “arrimando escalas / en los lances más estrechos”)⁹⁰. Hay, pues, en este discurso, un conocimiento profundo de la *praxis* guerrera, de la vida soldadesca en toda su amplitud, lo cual dota de verosimilitud la valía y el conocimiento real de los dos Carlos, y en especial de Colona, el cual brinda una excelente defensa asentada en su labor y desempeño bélicos reales y recientes.

El lector/espectador quizá espera una respuesta por parte del letrado en el que este defiende su posición y labor en la corte, pero esta nunca llega. Es más, el personaje se ciñe a contestar de la siguiente manera:

SENESCAL. No competimos los dos,
que, a competir, fuera aquí
más lo político en mí
que lo militar en vos,
que sabéis bien de memoria
los trabajos de la guerra. *Vase.*
(vv. 788-793)

Él, desde una postura arrogante que lo lleva a afirmar que ganaría fácilmente la competición si accediera a ella (pero no se atreve, en realidad), considera que lo político y lo militar son dos ámbitos totalmente diferentes (idea que se distancia, por otro lado, del pensamiento de Maquiavelo) y que, como representante de esa “política”, no tiene que competir contra alguien que domina un área que no es la suya y cuyos trabajos, además, se “sabe de memoria”. Referencia esta que no sabemos muy bien si la hace desde la admiración, es decir, reconociendo sinceramente los años de experiencia del soldado, o si, más bien (y es lo más probable), es una sentencia irónica, fruto del gran discurso retórico que el galán acaba de declamar situándose muy por encima de él. En cualquier caso, el Senescal, justo después de su intervención, y quizá un poco humillado, sale de la escena.

Por otro lado, decíamos que esa valentía y ese orgullo que Carlos siente por ser soldado será uno de los motivos que llamen más la atención de la Duquesa, la cual se enamora perdidamente de él. Ella también escucha el maravilloso discurso y, una vez que el Senescal ha abandonado la escena, se dirige a Carlos para alabar sus méritos bélicos y reconocer lo que aquel no ha sabido o no ha querido: su gran valía como soldado (y también, valga decir, como orador):

⁹⁰ Y ello no puede dejar de traernos a la memoria el fin trágico de tres grandes poetas-soldados de nuestra literatura: Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega y Francisco de Aldana, como hemos estudiado en la primera parte de la tesis: capítulo 2.4.1., en el caso del primero, y 3.3.6. en el de los otros dos.

DUQUESA. Carlos, quietaos, y mañana
volveréis a verme aquí,
que si alguno lo ha ignorado
contra su propio decoro,
aquí estoy yo, que no ignoro
lo que merece un soldado. *Vase.*
(vv. 802-807)

Tras las palabras de la dama, los dos Carlos, en aparte, insistirán en lo mismo: ambos son soldados, ambos están interesados en el amor de la Duquesa, y, en el caso de Colona, el joven aprovechará la inclinación que esta siente por él para servirla, mientras que el Conde confiará en la valía que él también tiene como guerrero para intentar conquistar su amor, pues la noble “sabe lo que merece un soldado”. Con estas intervenciones termina la primera jornada:

CARLOS. (Aunque desigual mi estado
la he de servir desde ahora,
que ella dice que no ignora
lo que merece un soldado.)
CONDE. (Carlos ha sido el llamado,
mas mi esperanza no acabe:
soldado soy y ella sabe
lo que merece un soldado.)
(vv. 808-811)

En este mismo sentido, hemos de recordar un último parlamento en el que la dama, en una conversación con Irene, poco después del citado discurso de Carlos, insiste en el tipo de hombre que quiere para ella: solo anhela un hombre que sepa defenderla, sin importarle su condición social; es decir, quiere un soldado como marido y, siendo más específica, que lo es, quiere a Carlos Colona. En otros momentos de la pieza, como ya se ha señalado, la dama confirma esta misma elección de Carlos, pero sirva este como ejemplo de todos ellos para remarcar no solo la libertad que la Duquesa muestra en el amor, que ya ha sido señalada aquí en varias ocasiones, sino la importancia que el discurso del galán tiene en la intriga amorosa de la pieza, pues es clave para que la dama lo haya elegido como el hombre al que amar:

DUQUESA. Ni a grandezas ni a interés
atiendo ya: solo quiero
quien me sepa defender,
y para este fin más vale
la generosa altivez
de un particular soldado
que el soberano laurel

de un emperador de Roma.
¿Sabes quién pudiera ser
capaz de tan alto empleo?
Carlos Colona.

(vv. 839-849)

En suma, con el discurso de Carlos en defensa de la vida soldadesca ponemos fin al corpus de comedias áureas que tratan en sus versos el tópico de las armas y de las letras. Se ha demostrado, pues, que este *leit motiv* aún tiene vida en el siglo XVII y, en efecto, se trata desde diferentes perspectivas y variantes en los textos de los diversos autores que eligen hacerlo protagonista de sus versos, aunque coincidan al mismo tiempo en muchos de los puntos que reflejan, como es la dura vida de la guerra, la cual no era únicamente un motivo literario sino que estaba muy entroncado con la realidad de la época.

Además, dentro del transcurrir de la comedia, estas palabras se configuran como capitales y harán que el personaje vaya desarrollando todas las virtudes adquiridas como soldado a lo largo de ella. Así, será leal, será valiente y se mostrará firme en sus convicciones, poniendo la felicidad de algunos de los personajes por encima de la suya propia. Finalmente, como ya se ha indicado, recibirá su recompensa: el condado y el amor de la Duquesa; todo ello, sin ninguna duda, de acuerdo con la justicia poética de “lo que merece un soldado”.

Pero antes de cerrar este apartado, querríamos plantear una reflexión acerca de cómo recibiría el público de la época el citado parlamento de Carlos, puesto que su redacción y representación se enmarca en un contexto histórico muy particular, en el que el conde-duque de Olivares comenzaba a ganar impopularidad debido, entre otras cosas, al mal trato que procuraba a los grandes generales del momento, con el cual iba mostrando ya cierto despotismo. Como hemos explicado, la comedia debió de escribirse en los primeros años de la década de los treinta, y su primera representación, según la información que nos ha llegado, data de 1635. Precisamente entre 1634 y ese año murieron algunos de los más afamados generales de las tropas españolas, como don Gonzalo Fernández de Córdoba, el tercer duque de Feria y Fadrique Álvarez de Toledo, después de una vida dedicada a la defensa de la Monarquía Hispánica y destinada al sacrificio en todos sus muchos frentes bélicos; mientras, el rey, y en este caso su valido, no solo vivían lujosamente en sus diferentes palacios, sino que, como se ha apuntado, actuaban injustamente con esos ilustres soldados. Este reprochable trato lo sufrió en

especial Fadrique Álvarez de Toledo, el cual, según afirman Conde Parrado y García Rodríguez (en Vega 2015a, III, 557), fue humillado por “un Olivares que movía hilos, a menudo con malicia, desde su apacible bufete palaciego, a muchos kilómetros de cualquier frente de batalla”. El conde-duque, a pesar de los cuadros de la época que lo presentan a caballo con atuendo y pose militar (como el soberbio de Velázquez que exhibe el Museo del Prado), no conoció, lo mismo que nuestro Senescal –que al fin y al cabo actúa igualmente como válido–, la dura vida soldadesca.

Esta realidad se pone de manifiesto en la *Pira sacra en la muerte de don Gonzalo Fernández de Córdoba*, poema de Lope de Vega recogido en *La vega del Parnaso* (1637), y que ya analizamos anteriormente. En ella reivindica y homenajea no solo al hermano de su mecenas el duque de Sessa y, como él, descendiente del Gran Capitán, quien antepuso el bien de su patria y su rey a toda ambición personal, sino también la valía de “nueve ilustres muertos generales” (Vega 2015a, 587; v. 426), a quienes Lope brinda su particular elegía: Hernán Cortés, el citado Gonzalo de Córdoba, García Hurtado de Mendoza, el duque de Alba, los dos Álvares de Bazán (segundo y tercer marqués de Santa Cruz), el marqués Ambrosio de Espínola, el duque de Feria y Fadrique Álvarez de Toledo y Mendoza.

En este contexto, pues, Godínez hace entonar al soldado Carlos un discurso en defensa de las armas ante un Senescal que bien podría recordar al conde-duque, cuyo valimiento empieza a decaer, como decíamos, en estos años. De manera muy inteligente, y como era habitual en la época, el moguereno sitúa la acción en un lugar exótico, lejano, en Italia, para que cualquier atisbo de correspondencia con la realidad quede, si no anulada, sí difuminada; pero los soldados y los nobles que acudían a los corrales, así como el público selecto que vería la representación en palacio, probablemente no se quedarían indiferentes tras escuchar la declamación de tan valeroso y valiente soldado, el cual, con sus palabras, planta cara a aquel que tiene el poder de su lado, y defiende de algún modo también a todos los hombres de armas que dieron su vida por el rey en batalla.

2.7. MOTIVOS RECURRENTE EN GODÍNEZ

Si nos detenemos en el lenguaje retórico de nuestra comedia, repararemos en una serie de imágenes que son parte de la tradición literaria y que aparecen con recurrencia en muchas comedias barrocas. En lo que se refiere al corpus teatral del dramaturgo moguerense, una gran parte de esos *topoi* se repiten frecuentemente también en bastantes de sus piezas. Analizaremos a continuación aquellas que, además de tener importancia en *Cautelas*, son desarrolladas en otras de sus comedias (en este caso daremos algún ejemplo también de las religiosas), con el fin de acercarnos al imaginario que manejaba el onubense para representar el amor, las dudas, el poder, la relación paterno-filial o de amistad, la fortuna, etc. Los motivos a los que nos estamos refiriendo son cinco, que hemos clasificado del siguiente modo: metáforas náuticas, la mariposa y la llama, el olmo y la vid, la noria de la fortuna y, finalmente, el águila y la garza.

2.7.1. METÁFORAS NÁUTICAS

Las imágenes náuticas son tópicas en la historia de la literatura como símbolo de diferentes realidades que preocupan al poeta; así, es conocida la metáfora de la vida como una nave que transita por el mar, el cual puede estar en calma pero generalmente se mostrará impetuoso y hasta tempestuoso, con todo lo que ello significa; del mismo modo, es recurrente desde los clásicos la representación de la obra literaria, de la creación poética casi siempre, como un viaje marítimo, y así lo estudió el pionero Ernst Robert Curtius en su clásica y aún valiosísima monografía (1955, 189-193); además, es frecuente la imagen del barco como símil del enamorado que es sometido a los embates de las tempestades del mar –el amor–, imagen que en la literatura española tiene su ejemplo seguramente más célebre en las delicadas “barquillas” incluidas por Lope en su *Dorotea* (1632) y que nos interesa especialmente porque es la que encontraremos con mayor frecuencia en los textos godinianos.

Esta última versión de la metáfora nos remite fundamentalmente a dos de los grandes poetas latinos, Horacio y Ovidio. El primero de ellos dice lo siguiente en la oda 14 del primer libro de sus *Carmina* (Horacio 2007, 121-122, en traducción de Fernández Galiano y Cristóbal):

¡Insólitas olas, nave, al mar te arrastran!
¿Qué haces? ¡Busca el puerto y ancla firmemente!
¿No ves que está tu banda

sin remos y el veloz Áfrico
averió tu mástil y los cables gimen
y el casco sin cinchos no es fácil que pueda
al piélago imperioso
afrontar? No están enteras
tus velas, te faltan efigies divinas
a las que invocar si este mal no cesa.
(...)

¡Cuida no seas
juguete del huracán!
Tú que mi inquietud y mi tedio fuiste
y ahora eres mi amor y grave cuidado,
huye del mar que baña
las Cícladas refulgentes.

Es cierto que la teoría más difundida ha entendido alegóricamente esa nave que va a la deriva, y a la que se dirige el poeta con preocupación, como imagen del estado, de la república romana, desde que Quintiliano (1978, 116-117) lo interpretara así en su *Institutio Oratoria* (VIII 6, 44): el barco sería la república, como decíamos; las tempestades de las olas un símbolo de las guerras civiles, y el puerto representaría la paz y la concordia. Pero también hay otra hipótesis, posterior aunque ya también tradicional, que defiende esa embarcación como una alegoría vital del propio Horacio, es decir, como imagen de su persona (véase, por ejemplo, Fraenkel 1980, 154-160), lo que se acercaría más a la lectura que encontramos en los textos de nuestro dramaturgo.

Más clara es, no obstante, la obra de Ovidio en la que nos detendremos a continuación, *Amores* II 10, 9. En ella, el poeta confiesa que está enamorado de dos mujeres que poseen encantos semejantes, los cuales le impiden decidirse por una de ellas. Para expresar su dilema, utiliza una comparación marítima (vv. 9-10): “Errante voy igual que la chalupa / a la que empujan vientos en discordia, / y uno y el otro amor me tienen dividido” (Ovidio 1993, 248-249, en traducción de González Iglesias). Como explica Laguna Mariscal (1989, 310), el yo poético sería esa nave que se debate entre dos vientos enfrentados, los cuales, evidentemente, representarían a esas dos mujeres que ama el poeta. El citado estudioso explica en su artículo que el *topos* del amor como un mar tempestuoso es muy habitual en la poesía griega epigramática; y añade

posteriormente cómo, en la literatura latina, esta imagen puede adquirir diferentes variantes: así, los vaivenes que padece el enamorado se reflejan en aquellos que soporta un barco –y el marinero que va en él– cuando sufre un naufragio; la desazón amorosa se equipara, en otros casos, con el oleaje marino; o también es recurrente que las andanzas amorosas se expresen a través de un viaje marítimo en el que la renuncia al amor (*renuntiatio amoris*) se suele comparar con el retiro definitivo del marinero que se ha salvado de un naufragio. Todas estas imágenes son recogidas en textos de poetas latinos como Catulo, Virgilio u Horacio (Laguna Mariscal 1989, 310-311).

Como señala este mismo investigador (1989, 313):

Hemos visto, pues, dos imágenes poéticas íntimamente relacionadas: la comparación de las zozobras amorosas con las del mar; y la imagen del retiro de una nave o marinero como expresión de *renuntiatio amoris*. La combinación de ambos elementos complementarios apunta a la existencia de un tópico literario, que bien podríamos bautizar como *nauigium amoris*.

Este *nauigium amoris*, con los matices que veremos a continuación, aparece en varios fragmentos de *Cautelas*, siempre en boca de la duquesa de Milán, quien se acoge a él para expresar las dudas que siente al tener que elegir entre Enrique (lo que le dicta la razón) y Carlos (el hombre al que ama realmente). La primera vez que lo encontramos es en un diálogo de la dama con su amiga Irene, quien la aconseja que dé su mano a Enrique (pues es su “igual”), a lo que la Duquesa responde lo siguiente:

Pero aunque es mi igual, podré
decirlo sin miedo, amiga:
cuando le voy a querer,
Carlos llega y me detiene;
no te espantes si me ves
detenida en virtud suya,
que quizá debe de ser
o flaqueza humana en mí
o fuerza divina en él.
Tendidas todas las velas,
de la mesana al bauprés,
hipogrifo de las aguas
tan veloz pasa un bajel,
a quien es espuela el Bóreas,
que no se atreve a correr
ni aun el mismo pensamiento
una pareja con él,
y a quien el pez potentado

del alto océano, a quien
sirena del mar no puede
la ballena detener,
suele en su mayor violencia
llegar un pequeño pez,
que llaman rémora, y este,
por no entendido poder
de alguna virtud oculta,
a despecho del tropel
de tantos vientos y velas,
las alas corta o los pies
al marino hipocentauro,
pues sin dejarle mover
confunde el arte al piloto
y el gobierno al timonel.
Ves aquí un ejemplo, Irene,
donde, aunque mal dibujé
unas líneas o perfiles
de mi fortuna cruel:
¿qué nave tan poderosa
las velas tendió a merced
del Austro, que no pudiese
de mi soberbia aprender?
¿Qué potentado de Italia,
qué emperador o qué rey,
que en el mar del mundo son
peces que se hacen temer,
se opuso a mi lozanía,
que, burlándome de aquel,
no pasase a pesar de este,
siempre libre, aunque cortés?
Pues a quien no retardaron
tantos monarcas, a quien
no obligó tanta grandeza,
detiene la pequeñez
de este Carlos, con oculta
virtud o con no sé qué
valor secreto del alma.
Yo recogí en mi altivez
el viento como las velas;
él, modesto al parecer,
virtud contra el viento; yo,
libre, al yugo y a la ley
cuello y voluntad sacudo;
él se ha hecho obedecer
imperioso en su humildad;
yo, contra el rigor cruel,
añado a la vela el remo;
él sólo se ha menester
a sí mismo; yo porfío

queriendo que el mar me dé
 libre paso; él persevera,
 y aun no me deja querer;
 yo subo altiva a la gavia,
 y aferro velas, y él, que es
 humilde, se está en la quilla,
 y no tiene más que hacer;
 yo, en fin, en la proa aplico
 mayor fuerza, y, al fin, él,
 se está quedo: nave he sido,
 rémora debe de ser.

(vv. 899-977)

Como vemos, en este largo y poético parlamento la Duquesa se identifica con esa nave que quiere seguir el camino que más le conviene –el matrimonio con Enrique–, pero es incapaz de continuar por él porque es detenida en reiteradas ocasiones por un pez pequeño y de gran fuerza, la rémora, imagen del ser amado –Carlos–. En este caso, la tópica imagen de la navegación como símbolo del amante se une a otra que encontramos en uno de los emblemas de Alciato (1993, 117-118), en concreto el LXXXII, que reza “Contra los que fácilmente se apartan de la virtud” (*In facile a virtute desciscentes*):

Así como una rémora pequeña como un
 caracol puede por sí sola detener una nave a
 despecho del impulso del viento y de los
 remos, así una causa insignificante detiene en
 mitad de su camino a algunos que se
 encaminan, por su ingenio y virtud, hacia los
 astros. Una querella angustiosa o la pasión
 por una puta es capaz de apartar a los jóvenes
 de los altos estudios⁹¹

Es decir, la Duquesa es consciente de que, aunque Carlos sea pequeño, desigual a ella y humilde, tiene la misma fuerza que la rémora, quien es capaz de detener el avance de un navío en el mar. En cambio, ningún otro personaje de mayor rango social

⁹¹ Más bella es, a nuestro modo de ver, la clásica versión de Daza Pinciano (1549, 72): “Como a una nao la Rémora detiene / menospreciados los remos y el viento, / así poca ocasión a algunos tiene / a que no alcancen de virtud aumento, / como es un feo amor que no conviene, / o por razón de un pleito descontento, / que a los mancebos de índole excelente / estorba a que su sciencia se acreciente”.

o de más poder (“pez potentado”), como podría ser en este caso Enrique, tienen la capacidad de hacerla vacilar en su pasión. Además de ser un discurso sobre sus dudas amorosas, es un bello alegato sobre su libertad: la Duquesa es un ser libre que está acostumbrada a tomar sus decisiones y nunca se ha encontrado con nadie, por mucho poder que tuviera, que consiguiera hacerla cambiar de parecer; ahora bien, el amor verdadero, que en este caso se corresponde con el de un humilde soldado, Carlos, ha logrado que esa libertad se vea mermada porque no puede seguir su rumbo en contra de su voluntad. En efecto, el amor la detiene, el amor la hace esclava de lo que siente, el amor consigue paralizarla contradiciendo a la razón.

Este conflicto que experimenta la dama es narrado por ella misma en tiempo real, pues, unos versos más adelante, cuando parece decidida a elegir al sobrino del Rey, vuelve a dudar ante la llegada, una vez más, de la rémora que detiene nuevamente “el bajel”:

IRENE. ¿Pues por qué mandas
que me detenga?

DUQUESA. No sé.

El viento era por la popa,
pero debió de poner
la rémora su virtud
y detúvose el bajel.

(vv. 996-1001)

Finalmente, se sobrepone y, recurriendo de nuevo a esa metáfora náutica, hace saber a Irene su intención de ser racional, práctica, y dejar de lado esos sentimientos que siente por Carlos, pues el barco tiene que ser más fuerte que las tormentas y que los vientos que se empecinan en hacerlo cambiar de destino. De nuevo hace explícitas su altivez, su soberbia y su valía como mujer decidida, inteligente y libre:

DUQUESA. Trocose el viento y ya es
por la proa. Lo que puedo
es procurar no volver
muchas jornadas atrás
porque me gobernaré
por la razón, que es el norte
viendo quién soy, y también
las dos coronas que gano;
y así, para no ofrecer
la mano a Carlos en medio
de golfo tan infiel,
el viaje se suspenda,
eche las áncoras, dé
fondo la nave fiada

por uno y otro escobén
a dos tan fuertes amarras
de decoro y de interés,
de modo que entre las olas
con repetido vaivén
resistiendo la tormenta,
que es lo más que puede hacer,
mientras ya sobre las nubes,
ya en los abismos se ve,
vacilando el frágil leño
está de mar en través.

(vv. 1019-1043)

Como anunciamos unas páginas atrás, los criados de la pieza también van a utilizar el lenguaje náutico en algunos de sus diálogos, conformando unas escenas paralelas que, con un tono más ligero, consiguen despertar en el lector/espectador una sonrisa. Es más, son precisamente ellos los primeros que hacen uso de esas imágenes, anticipando la que será una de las metáforas más recurrentes de la comedia, como se ha visto. En el fragmento siguiente, Gandalín y Flora acaban de presenciar el primer encuentro del Conde e Irene, entre los que se ha producido un acercamiento amoroso. Una vez que estos salen de escena, los criados mantienen una conversación que empieza de esta manera:

GANDALÍN. El amorcillo es sutil.

FLORA. El escudero es notable.

GANDALÍN. Mi medida está en un tris:

ríndome, que el más señor

suele humanarse y vivir.

¿Oye, señora fregata?

FLORA. Oigo, señor bergantín.

GANDALÍN. Entrambos somos bajeles

que al mar nos podemos ir.

(vv. 496-504)

Gandalín hace por primera vez referencia a un elemento náutico, la “fragata”, término que, según lo utiliza él, como “fregata”, le permite también bromear con el significado de “fregona”, es decir, de ‘criada’. Ahora bien, lo interesante es que Flora le responde siguiéndole la gracia y denominándole “bergantín”, un tipo de buque cuyo nombre, a su vez, remite a la voz “bergante”, es decir, ‘pícaro’, e incluso puede llegar a recordar otras palabras italianas como “brigante” (‘bandido’) y “birbante”, que significa ‘bribón’, lo mismo que “fregata” puede verse también como italianismo (recordemos que la acción se desarrolla en Nápoles y que ambos criados emplean en ocasiones otros

términos propios del italiano). Así mismo, notamos la dilogía que hay en “bajeles”, la cual hace referencia a ‘barcos’ y a ‘personajes de *baja* condición’. Ambos, pues, juegan con el doble sentido que les aporta el lenguaje náutico y hablan de ese emparejamiento que los permite ser dos personajes afines por su condición de criados; ese mar del amor, a su medida, también es para ellos.

Como decíamos, esta imagen va a ser también frecuente en otras piezas de Godínez, de las cuales traemos a nuestro análisis algún ejemplo para que quede constancia de ello. En efecto, la encontramos en su comedia bíblica *Amán y Mardoqueo*, en la que el Rey se dirige a Ester alabando su belleza, que no se marchita con el paso de los años. En este caso la nave aparece equiparada al sol, el cual, aunque parece que se pone cada día con rapidez, en realidad lo hace lentamente, como si fuera detenido por una rémora; el sol, la nave, es una metáfora de Ester, de su belleza, y esa lentitud con que parece que se esconde el astro es una alegoría del pausado paso de los años sobre su hermosura. Es, pues, una variante en la utilización de la metáfora, pero la imagen es la misma:

Como el sol eres, sin duda,
porque el sol, divina Ester,
tiene inmortal la niñez
y así verás en su aspecto,
que aunque en perpetuo correr,
si pasan por él los años,
no pasan años por él.
En esos mares azules
al gran planeta has de ver
que aunque con remos de plata,
luciente alado bajel,
surca piélagos de luz
en golfo de rosicler;
aunque se vaya a morir
cuando se vaya a poner
con ir tan veloz parece
que está de mar en través.
Sin duda, rémora oculta
de providencia fiel
sin retardarse en los días
le detiene en su altivez⁹².
(fol. B4)

⁹² Hemos corregido algunas erratas que presentaba este fragmento en el impreso para ofrecer una lectura clara.

E incluso en *Los trabajos de Job*, donde el mismo Demonio nos declara, en un aparte, que él va a conseguir por todos los medios que Job termine desconfiando de Dios y perdiendo su fe; para ello, se sirve de la metáfora que hemos estudiado, en la que él es la rémora que detendrá esa nave que es símbolo de Job:

DEMONIO. (¿Tanto de tu Dios confías?
Pues, yo, aquí sin que me veas,
te detendré, porque seas,
en golfo de envidias mías,
tú un galeón, que fiel
surcas tanto mar de miedo,
y yo, rémora que puedo
detener tanto bajel.)
(vv. 1611-1618)

Pero, además, en otras comedias utiliza imágenes marítimas en las que el barco adquiere otros significados. La segunda jornada de *Acertar de tres la una* termina con un parlamento de Leonor (“Fuese, y no me habló, bien hizo (...) la paciencia vencedora”; fols. 21 y 22), en el que, a través de la imagen del “frágil leño”, muestra sus dudas sobre la situación que está viviendo: su marido, don Jaime, se ha batido en duelo con otro galán, don Diego, aunque ella duda si el enfrentamiento ha sido con ese hombre o con don Lope, a quienes todos quieren culpar y que es el hombre al que ella ama en realidad; tampoco sabe la dama si su marido ha resultado muerto. La metáfora náutica le sirve para expresar sus dudas en torno a lo que está sucediendo, donde la razón zozobra ante los interrogantes que la atenazan, al igual que la embarcación que está “en alta mar engolfada”, a la deriva por culpa de las tormentas, y que ha perdido de vista el puerto: “Todo es confusión y grima / suspiros por vientos soplan, / ansias por alas la embisten, / pensamientos la trastornan / por golpes de mar...” (fol. 21).

En *Aun de noche alumbra el sol* la variante que encontramos es de gran interés porque representa esa unión amorosa remitiendo a la conjunción que se da entre el marinero y su nave. Así, Sol se dirige a Don Jaime, amigo íntimo de su esposo, Don Juan, en un largo parlamento (vv. 743-769) en el que intenta hacerle comprender que si su marido ha de marchar a otro lugar, porque el Rey así lo quiere, ella irá con él: “Pues, Don Jaime, yo y Don Juan, / en dos almas que son una, / somos nave y marinero / que en tanto golfo fluctúa” (vv. 767-770), y termina diciendo: “porque no le he de dejar / hasta que en igual fortuna / las rocas me hagan pedazos / o los abismos me hundan” (vv. 766-769). Es decir, ella está dispuesta a encontrar la muerte, si es necesario, pero no quiere separarse de él, como –entiende– el marinero no ha de abandonar nunca su nave.

Por último, en *Basta intentarlo* Doña Blanca aconseja a su prima Doña Elvira que no se deje cortejar por los dos galanes que la rondan, Tello y el Conde, pues posiblemente solo quieran divertirse con ella y su virtud está en juego. De nuevo se presenta el barco como imagen de la dama, a quien se advierte, antes de que el amor pueda conquistarla, de los muchos peligros que este sentimiento trae consigo:

Huye, pues, de ambos escollos,
y teme que si te engolfas
en los riesgos del amor,
podrás perderte en la costa
de algún favor, porque Elvira,
aunque haya damas dichosas
que, agradecidas, escuchen
y, obligadas, correspondan
sin ofensa de su honor,
muy neciamente a las olas,
crédula nave se fía,
que si muchas van y tornan,
también se han perdido muchas
por la dicha de las otras.

(vv. 177-190)

En suma, podemos decir que las metáforas náuticas son muy repetidas en la producción dramática de Felipe Godínez, el cual, sirviéndose del tópico del *nauigium amoris*, del emblema de la rémora de Alciato y de imágenes de la nave como símbolo de las dudas que experimenta el enamorado ante diversas situaciones, va conformando un lenguaje retórico interesante que se configura como un sello personal que encontramos, como un *continuum*, en comedias de diferentes épocas, subgéneros y en boca de personajes de todo tipo.

2.7.2. IMAGEN DE LA MARIPOSA Y LA LLAMA

Uno de los motivos literarios más recurrentes para expresar el incontrolable poder del amor es el que sintetiza la imagen petrarquista de la mariposa que vuela en torno a la llama hasta que encuentra la muerte ardiendo por ella y en ella, del mismo modo que el amante se siente irremediabilmente atraído hacia la dama (y viceversa, claro); así lo expone Covarrubias al referirse a este tópico en la entrada “mariposa” en el *Tesoro de la lengua española* (1611):

Esto mismo les acomete a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida.

Y, además, añade una definición para que el lector entienda de qué tipo de insecto estamos hablando: “es un animalito que se cuenta entre los gusanos alados, el más imbécil [es decir, frágil y débil] de todos los que puede haber. Este tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una y otra vez, hasta que finalmente se quema”. Es comprensible, pues, que se convirtiera en uno de los motivos más comunes para referirse al deseo amoroso.

Cabello Porras (2009⁹³) ha estudiado la tradición de esta metáfora de una forma bastante amplia, partiendo de su primera enunciación en el soneto CXLI del *Canzoniere* de Petrarca (*Come talora al caldo tempo sòle*) y ofreciendo un recorrido por diversos textos de la literatura española hasta la versión de Pedro Soto de Rojas, ya en pleno Barroco. Según este estudioso, en el poema italiano la mariposa se equipara al amante, quien, como la “semplicetta farfalla”, es ingenuo y necio, un sujeto pasivo enfermo de amor. Su estulticia le hará buscar esa luz que representa el ser amado, al igual que el insecto vuela inevitablemente hacia ella. Como es sabido, a partir del soneto II del *Canzoniere*, Petrarca presenta el Amor como el encargado de marcar el destino del amante, quien no actúa con libertad, sino preso de su poder. Como afirma Cabello Porras (2009, 12):

El amor, incuestionablemente, es una fuerza que aviva y supera la razón, y ante él, al amante sólo le cabe obedecer. El imperio de los sentidos sobre la razón (Garcilaso redundaría en ello posteriormente) arrastra hacia una actitud temeraria, un atrevimiento que provoca que el motivo de la mariposa pueda ser asimilable y frontero a fábulas como las de Ícaro, Faetón e, incluso, la de Leandro.

Hay, pues, en esta primera figuración de la imagen, una equiparación entre el amor y la muerte, Eros y Tánatos, pues la plenitud del enamorado, como la de la mariposa, se corresponde con su destrucción.

⁹³ Citamos desde esta última versión (revisada y sin errores, según el autor), que recoge el clásico estudio que el citado investigador publicó en dos partes en *Estudios humanísticos* 1990, 12, 255-277 y 1991, 13, 57-75, respectivamente.

Este motivo es recogido por la literatura áurea española y, como bien estudia el mismo Cabello Porras (2009, 13-26 y 28-45), irá experimentando algunos cambios con los poetas que deciden hacerle hueco en sus versos. Destacan, en este sentido, Gutierre de Cetina (“Como la simplecilla mariposa”), en cuyo soneto la mariposa se muestra indecisa; Diego Hurtado de Mendoza (“Cual simple mariposa vuelvo al fuego”), quien merece que se le reconozca la importancia que tuvo en la reescritura de este motivo, ya que realiza un ejercicio de subjetivación en el que hay una voluntad de eternizarse en el amor, como nos muestra la imagen final del ave fénix (el cual renace de sus cenizas), novedosa respecto al original y a la tradición hasta ese momento; Fernando de Herrera, quien, bajo la influencia de Camoens (y su *Qual tema bolboleta*), escribe dos sonetos con esta temática: “La incauta y descuidada mariposa” y “Vuela y cerca la lumbre, y no reposa”, en los que la equiparación de la atracción del amante hacia la dama y la muerte que encuentra la mariposa en el vuelo en torno al fuego se configuran definitivamente como el elemento sustancial del motivo literario.

El soneto CXLI de Enrique Garcés es supuestamente una traducción del poema petrarquista, pero en él encontramos una serie de variantes que lo convierten en una versión nueva; entre ellas, podemos destacar la eliminación de la angustia que encontramos en Petrarca o un realismo que confluye con lo cómico y lo burlesco; Villamediana trata el tópico desde una perspectiva que está en los antípodas de la visión de los poetas renacentistas, pues, lejos de entender el Amor como una fuerza externa y que arrastra al poeta, se identifica con la propia voluntad del yo poético, el cual experimenta, lleva a cabo un ejercicio de autoconocimiento y, con un desgarró propio del Barroco, “pisa el escarmiento”; Góngora, por su parte, “contamina” ese sentido amoroso que hemos visto hasta ahora y le da un significado de desengaño cortesano, además de volver al símbolo del ave fénix en el momento de la autoinmolación; y, por último, Soto de Rojas se introduce en un proceso distinto cambiando la forma estrófica del soneto al madrigal, tomando también la imagen de la mariposa que no muere en las llamas, sino que resucita en fénix, y acercándose ya a lo que será la poesía del XVIII.

Fundamental es también el estudio de Mañero 1990, en el que estudia las imágenes de inspiración petrarquista en la poesía del Renacimiento español. En el caso de la metáfora que estamos analizando, sitúa sus antecedentes en dos sonetos de Petrarca, el citado anteriormente y el XIX (*Son animalì al mondo de sí altera...*). Además de analizarlos como paradigma de ulteriores poemas españoles, los sitúa como

fuelle de diversos poetas sicilianos y stilnuovistas, en los que la mariposa simbolizará siempre al poeta enamorado⁹⁴.

Esta tónica imagen va a ser muy recurrente en el teatro de Felipe Godínez, como decíamos, pero ciertamente lo es también en el teatro barroco en general, ya que es una de las metáforas más adecuadas y visuales para expresar la fatal atracción que siente el enamorado hacia su dama.

En *Cautelas son amistades* encontramos dos casos, ambos en boca de Carlos. El primero de ellos tiene lugar en los versos de la escena inicial de la comedia, en la que el soldado y la enigmática “milanesa amazona” se enfrentan dialécticamente. En él se presenta el símbolo de la mariposa en contraposición con el del ave fénix, ambos como metáfora de la Duquesa. Carlos advierte a la bella guerrera de que, aunque se vea inmortal como el ave fénix, el choque de las espadas puede hacer que muera cual mariposa cuando se acerca a la llama. Son unos versos de pura retórica en los que se toman esas dos imágenes archiconocidas por la tradición para aportarles un matiz que va más allá del amoroso, aunque tengamos presente que el diálogo se da entre la que será la pareja protagonista de enamorados:

Bien que en la misma luz de las espadas,
con repetido incendio fulminadas,
de la inmortalidad quizá ambiciosa,
por nacer fénix, mueres mariposa⁹⁵.
(vv. 7-10)

En cambio, en el otro momento de la pieza en que Carlos vuelve a recurrir a esta metáfora, lo hace en su forma tradicional, en el sentido puramente amoroso. Este tiene

⁹⁴ Pulido (1999, 24-33) también rastrea el tópico por diversos textos literarios, en su caso desde Alfonso de Palencia hasta Machado, pasando por Santa Teresa, Herrera, Lope de Vega, Góngora, Quevedo y otros autores de los siglos XIX y XX, para mostrar la vigencia de un motivo que ha ido variando a lo largo de los siglos pero que conserva su esencia. Así mismo, Pedrosa (2003) también se ha interesado por esta imagen, aunque en su caso estudia textos menos conocidos y menos tenidos en cuenta por la crítica; abarca ejemplos de diferentes autores internaciones y de todos los géneros, que van desde el *Romancero general* (1600) hasta Argullol, es decir, hasta nuestros días.

⁹⁵ Un verso parecido a este (“viviendo fénix, mariposa muero”) lo encontramos en un poeta coetáneo de Godínez recientemente recuperado, el vallisoletano Francisco de la Reguera. Los editores de su obra poética, la sin duda estimable colección *La lira y la zampoña*, señalan: “se detecta un evidente abuso de esos símbolos e imágenes por parte de Reguera: así, son casi innumerables las ocasiones en que se recurre a ‘cristal’ para nombrar cualquier tipo de corriente líquida, y especialmente las lágrimas; la imagen de la mariposa atraída por la llama y ardiendo al fin en ella se repite hasta en ocho poemas; la del ave fénix aparece más de una docena de veces en sendos sonetos. [...] Son, en fin, síntomas del agotamiento, por cansina repetición, de un petrarquismo ya por entonces bastante pasado de moda y que hacía un tiempo que venía siendo parodiado por los grandes poetas coetáneos, como el Lope de Vega de las *Rimas de Tomé de Burguillos*” (Grigoriadu y Conde, en Reguera 2017, 38-39). No obstante, la reunión de la mariposa y el fénix la encontramos ya, no muchos años antes, en poemas de Góngora, como los sonetos “Mariposa, no solo no cobarde” (1623) y “Donde con labio alterno el Eritreo” (sin fecha segura), y las décimas que comienzan “La que fue ya de las aves” (1611).

lugar en la escena metateatral de la comedia, en la que Gandalín incita a su señor a que bese la mano a la Duquesa, gesto muy atrevido para la época; de ahí que el soldado responda: “Como simple mariposa / ardo alrededor del fuego / y llego, aunque a morir llego” (vv. 1281-1283). Evidentemente, se equipara a esa mariposa que vuela en torno al fuego, que en el caso de Carlos supone cruzar el umbral de lo permitido en la relación amorosa y cortejar a la dama, pasando incluso el límite de lo ficcional, con el peligro de “quemarse en la llama”.

Hay varias comedias del dramaturgo que recurren igualmente a esta imagen para representar diferentes realidades. Como símbolo del deseo amoroso, encontramos ejemplos en *Acertar de tres la una* y en *De buen moro buen cristiano*. En la primera comedia, Bermudo acaba de decir a Don Lope que Leonor lo ama, a lo que este responde: “Ardo mariposa ciega / y muero en mi propia llama” (fol. 30)”, sentencia parecida a la que encontramos en *De buen moro buen cristiano*, donde Gil confiesa a Zayda “En vos ardo / como siempre mariposa” (vv. 479-480).

Aun de noche alumbra el sol es la pieza que más veces recurre a esta metáfora para expresar la fatal atracción amorosa, en todos los casos haciendo referencia al amor imposible que el príncipe siente por Doña Sol, quien ya está casada. La situación se entiende a la perfección en el siguiente fragmento que declama Don Juan, esposo de la dama:

JUAN. Ya, pues, ambas voluntades
últimamente empeñadas
con favores, que a los fines
groseras dichas alcanzan,
supe que el príncipe (¡ay, triste!),
tan loco a Sol adoraba,
que habiendo de ser su esposa
la serenísima infanta
de Aragón, con quien están
sus bodas capituladas,
a pesar del rey su padre,
ni lo atiende, ni se casa
su alteza, pues que de noche
la misma calle rondaba,
porfiando amante o ciega
mariposa de su llama.
(vv. 243-258)

La acción avanza y el príncipe sigue empeñado en conquistar a Doña Sol, como bien recuerda Don Juan nuevamente: “pues, tan ciega mariposa, / arde el príncipe en su

llama, / que ella no quiere ser dama, / pues él la pretende esposa” (vv. 1889-1992), y como el propio interesado confiesa a Costanza: “Vamos, que con tu favor / quiero, aunque muera abrasado, / ser mariposa de Sol” (vv. 2330-2332), versos en los que la metáfora retoma su forma más tradicional: aunque el príncipe es consciente de que Sol no le corresponde, prefiere “morir abrasado” que renunciar a su amor.

Por último, encontramos un ejemplo peculiar de esta imagen en *Los trabajos de Job*, una de las comedias más valoradas del dramaturgo moguerense. En ella el amor carnal no tiene, lógicamente, la misma cabida que en las comedias cortesanas, sino que adquiere un valor espiritual que llevará a que el amor verdadero, el más grande e incondicional, se entienda como el amor a Dios, según expresa Job en varios momentos de la trama. Así se lo ha hecho saber a su esposa Dina, a quien ama, pero no por encima de Dios; esta, conocedora de la fortuna que poseen gracias a la voluntad de Dios, muestra su preocupación por que su vida pueda cambiar (para mal), y para ello utiliza la metáfora de la mariposa: “Sé que, igualmente dichosa, / nos dio sucesión la suerte, / y que arde la misma muerte / de tanta luz mariposa” (vv. 419-422). Es decir, la mariposa es aquí símbolo de su destino, el cual la llevará a la muerte como a ese animalillo que se acerca a la luz constantemente. Sirve, por tanto, de idea premonitoria, pues Job será probado en multitud de ocasiones por Dios y tentado continuamente por el Demonio, hasta conseguir que esa mariposa quede únicamente viva como imagen de sí mismo.

En suma, podemos decir que Godínez mostró una especial inclinación por este *topos* y que lo explotó siempre que pudo en sus piezas, en las que, como se ha visto, aparece representado en su variante más tradicional, pero también le otorga otros significados que amplían y enriquecen la alegoría. Finalmente, es relevante anotar que el dramaturgo moguerense, además de calificar a la mariposa como un insecto “simple” (recordemos la *semplicita farfalla* de los orígenes petrarquianos), remarca en varios de sus textos, sobre todo en aquellos en que el sentido es totalmente amoroso, que la mariposa vuela “ciega”, haciendo hincapié, pues, en la gran fuerza del amor y remitiendo, a su vez, a una de las características que se atribuyen (si bien no unánimemente en la tradición) al dios Cupido: su ceguera; una ceguera que “contagia”, a su vez, a aquellos en quienes hace blanco con sus temibles flechas.

2.7.3. EL OLMO Y LA VID

Otra de las metáforas de las que se sirve Felipe Godínez para reflejar la unión en las relaciones humanas, ya sean amorosas o de otra índole, es la imagen clásica y tradicional del olmo y la vid, que tiene sus precedentes grecorromanos en Virgilio, Catulo y la *Antología griega*, y cuya imagen se hizo especialmente célebre muchos siglos después gracias al emblema CLX de Alciato, que reza “La amistad que dura aun después de la muerte” (*Amicitia etiam post mortem durans*) y en el que la *pictura* representa un olmo viejo al que la vid se anuda rodeándolo. El pie suscribe (Alciato 1993, 201-203):

A un olmo seco por la vejez y desnudo de
hojas, se ha abrazado una vid de espeso y
verde follaje. Ella reconoce las vicisitudes de
la naturaleza y devuelve a su padre los
servicios que él ha prestado anteriormente.
Con este ejemplo se nos advierte que
busquemos unos amigos tales que no nos
falte socorro en el día supremo⁹⁶.

La historia de esta metáfora se desarrolló en un artículo ya célebre de Aurora Egido (1982), al que remitimos para profundizar en ella y desarrollar los puntos que trataremos con posterioridad. En él se pone de manifiesto el amplio abanico de significados que puede adquirir dicha imagen en los diferentes textos literarios en los que aparece, pues tiene la capacidad de adaptarse a distintos contextos, entre los que destaca su empleo como símbolo del vínculo sagrado de amistad, lectura que recoge el emblema de Alciato, pero también de esa íntima relación que se da entre los enamorados (con su matiz de erotismo en muchas ocasiones).

El porqué de la unión de estos dos tipos de árboles la encontramos tanto en su origen real como en la tradición mitológica. Por una parte, está ampliamente documentado en la viticultura antigua (las *Geórgicas* de Virgilio o el *De agricultura* de Columela, por ejemplo) que el olmo (e incluso otros árboles similares) se empleaba para hacer crecer las ramas de la vid en torno a su tronco y facilitar así las tareas vitícolas,

⁹⁶ Recogemos, de nuevo, la bella traducción de Daza Pinciano (1549, 31), que dice: “Al olmo viejo, seco y sin verdura, / la parra fresca y verde entretejida / es encubierto exemplo en tal figura / que al’ amistad durable nos conbida. / Pues no es perfecto amor el que no dura / al menos hasta el ir de aquesta vida. / Bueno será buscar amigos tales / que quedos siempre estén a nuestros males.”

como la poda y la vendimia, actuando el árbol a modo de espaldera. En cuanto a su tradición mitológica, la vid (como la hiedra) tiene un carácter lujurioso, mientras que el olmo (equiparado en algunos textos al álamo) se concibe en relación con rituales de fertilidad y con la tradición homérica; además, frente a la vid, es símbolo de masculinidad. De forma genérica, además, el árbol es imagen de la vida y de la inmortalidad ya en la mitología oriental, al igual que en la tradición cristiana desde el *Génesis*. Uno de los símbolos más extendidos, por tanto, es la equiparación del hombre a un árbol.

Así pues, como bien dice Egido (1982, 218), “el vínculo del olmo y la vid aparece como dictado perenne de la unión que supera a la muerte, pues es capaz de reanimarlos en su mutua convivencia”, imagen trascendental que será especialmente reiterada en la literatura. Dentro de la española, destaca la *Égloga I* de Garcilaso como el texto en el que se acrisola el motivo, y después será un tópico en toda la poesía de los Siglos de Oro, sobre el que dice Cull (2000, 590-591): “Se trata más bien de una imagen poética de la lascivia muy frecuente de casi todos los poetas del periodo”, afirmación con la que no estamos de acuerdo totalmente, puesto que en muchos textos adquiere diferentes significados que se alejan de lo erótico. Por citar algunos poetas de la época, destacaremos a los hermanos Argensola, Francisco de Rioja, Figueroa, Francisco de la Torre⁹⁷, Villamediana, Juan de Arguijo, Guillén de Castro, Soto de Rojas, Lope de Vega, Góngora⁹⁸ y, por supuesto, Quevedo, a quien Egido dedica gran parte del sobredicho estudio (1982, 227-232).

Centrándonos en la producción godiniana, veremos cómo el dramaturgo onubense utiliza esta imagen en varias de sus comedias, otorgándole, además, en *Cautelas* un significado que no hemos encontrado en otros textos: el amor existente entre un padre y un hijo, que en el caso de nuestra comedia se evidencia en la secreta (y por ellos ignorada) relación paterno-filial entre Carlos el Conde y el Rey. Sobre ella habla el joven galán con Irene en un bello pasaje que reproducimos a continuación, en el

⁹⁷ Poeta en que el *topos* es especialmente relevante como adorno del reiterado *locus amoenus* que se dibuja en su poesía; además, se trata desde diferentes e interesantes perspectivas. Para profundizar en él, véase Orobítg 2001.

⁹⁸ Pérez Lasheras (2011, 150-166) dedica un capítulo muy interesante de su edición de la *Fábula de Píramo y Tisbe* a esta imagen emblemática, en el que, además de estudiar con detención su significado en la pieza gongorina (y haciendo calas en otras obras relevantes del escritor cordobés, como el *Polifemo* o las *Soledades*), añade una serie de autores pocos citados por la crítica que también dedican espacio en sus versos a esta imagen que estamos estudiando; estos son Bocángel, Castillo Solórzano, Diego Ramírez Pagán o Antonio Carrillo de Mendoza.

que le explica cómo ha sido el encuentro con el Monarca durante el cual ha sido nombrado Conde:

En fin, el Rey me abrazó,
y aunque ya puede vivir
muy poco por ser muy viejo,
nueva vida le añadí.
Figurad un olmo anciano
ya incapaz de digerir
el alimento robusto
que da la tierra de sí,
tanto, que apenas viviente,
por la ya flaca raíz
bebe humor con que no acaba
de secarse y de morir;
si a este olmo antiguo le plantan
al pie generosa vid,
ella, que en el noble arrimo
suele crecer y subir,
le enlaza, y él, que se abriga
con abrazo tan feliz,
ya que no propio, prestado,
tiene verdor juvenil:
tal nuestro anciano Monarca
pudo a sus pies advertir
las esperanzas de un joven,
que, aunque florecientes, vi
que yacían por el suelo,
mas levantome a ceñir
su pecho, y a tal Alteza
abrazándole subí,
que él se gozaba en mi abrazo
y yo en su arrimo, y, en fin,
como si mi padre fuera,
quedando entrambos allí
estrechamente abrazados,
él fue olmo y yo la vid:
yo me sustentaba en él,
y él se remozaba en mí

(vv. 439-474)

En *Aun de noche alumbra el sol* encontramos la metáfora para representar el amor entre Sol y Don Juan, pero haciendo una clara referencia a la antonomástica imagen de amistad. Veamos cómo expresa Sol la indisoluble unidad que forman los enamorados:

SOL. Imaginad –si no pierde
quizás por muy repetida

la comparación—⁹⁹ asida
a un olmo una yedra verde,
que en recíproca amistad
se unen los dos de tal modo,
que en las partes de este todo
no hay ya unión, sino unidad.
(vv. 2155-2162)

En *De buen moro, buen cristiano* la metáfora se utiliza en dos ocasiones. En la primera de ellas, Gil, uno de los villanos de la comedia, se dirige a Zaida para reiterarle lo bella que es, y la halaga de la siguiente manera:

GIL. Y cuando así quedo en calma
os doy cada vez que os miro
en cada vista un suspiro
y en cada suspiro un alma.
Dije un dicho muy a pelo
a una hiedra que ayer vi:
tiene un olmo junto a sí,
pero arrastra por el suelo.
Ella abrazarse desea
con el olmo, él se desvía;
y díjele: “hiedra mía,
aunque sos verde, sos fea.
Al olmo aunque cerca está,
de vos no se le da nada:
pedidle a Zayda prestada
la hermosura y vos querrá”.
(fol. B4r)

Utiliza la fealdad de la hiedra para alabar la hermosura de la dama, quien debería prestar su belleza a esa planta para que pueda abrazarse al olmo, dándose, así, ese perfecto y tradicional maridaje del amor.

El otro ejemplo lo encontramos en un parlamento de Bartola, la villana compañera de Gil, la cual remite a la unión del olmo y la vid para referirse al amor que siente por Celio, con quien está dialogando. En realidad no habla explícitamente del olmo, pero se entiende que el árbol nuevo que sustituye al tronco seco es ese olmo que, en síntesis con la vid, simboliza el verdadero amor. Bartola es la “bella mal maridada”, la vid, y ese nuevo árbol que llega para abrazarla, el olmo, es Celio:

⁹⁹ Podríamos interpretar este inciso como un comentario del propio escritor, quien se mostraría consciente de lo muy manido que está el tópico a esas alturas y, en especial, también en su teatro, lo cual respaldaría nuestro estudio.

BARTOLA. Yo vi una vid enlazada
a un tronco seco; así un ramo
y dije a la vid: “yo os llamo
la bella mal maridada”.
Mas ella que no sabía
de otros mejores abrazos,
vi que con estrechos lazos
al tronco se entretejía.
Mas vino un hombre en buen punto,
que habiendo cortado el tronco
tan estéril y tan bronco,
prantaron luego allí junto
otro árbol menos grosero,
y la vid, a lo del mundo,
se abrazó con el segundo
mejor que con el primero.
Que la mujer más fiel
con uno, apenas allí
halla otro junto de sí,
cuando se abraza con él.
CELIO. A la segur que cortó
el tronco seco agradezco
tus brazos que ya merezco.
BARTOLA. Sed vos el árbol, que yo
como la vid me acomodo.
(fol. D2v)

Al fin, en *O el fraile ha de ser ladrón...* retorna la tradicional variante del lascivo amor, aunque el personaje que utiliza la metáfora, Margarita, lo hace con un sentido muy particular: ella es tan sensual como la hiedra y tan pretendida (y “murmurada” como las lozanas hayas, pero sus encantos no serán disfrute de su interlocutor, Luquesio, sino que se reservan para el galán que ella ama:

MARGARITA. ¿Ves esta lasciva hiedra,
que por falta de aquel olmo,
yace arrastrada, aunque muchos
le rogaran deseosos?
¿Ves aquellas verdes hayas,
sobre aquel pradillo o folio
de esmeraldas, cuyas dichas
murmuran tantos arroyos?
Pues yo soy por mis verdores
haya, a quien murmuran todos,
y hiedra para el cariño
del nuevo galán que adoro.
LUQUESIO. ¿Nuevo galán?
MARGARITA. Y muy nuevo.
LUQUESIO. ¡Oh, qué grosero es el tronco,

que se ha negado a tal hiedra!
(fol. Br)

Lo interesante, por tanto, de la utilización de esta metáfora por parte de Godínez reside en la variedad de significados y de sentidos que le da en sus comedias, partiendo de la tradición pero innovando en cierta medida su tratamiento, y destacando en este sentido el novedoso valor que adquiere en *Cautelas*, en la que se erige como el amor puro que se da entre un padre y un hijo. Además, como se ha mostrado, es una de sus marcas de identidad y otro de los motivos más queridos en sus versos.

2.7.4. LA NORIA DE LA FORTUNA

La imagen de la rueda, o noria, es probablemente la más antigua representación de la Fortuna del ser humano, como bien anotó Courcelle (1967, 127): “Dès le V^e ou le IV^e siècle avant Jésus-Christ on trouve sur telle mosaïque une roue associée à la fortune des hommes”¹⁰⁰, la cual simboliza los dos extremos en los que puede vivir el hombre según sea su suerte: la parte alta indica prosperidad, mientras que la parte baja es imagen de adversidad. En palabras de Gutiérrez (1975¹⁰¹, 66):

En lo alto de la rueda, está el rey sentado en su trono; es la posición de *regno* en la iconografía tradicional y corresponde a la Fortuna próspera; mientras que el rey destronado yace en la parte inferior de la rueda, es la posición de *sum sine regno* y denota la Fortuna adversa¹⁰².

La fortuna es, por tanto, inestable, algo en lo que no se puede confiar, de ahí su representación en una rueda que está en leve pero constante giro y que en cualquier momento puede cambiar con brusquedad; su mudanza, como se verá, afecta a todos, siendo un motivo fundamental en textos de todo tipo a lo largo de la historia de la literatura y, en concreto, en las comedias barrocas, sobre todo en aquellas de privanza, de validos o en las que se desarrolla una intriga política importante, como es el caso de *Cautelas*. Podríamos citar otras muchas piezas barrocas en las que el tema aparece con

¹⁰⁰ Para profundizar sobre las representaciones antiguas y medievales de la fortuna, véase Courcelle 1967, 127-139.

¹⁰¹ Recomendamos su estudio para profundizar en la “fortuna bifrons”, en esa dualidad positiva y negativa que tiene la Fortuna, representada en la mitología por Jano, y que el citado investigador analiza en el teatro barroco.

¹⁰² Las representaciones medievales también consideraban dos posiciones intermedias, laterales, que simbolizaban al que espera reinar (al lado izquierdo) y al que acaba de perder el reino (al derecho).

recurrencia, pero nos limitaremos a destacar una comedia de Mira de Amescua que sintetiza en su título el motivo y la imagen concreta que estamos estudiando: *La rueda de la fortuna*. En todas estas piezas, será la imagen más idónea para simbolizar, por ejemplo, la caída de un ser poderoso, ya sea príncipe, valido o personaje noble, y, por el contrario, la ascensión de cualquier otro tipo de personaje de escala social más baja.

Esta metáfora, como decimos, es universal y ha servido en todas las épocas para representar la cambiante fortuna de los hombres (destaca, por ejemplo, su presencia en las *Coplas manriqueñas* o en la *Celestina*), pero en el Barroco adquiere un valor especial y una trascendencia importante porque se corresponde con el pensamiento pesimista y de desengaño vital que reina en la época áurea, en la que el hombre no entiende su existencia, pues esta le parece un sinsentido, y se siente incapacitado para dominar la realidad. Es, pues, un ser débil abocado a depender de los vaivenes de una fortuna que es caprichosa y, en muchas ocasiones, cruel con él.

Volviendo al teatro de Felipe Godínez, mostraremos cómo la mutabilidad de la fortuna se sitúa como otro de los símbolos más reiterados en su producción dramática. En *Cautelas son amistades* el Conde nos remite a ella para expresar el cambio de fortuna que está experimentando después del nombramiento que le ha concedido el Rey por sus méritos en la guerra, los cuales le han permitido pasar, de un día para otro, de ser un soldado a ser Conde del reino partenopeo (lo contrario que le ha sucedido al Senescal, al que rueda de la fortuna ha trasladado de arriba abajo –relativamente, al menos–, puesto que ha perdido su título en favor del citado personaje); veamos a continuación el parlamento en el que el galán se refiere a la fortuna como “noria del mundo”:

CONDE. Virtud de imperiosa estrella
debió en el Rey de influir
para que así me haya honrado;
bien que luego contra mí
se declaró el Senescal,
porque me ha visto adquirir
el estado que él perdió.
¡Oh, noria del mundo, en ti
suben unos arcaduces
y bajan otros al fin!
No desespere el que baja
por bajar, que antes así,
para llenarse después,
bajando primero ha de ir;
y el que sube a lo más alto,
no desee verse allí,

porque se ha de derramar
cuando acaba de subir.
(vv. 369-386)

Es interesante, por otro lado, que sea esta la primera intervención del Conde en la comedia, ya que se corresponde precisamente con una reflexión ética, neoestoica, lo que nos indica que estamos ante un personaje que a lo largo de la pieza se mostrará prudente y sabio.

Sobre la historia bíblica de la reina Ester escribió Godínez dos comedias de argumentos similares, *Amán y Mardoqueo* y *La reina Ester*. Amán es el valido del Rey, como narra la Biblia, en ambas piezas, pero finalmente se descubre su maldad y su traición al monarca, lo que lo llevará a ser condenado a muerte. Su puesto de hombre de confianza real lo ocupará Mardoqueo, tío de Ester, personaje que ha estado bajo sospecha a lo largo de toda la obra, pero con el que al fin se hará justicia. Ya en la tercera jornada, cuando la fortuna está a punto de cambiar en favor de Mardoqueo, se utiliza la imagen de la rueda de la noria, de forma muy semejante a como la encontramos en *Cautelas*. En primer lugar, veamos el fragmento de la primera comedia, en la que Mardoqueo, en un diálogo con su sobrina, confía en que la mutable fortuna dé la vuelta y cambie su destino (y con él, también el de Amán):

MARDOQUEO. Sé que es mudable la suerte,
que va adelante la muerte,
que yo la temo y la sigo.
Siempre a la fortuna tuve
por una rueda de noria,
donde es nuestra vanagloria
arcaduz que baja y sube;
yo en el hondo abismo estuve,
y Amán en la cumbre ya,
natural cosa será,
cuando la vuelta haya dado,
bajar él donde yo he estado,
subir yo donde él está.

ESTER. Pues haga el tiempo su oficio:
ande la voluble rueda
en este humano ejercicio;
vestido estás de silicio,
mas no es el mayor trabajo
ser el arcaduz más bajo
de la rueda sucesiva,
que se vierte el que está arriba
y se llena el que está abajo.

(fol. Dv-D2r)

En *La reina Ester* encontramos la metáfora también al final de la comedia, aunque, en este caso, se verifica en dos ocasiones: la primera en voz de Mardoqueo, como en la pieza anterior, en ese mismo momento en que reflexiona sobre la mutabilidad de la fortuna, la cual, piensa él, debería sonreírle después de lo que ha sufrido durante todo este tiempo en que ha estado en lo más bajo. Esta escena la comparte con Amán, al que se dirige para hacerle saber que, cuando la rueda le permita subir, se cambiarán los roles y será aquel quien quedará sumido en el abismo:

MARDOQUEO. La mudanza has de advertir
de la Fortuna, y sentir,
puesto que no ha de parar,
que por fuerza ha de bajar,
cuando no pueda subir.
Y al revés: pues no podrá
la Fortuna verme ya
más abatido, y su rueda
en ningún tiempo está queda,
rodando me subirá.
De suerte que, a tu pesar,
te comenzará a abatir,
pues te acabó de encumbrar,
comenzando yo a subir,
porque acabes de bajar.
(vv. 2537-2551)

La otra la encontramos en un parlamento del Rey, una vez que se ha descubierto la traición de Amán con su consecuente caída, momento en que el Monarca confiesa que, a su modo de ver, la fortuna ha sido justa con los personajes: ha ensalzado al humilde, a Mardoqueo, y ha permitido el fracaso del soberbio, el traidor Amán:

REY. Privará con la ventaja
que privó Amán arrogante,
porque la humildad levante
lo que la soberbia baja.
En dos batanes están
sus dos suertes, y así veo
que ha subido Mardoqueo
todo lo que bajó Amán.
(vv. 3382-3389)

En *Acertar de tres la una*, Gil hace referencia a esa “bola” o “noria” (de la fortuna, se entiende), cuyos arcaduces son, para él, imagen de las dichas humanas, que necesariamente han de variar durante la existencia de las personas. De nuevo, pues, la imagen de la cambiante fortuna, aunque en este caso la metáfora se haga directamente

con los contenedores ('arcaduces') que, de una forma más literal, reflejan su mutabilidad (recordemos que ya Carlos el Conde hacía referencia a ellos en el citado pasaje de *Cautelas*):

GIL. Paciencia, y ruede la bola,
que son las dichas humanas
como arcaduces de noria,
que al irse hinchando las unas
se van vaciando las otras.
(fol. 19)

Por último, traeremos a colación un fragmento de *La paciencia de Job*, comedia que a día de hoy solo podemos considerar atribuida, pero que, como se dijo en su momento, a nuestro modo de ver es del dramaturgo onubense. En ella encontramos nuevamente esa idea de la fortuna como una rueda que, según Satán en este caso, hará que Job pase de lo más alto a lo más bajo, lo que le supondrá no solo un cambio de fortuna sino directamente la muerte, puesto que la rueda resultará totalmente destruida:

SATÁN. Esta empresa a todos toca.
¡Guerra! ¡Al arma! ¡Acometer!
La resistencia es ya poca.
Hoy tiene el cielo de ver
rendida en tierra esta roca.
Hoy que Fortuna está queda
contra su antigua costumbre,
sin que remediarse pueda,
caerá Job desde su cumbre,
despedazada la rueda.
(vv. 1087-1096)¹⁰³

Ha quedado, pues, en evidencia, que Felipe Godínez recoge una de las imágenes más tópicas de la tradición literaria para tratar un tema que también es universal y que es capital en el pensamiento y en la literatura del Barroco. De nuevo lo encontramos de forma indistinta en piezas profanas o religiosas, aunque siempre, excepto en el último caso de *La paciencia de Job*, ese cambio de fortuna se corresponde con la esperada restitución social y con la justicia que el espectador desea: el personaje protagónico o de características positivas termina siendo favorecido por esa "rueda", mientras el antagonista recibe su merecido cayendo desde el alto lugar en que le tenía la fortuna.

Además, es interesante reparar en la imagen que utiliza casi siempre Godínez para referirse a la fortuna, esa reiterada "noria del mundo", pues, aunque a día de hoy

¹⁰³ En este caso, el número de versos ha sido proporcionado por Germán Vega García-Luengos, quien ha trabajado en la comedia.

pueda parecernos algo obvio, podría ser original del moguerense, ya que no se registran más casos en el siglo XVII, según las búsquedas que hemos realizado en el TESO y en el CORDE. Es interesante, pues, tanto el tema como la forma en que, en este caso, lo plantea nuestro dramaturgo.

2.7.5. LA GARZA Y EL ÁGUILA

La última imagen que vamos a analizar no es tan común en el teatro del onubense, pues solo la hemos encontrado testimonialmente en otra comedia del dramaturgo, pero nos parece fundamental para el desenlace de *Cautelas*, donde sí se desarrolla con retórica y con un sentido importante para la trama política de la pieza.

Una de las imágenes favoritas de la poesía popular o semipopular es la de la garza, u otra ave menor, acosada por rapaces, empleada sobre todo como metáfora de la “caza cetrera de amor”¹⁰⁴ en la que la mujer viene representada por la garza y el varón por el ave de presa; es, pues, símbolo de la conquista amorosa, que se entiende como una persecución que, generalmente, finaliza con una victoria. La encontramos en textos menores medievales y también en el Renacimiento, destacando su presencia en Juan Timoneda, en Juan del Encina y, por supuesto, en Gil Vicente¹⁰⁵: recordemos su romance de Flérida y Don Duardos, donde se enuncian los famosos versos “La caza de amor / es de altanería: / trabajos de día, / de noche dolor”, o el también conocido y hermoso villancico que un coro de costureras canta en la *Comedia de Rubena*, ejemplificando en este caso el fracaso amoroso de Felicio (bajo la imagen del halcón) con Cismena (representada en la garza):

Halcón que se atreve
con garza guerrera,
peligros espera.
Halcón que se vuela
con garza a porfía
cazarla quería
y no la recela.
Mas quien no se vela
de garza guerrera,

¹⁰⁴ Es una de las facetas más recurrentes de “la caza de amor” en general. Para acercarse a este tema, véase Alonso 1947; en su clásico estudio, además de analizarse ejemplos del tema en su variante profana, la que nos interesa a nosotros y a la que aludiremos brevemente, se muestran también otros casos de caza de amor “a lo divino”, en los que se incluye el poema “Tras un amoroso lance” de San Juan de la Cruz. Puede consultarse también Devoto 1960.

¹⁰⁵ Sobre el motivo en Gil Vicente, véase López Castro 2000, 75-86. Y, en cuanto a la lírica tradicional en la obra del dramaturgo portugués, consúltase Calderón 1996; para aquellas piezas dedicadas a la caza de amor, véanse en concreto las páginas 123-131.

peligros espera.
La caza de amor
es de altanería:
trabajos de día,
de noche dolor.
Halcón cazador
con garza tan fiera,
peligros espera¹⁰⁶.

En esta composición poética, como se ve, las connotaciones positivas caen casi siempre del lado de la presa, esa garza “guerrera” y “tan fiera”, mientras que el halcón es el ejemplo de un sujeto que, a pesar de su posición de superioridad, no deja de estar en peligro, pues la garza tiene también sus arrestos, tretas y astucias. Es, sin duda, Felicio aquí el amante osado que fracasa en sus intentos amorosos. Lo más común, en cambio, es que en los antiguos romances –e incluso en obras como la *Celestina*– encontremos la imagen de una garza que finalmente es apresada y cae abatida, imponiéndose la victoria de la figura masculina, simbolizada en ese halcón, neblí o ave rapaz, según el texto en el que se encuentre. En palabras de Zulaika (1992, 145):

Y esa erótica de la caza sugiere y propone un modelo muy arcaico de la erótica masculina en el que también la mujer se convierte en sujeto huidizo y codiciado que hay que abatir y apresar como si de un animal salvaje se tratara.

Sin querer detenernos en más ejemplos que nuestra historia de la literatura nos ha brindado sobre esta metáfora, citaremos únicamente la que quizá sea la más bella de la poesía áurea, que corresponde a la escena cetrera de la *Segunda soledad* de Luis de Góngora (1994, 529-531)¹⁰⁷, en la que el neblí alza el vuelo velozmente tras la garza:

El neblí que, relámpago su pluma,
rayo su garra, su ignorado nido
o lo esconde el Olimpo, o densa es nube
que pisa, cuando sube
tras la garza, argentada el pie de espuma.
(vv. 745-749)

¹⁰⁶ Sobre este texto en particular, véase Senabre 1986.

¹⁰⁷ El poeta cordobés utiliza esta misma imagen en dos ocasiones más a lo largo de su obra. La primera de ellas la encontramos en los versos 30-40 de las décimas dedicadas “Al marqués de Guadalcázar”, que comienzan “No os diremos como al Cid” (1600), y la segunda en los versos 21-28 del romance que se inicia con “Según vuelan por el agua” (1602), en el que se cuenta la persecución que sufre una galera mora (‘garza’) por un barco cristiano (‘águila’).

Centrándonos en el teatro barroco, hemos de decir que no es una de las metáforas más habituales, como hemos comprobado en nuestras búsquedas en el TESO, y nos ha llamado especialmente la atención que, en los pocos casos en los que se encuentra, su enunciación, aunque contextualizada en torno a lo amoroso, rompe con la imagen que ha sido más reiterada en la tradición literaria. Así, en *El duque de Gandía* de Calderón¹⁰⁸ se da un vuelco al motivo caracterizando a la garza como el ave libre, altanera y poderosa (vv. 1301-1342), y en *Los lagos de san Vicente* de Tirso de Molina (1952a, 49) encontramos nuevamente la victoria de la garza, que es veloz (más que el ave rapaz que la persigue) y burladora: “volvió por la inocencia la justicia; / peregrina impresión, regiones vuela; / garza veloz que penetrando vientos / sacres engaña, y burla pensamientos”.

En *Cautelas son amistades*, siguiendo esta línea que rompe con lo tradicional, Godínez utiliza la imagen de la persecución de la garza por el águila para representar el conflicto político que se da entre Enrique y el Conde. En una de las escenas postreras, la del giro final y definitivo, el primero quiere dar muerte al segundo, verdadero hijo del Rey, y, para ello, corre tras él por palacio, al igual que la rapaz vuela velozmente tras su presa, la garza, en este caso imagen de Carlos. Enrique representa al ave altiva, soberbia y presuntuosa, imagen así mismo de la nobleza y el poder, mientras que el Conde es humilde y leal como la garza. Los protagonistas del fragmento son quienes hacen uso de la metáfora en un diálogo que comienza teniendo un sentido amoroso, que permite jugar con la semántica de “alas” y que va a anticipar lo que sucederá con los galanes. Es interesante, por otro lado, que estos reflexionen sobre las cualidades que una y otra ave ostentan para resultar vencedoras del trance, por lo que queda claro que el águila es el atacante y la garza actuará para defenderse del embate; leamos los muy barrocos versos, de indudable sabor “calderoniano” (o de época, más bien podríamos decir):

ENRIQUE. Luego el favor que te hace
Irene ¿te da esas alas?
CONDE. Señor, no hay alas tan grandes
que en vuestra presencia vuelen:
cuando mucho, si en su alcance
vais vos, huirán con respeto.
ENRIQUE. Yo haré, aunque el vuelo levanten,
que mueran cuando más vuelen,
que así castigados yacen,
ruínas de su soberbia,

¹⁰⁸ Puede verse el estudio de Colombí-Monguió 1986 para profundizar sobre la escena a la que nos referimos.

ardimientos semejantes.
Sube a los rayos del sol
garza altanera que sale
a extenderse en región libre,
donde piensa asegurarse
batiendo, bajel de pluma
que nada piélagos de aire,
hinchadas velas de garza
rendidas a las de nave,
y aunque la exhaló la tierra,
vuela entre varios celajes
tan nube cuando vapor,
tan cometa cuando ave,
que ambicioso de ser astro
entre luces celestiales,
aspirando a estrella fija
muere exhalación errante;
porque el sacre generoso
que la castiga o la abate
sube por la garza y ella
conoce el yerro tan tarde,
que, ejemplo ya a los soberbios
entre las uñas del sacre,
la que presunción subía,
desvanecimiento cae.

CONDE. Tal vez la garza irritada
del sacre que la combate
el pico vuelve no más
que por defenderse y abre
el pecho al halcón valiente,
que ya de su propia sangre
cometa rojo es portento
de su altivez arrogante,
bien que el mismo halcón se hiere
con el ímpetu que trae
en el pico de la garza,
que ella pone de su parte
sola su defensa, y él
con peso ya de cadáver
si antes subió aire leve,
baja después tierra grave.

ENRIQUE. Este hará puerta en tu pecho,
por donde el alma te saque.

CONDE. Huirá del sacre la garza,
leal sí, mas no cobarde.

Van corriendo.

ENRIQUE. ¿Huyes? Desde aquel balcón
te he de estrellar en la calle.

Vanse Enrique y el Conde.

IRENE. ¡Oh, ruego a Dios, garza humilde
que al halcón soberbio mates!
(vv. 2380-2438)

Finalmente se va a cumplir el deseo de Irene (y del Conde, por supuesto) y la garza vencerá al cruel halcón, produciéndose así la justicia poética que el espectador espera.

La otra comedia godiniana en que localizamos el motivo es *San Mateo en Etiopía*, una de sus hagiográficas. Egipto acaba de decir a su hija, Efigenia, que el oráculo de Apolo ha decidido que ella ha de morir; ahora bien, perecerá como el fénix, es decir, no para siempre: “que has de ser fénix muriendo, / que así para Dios renuevas / la vida, muerta a los hombres” (fol. 9v). La joven responde a su padre aludiendo a la imagen de la garza y, se entiende implícitamente, al ave rapaz. Con indudables ecos de la poesía mística (que nos evocan algún célebre poema “cetrero” de San Juan de la Cruz), la garza es aquí esa Verdad que el pensamiento humano persigue, cual rapaz, al conseguir elevarse sobre la materialidad del mundo y remontarse hasta la esfera en la que entra en contacto intelectual con lo divino:

EFIGENIA. Ya no sigo yo en la tierra
lo irracional ni lo humano,
que voy en más alta esfera
dando caza a una verdad,
cándida garza que apenas
tiene carne, todo es pluma:
tanto a los ojos se eleva,
tanto se remonta y sube,
que por el cielo la vuelan
pensamientos gerifaltes
y sacras inteligencias.
¿El oráculo responde
que he de ser fénix?
(fol. 10r)

Insistimos, por tanto, en la originalidad de Felipe Godínez al rescatar esta imagen propia de la poesía popular y bastante recurrente en textos literarios medievales y renacentistas, pero que no tuvo mucho éxito como metáfora –ya fuera amorosa o de otro tipo– en el teatro barroco. Además, tenemos que reconocer en nuestro dramaturgo el mérito de otorgarle en sus piezas, y en particular en *Cautelas*, un sentido que la aleja de la tradición; nos remite, sin ninguna duda, a una imagen conocida por todos, pero su

significado es político, serio, muy acorde al decoro que pide el desenlace de nuestra comedia, y novedoso respecto a los significados que habíamos encontrado anteriormente en la poesía española.

En conclusión, y recordando ya los cinco motivos godinianos que hemos analizado, podemos confirmar que estas imágenes que utiliza el onubense en *Cautelas son amistades* son, con excepción de la metáfora del águila y la garza, una marca de su estilo retórico. El moguerense rescata de la tradición literaria una serie de *topos* bellos y eficaces para representar realidades tan universales como el amor, la inquietud, el poder, la amistad, la variable fortuna o la relevante y original relación paterno-filial. Nuestra comedia se convierte, además, en uno de los ejemplos más importantes y enriquecedores dentro de su producción dramática, ya que en ella hemos analizado fragmentos muy significativos en los que la nave, el olmo y la vid, la ciega mariposa, la rueda de la fortuna y, en este caso, también el águila y la garza, se coronan como parte de un lenguaje que juega con la tradición e innova concediéndole un sentido especialmente nuevo, muy personal y verdaderamente interesante.

2.8. EL RECURSO DE LA METATEATRALIDAD

Otra cuestión reseñable que presenta nuestra comedia es la del metateatro. Como sabemos, la técnica del “teatro dentro del teatro” fue utilizada durante el Siglo de Oro español con bastante asiduidad, desde que Cervantes hiciera uso de ello de una manera pionera en España y totalmente consciente de sus efectos estéticos en la constitución del espectáculo dramático. No obstante, hemos de señalar que en la Edad Media, e incluso en las culturas griega y romana, se reconocen metáforas o recursos que pueden considerarse precursores de lo metateatral, entre los que destaca la imagen del “teatro del mundo” (*theatrum mundi*), estudiado por primera vez por Curtius (1955, 203-211) y que se convertirá en uno de los grandes tópicos del mundo barroco.

Esta metáfora llega a la cultura medieval a través de la Antigüedad pagana (Platón, Horacio, Séneca, Suetonio), por un lado, y de la literatura cristiana (San Pablo, San Clemente, San Agustín), por el otro. De todos ellos se infiere una idea que será fundamental para entender esta imagen: el hombre es un actor en el teatro del mundo y tiene que cumplir el papel que se le ha encomendado al nacer, bajo la mirada del autor (en los dos sentidos que este término tiene en el teatro del siglo XVII) de comedias, que es Dios; para algunos, ese actor es un títere en manos de la Divinidad, de la Fortuna o del Destino, y, para otros, el hombre, a pesar de tener que actuar en la ficción de la vida, cuenta con el libre albedrío para decidir. En una sociedad como la española barroca, que es presidida por un sentimiento de desengaño, de pesimismo, de contradicciones ideológicas, de acuciantes problemas socioeconómicos y un espíritu de contrarreforma, va a ser generalizado el desprecio de la vida, la cual es considerada tan ficticia como un sueño, tan efímera como una rosa, y tan ficcional y efímera, aun tiempo, como una representación teatral, imágenes todas ellas que serán reiteradas en la literatura áurea. Por tanto, la metáfora del *theatrum mundi* será explotada por los escritores barrocos, siendo relevante en este sentido el papel que desempeñan los dramaturgos y, en especial, Calderón de la Barca, quien lo lleva a su cumbre con el auto sacramental *El gran teatro del mundo*.

Este mundo de apariencias y de juegos ficcionales se expresa muchas veces en la literatura a través del metateatro, término acuñado por Lionel Abel (1963) y que podríamos definir como toda acción teatral que se introduce dentro de una representación dramática mayor, generando un doble plano de realidad –y de ficción–. Actualmente la bibliografía sobre el tema es bastante amplia, por lo que únicamente haremos referencia a algunos de los estudios más clásicos y relevantes, como pueden ser

los de Orozco 1969, Dällenbach 1971, Díez Borque 1972, Forestier 1981 y 1983, Sito Alba 1983, Rodríguez Cuadros y Tordera 1985, Larson 1992, de los Reyes, González y Hermenegildo 1995, Hermenegildo 1995, 1998, 1999b y 2003, Hermenegildo, Rubiera y Serrano 2011, G. Maestro 2004, Rodríguez López-Vázquez 1998, 2011¹⁰⁹ y Zugasti 2011. Todos ellos parten del citado estudio de Abel, y han intentado definir qué es la metateatralidad, así como explicar su presencia en textos teatrales de diversa índole y relacionarla con las técnicas autoconscientes que aparecen en muchas comedias áureas.

Alfredo Hermenegildo, uno de los grandes especialistas en el asunto, ha desarrollado sus estudios partiendo de las dos posibilidades que encierra la función metateatral: el teatro en el teatro (TeT) y el teatro sobre el teatro (TsT). Esta última abarcaría la reflexión sobre el hecho teatral, sobre su historia y las normas de representación, mientras que el TeT, objeto de nuestro estudio en *Cautelas son amistades* –con ciertas matizaciones, como se verá–, se correspondería, a grandes rasgos, con la definición que hemos ofrecido anteriormente de “metateatro”. El citado investigador ofrece unas observaciones fundamentales para entender este fenómeno que estamos estudiando (1995, 22-26):

Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra marco, siempre que algún personaje asuma una función mirante frente a unos mirados, siempre que haya una cierta *puesta en escena* [...], estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él (...).

Suele atribuirse la condición de TeT a todo segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática (...). Todo TeT conlleva la existencia de una obra-marco y de una obra interior u obra enmarcada, engarzada, engastada. La obra englobante controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento de la obra englobada.

En todo TeT hay (...) unos personajes a los que identificamos como *mirados* y un público al que llamamos *mirante*. Es decir, el TeT supone la transformación de ciertos personajes de la comedia-marco en público, en espectador, en personaje mirante, y la asunción, por parte de otras figuras, de una nueva función dramática

¹⁰⁹ Este último investigador propone un modelo alternativo que amplía el concepto de “metateatro”, añadiendo a este dos términos nuevos: “epiteatro” (que hace referencia al hecho básico de la representación teatral, es decir, la interpretación de un actor delante del público) e “hipoteatro” (estudia la relación de dependencia de un texto B respecto a un texto A).

que les da la categoría de personaje mirado (...). El público de la comedia-marco será el archimirante, el espectador supremo.

Como decíamos, el hito en la literatura española lo marca Cervantes, quien se configura como el primer autor que utiliza dicho recurso en su teatro de manera consciente (véanse los trabajos de Díez Borque 1972, Arboleda 1991, Hermenegildo 1998 y 1999b, G. Maestro 2004, 3-9 y Zugasti 2011, 59-66)¹¹⁰. Así, se insertan escenas metateatrales (o de TeT, si seguimos la apreciación de Hermenegildo), en *La Numancia*, *Los baños de Argel*, *El viejo celoso*, *El retablo de las maravillas*, *El rufián dichoso*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas* y el episodio del retablo de Maese Pérez del *Quijote*. Es decir, don Miguel no se conforma con ponerlo en marcha, sino que explotará su funcionalidad en una gran parte de su obra, dejando bien claro su interés por los límites existentes entre la ficción y la realidad.

En efecto, lo interesante del TeT, y de lo metateatral en general, es la imagen que proyecta de un mundo teatralizado en el que el espectador dudará entre lo fictivo y lo real de lo que se está representando. Es decir, cuando el espectador presencie cómo la acción teatral enmarcada se pone en marcha, reaccionará ante la obra marco como si fuera realidad, parte de la propia vida. Es un juego, como venimos diciendo, entre los límites de lo real y lo ficcional, en el que el papel, y la complicidad, del espectador es imprescindible. En palabras de Larson (1992, 1018):

También importante es la relación entre el metateatro y el lector o espectador. Sobre todo me refiero al reconocimiento que el lector/espectador ha «visto dos veces»; el metateatro produce una perspectiva doble para el espectador, ofreciendo modelos para entender mejor las estructuras fundamentales del teatro y la experiencia del mundo como una construcción artificial, una red de sistemas semióticos interdependientes. Consecuentemente, el metateatro cuestiona la relación no sólo entre el teatro y la identidad humana, sino también la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del teatro y el mundo fuera del teatro.

Felipe Godínez introduce en la segunda jornada de la comedia una escena metateatral muy bien conseguida (vv. 1104-1296): en ella, y a instancias de la Duquesa de Milán, esta y Carlos ensayan y representan, de manera íntima y privada, la llegada de

¹¹⁰ Con ello no queremos decir que anteriormente no se “jugara” con este recurso escénico, puesto que ya encontramos en los pasos de Lope de Rueda ejemplos de este procedimiento (véase Hermenegildo 2002).

Enrique a palacio y la pedida por parte de este de la mano de la Duquesa; y ello con el fin de, aparentemente, divertir a Carlos, quien hará de rey (y a quien, en realidad la Duquesa quiere “probar” dándole celos), y prevenir las posibles torpezas que se esperan entre esposos noveles cuando van a concertar su matrimonio¹¹¹. Paradójicamente, y ese es el acierto de Godínez, serán los jóvenes enamorados los que anticipen, de algún modo, su destino, y los que “fingen” lo que “en realidad” serán al final de la comedia (es decir, Carlos y la Duquesa ensayan un supuesto futuro matrimonio y, aunque no de manera explícita, es así como terminará su historia de amor en la pieza). No es, por tanto, una representación teatral dentro de la comedia lo que Godínez inserta, sino que son los propios personajes los que protagonizan un ensayo cuasiteatral, esa ficción que hace más real todo lo que ocurre en la obra y que, a su vez, también se hará realidad al final de la misma.

Estamos, pues, ante una escena metateatral muy peculiar que se podría encasillar dentro del TeT, pero que supondría una nueva variante no considerada por Hermenegildo en sus estudios. No presenciamos en *Cautelas* una escena metateatral al estilo shakesperiano (piénsese en *Hamlet*, por ejemplo), ni semejante a las construidas por Cervantes, o por citar alguna comedia del XVII español, la configurada por Lope en *Lo fingido verdadero*, en la que se insertan dos piezas teatrales dentro de la obra-marco; no se reduce la escena de Godínez a una obra menor que se introduce dentro de la comedia, ni hay tampoco unos claros espectadores dentro de ella, puesto que Gandalín y Flora, los únicos personajes que presencian la escena, son también partícipes activos, y en el caso de Gandalín, este interviene además continuamente en apartes dirigidos a su señor. Es más, los criados entran en el juego metateatral por decisión propia:

GANDALÍN. El ensayo de los dos
me gusta de muchos modos.

FLORA. Pues ensayémonos todos.

GANDALÍN. Ensayémonos, por Dios.

(vv. 1250-1253)

Estamos, entonces, ante una escena que nace del ingenio de la Duquesa con el fin de confesar su amor a Carlos, aunque sea de esta manera “fingida”, y que va a resultar una representación de ese *theatrum mundi* en el que han de actuar nuestros personajes. Pero en esa “comedia”, curiosamente, solo habrá un personaje que tendrá

¹¹¹ Una escena similar protagonizan también Amón y Tamar, dos personajes de *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina.

que mudar su papel, y este, claro está, es Carlos, quien siendo un simple soldado tendrá que representar a todo un rey. Veámoslo en palabras de la Duquesa:

(el ensayo facilita
toda acción: decirle espero
siquiera así que le quiero).
Vaya la primer visita:
vos sois quien al novio imita
y yo vuestra esposa bella.
Fingid, pues, que entráis a vella.
(vv. 1130-1136)

Es significativo también que, en varias ocasiones, los personajes utilicen términos puramente teatrales: ensayo, tramoya, papel..., otorgando a esta escena un carácter ficcional frente a la acción en la que se ha insertado, que adquiere, para el lector/espectador, un sentido real. Gandalín juega con este lenguaje cuando predice a Carlos, en un aparte, que esa intriga que está potenciando la Duquesa terminará convirtiéndose en realidad, y añadiendo, además, en su expresión un matiz de carnalidad; para ello, utiliza el término “tramoya” (‘enredo’), no casual, a nuestro modo de ver, en una escena metateatral: “De la novia es su papel: / ¿qué va que hay tramoya en él / y te haces hombre con ella?” (vv. 1137-1139).

En este mismo sentido, la Duquesa no pierde ocasión para decir a Carlos que tiene que “transformarse” en el papel que representa: “Hablad sin miedo, ensayad / de modo que os transforméis / en ese papel que hacéis” (vv. 1224-1226), consejo que nos evoca los famosos versos del *Arte nuevo*: “que se transforme todo el recitante / y con mudarse a sí, mude al oyente” (vv. 275-276); en esto hay también, evidentemente, un elemento que induce a lo teatral, pues se está refiriendo al decoro y a la verosimilitud que el personaje tiene que conseguir con vistas a ser creíble para el espectador (que, en este caso, valga recordar, no existe, de acuerdo con la ficción teatral urdida por Godínez).

Es también reseñable cómo esta escena “ficticia” va intercalando momentos de diálogo que son “reales” para los protagonistas de la comedia, quienes están enamorados e interpretarán mal sus respectivas intervenciones. Uno de ellos tiene lugar cuando Carlos propone a la Duquesa besarla en la mano, acto que, según se ha señalado, era considerado muy atrevido en la época. La negativa de la Duquesa a que el soldado (que, recordemos, está representando el papel de Enrique, su, en principio, futuro

marido) lo haga lleva a confusión a Carlos, quien piensa que la Duquesa lo rechaza por su condición “real” (de *realis*, no de *regalis* en este caso). Veamos la escena:

DUQUESA. No, Carlos, eso de dar
la mano no es menester
ensayarlo.
CARLOS. ¿Habéis de ser
de Enrique?
DUQUESA. Aquí en su lugar
estáis vos.
CARLOS. ¿Podraos amar
él más rendido?
DUQUESA. No él,
sino mi esposo.
CARLOS. ¡Ah, cruel!
DUQUESA. ¿Agravio en lo dicho os hice?
Pues perdonad, que lo dice
de esta manera el papel.
(vv. 1240-1249)

Como se ve, la Duquesa juega con Carlos gracias a esa fina línea que separa lo real de lo fictivo y, cuando su explicación no es suficiente, vuelve a remitir a lo puramente teatral: ella, aunque Duquesa, está únicamente siguiendo un papel. Finalmente, Carlos se atreve a besarle la mano, y, cuando la dama se muestra ofendida por el osado acto, él también sigue las normas del juego que ha iniciado ella: está únicamente interpretando su papel. En este caso, además, se alude directamente a la metáfora del *theatrum mundi* y a la idea de la vida como comedia, imagen con la que termina esta escena magistral tras la que Carlos, como Segismundo en *La vida es sueño*, “vuelve a ser lo que fue”:

CARLOS. ¿Agravio en besarla os hice?
Pues perdonad, que lo dice
de esa manera el papel.
DUQUESA. Corrido sin duda estáis,
aunque veis que todo ha sido
representado y fingido,
pero ya no os ensayáis;
y aunque en la comedia hagáis,
como es lo más ordinario,
cada día un papel vario,
sabed que vuelve después
cada uno a ser quién es,
volviéndose al vestuario. Vase.
CARLOS. La comedia se ha acabado
y vuelvo a ser lo que fui.
GANDALÍN. Como gran señor te vi.

CARLOS. Y apenas soy un soldado.
GANDALÍN. En fin, ya te han arrimado,
que eres como un gigantón
que va en una procesión
que no hay rey que se le iguale:
que en arrimándole sale
por debajo un picarón.
(vv. 1286-1308)

Es interesante, además, la última imagen que utiliza Gandalín en este fragmento que acabamos de leer. Se sirve de la figura del gigantón para hacer entender a Carlos que, del mismo modo que este acaba de verse como un rey, ese monarca al que representa es solo una máscara, una apariencia que ha protagonizado en la ficción, pues, en realidad, es solo un “picarón”, un hombre común que, una vez se despoje de ese disfraz, volverá a su estado real: el de “apenas ser un soldado”. Y eso es, precisamente, lo que sucederá después en la comedia, pues Carlos pasará una parte de esta siendo considerado hijo del rey y, por tanto, sucesor al trono, mas, al fin, revelará su verdadera identidad y se quitará esa máscara asumida voluntariamente y afrontando riesgo de atentado (por parte de Enrique) en defensa de su “hermano” Carlos. Las palabras del criado anuncian, pues, en cierta manera, el devenir de la acción dramática.

Por otro lado, recordamos que es en esta escena en la que la Duquesa se atreve a confesar su amor a Carlos, declaración que ya hemos comentado en otro momento. Aun así, no queríamos que se nos pasara por alto que es ella quien lleva la iniciativa en la creación de esta escena metateatral, ni que lo hace con el fin de expresar sus sentimientos por una vía “menos real” y que, por último, cumple con su objetivo, regalándonos, además, uno de los grandes momentos de la comedia. El amor le sirve a Godínez, por tanto, para hacer gala de una serie de técnicas dramáticas, así como le permite subir a las tablas temas tan barrocos como el del “teatro del mundo”.

Finalmente, creemos conveniente también traer a colación la otra escena que, a nuestro modo de ver, puede considerarse metateatral dentro de la comedia. Nos estamos refiriendo al parlamento que declama Gandalín para autodefinirse como gracioso (vv. 2066-2122)¹¹². Estaríamos, en este caso, si seguimos la clasificación de Hermenegildo, ante un ejemplo de TsT, ya que el personaje reflexiona sobre las características de un elemento teatral como es la tipificación de un personaje. Se juega, por tanto, también de esta manera con los límites existentes entre la realidad y la ficción, del teatro dentro del

¹¹² Remitimos al capítulo 2.5.4., en el que profundizamos en dicho parlamento.

teatro (o sobre el teatro, como se quiera), y de la vida teatral con su representación escénica. Sin ninguna duda, Felipe Godínez conocía el arte dramático y los mecanismos que había que poner en marcha para que la comedia fuera un éxito en escena.

2.9. LA FUNCIONALIDAD DEL APARTE

Uno de los elementos que mejor funciona en la escena metateatral-ensayo que acabamos de comentar es el aparte, puesto que, utilizado con el ingenio con el que se hace, sirve para engarzar lo ficcional y lo real dentro de la obra dramática. Ahora bien, no es solo en esa escena en la que Godínez da muestras del conocimiento de esta técnica a través de las incursiones de los diferentes personajes, sino que será un recurso capital a lo largo de toda la comedia, en la que se utiliza de diversas maneras. Como ya apuntó Bolaños (1986, 174):

Uno de los puntos que nos llevó a pensar en la gran madurez dramática que presenta esta obra es el uso preciso del aparte, tanto como elemento creador de intriga en la acción de la obra, como recurso que permite que no se rompa el canal de la comunicación, al ser espectadores y actores, confidentes.

Desde el primer momento de la acción, el aparte irrumpe en escena como el mejor cómplice de la Duquesa, quien, a través de él, hace saber al espectador quién es en realidad y cuáles son sus intenciones. Esta misma variante la utiliza en bastantes pasajes César, puesto que es el único personaje que sabe la verdad sobre el hijo secreto del Rey (como ya vimos en el análisis del personaje). Es decir, la primera función con que aparece el aparte es como medio conductor y transmisor de los pensamientos de los personajes, que, evidentemente, solo son escuchados por el espectador, con quien crean una interesante relación en el descubrimiento de los acontecimientos.

La Duquesa vuelve a utilizar el aparte para hablar sobre su identidad en la escena metateatral que ya hemos analizado, dado que, aunque está ensayando y dentro de la ficción, ella es consciente de que lo que dice se corresponde con la realidad (algo que, evidentemente, Carlos no sabe porque no reconoce en esa dama a la Duquesa de Milán, sino a la supuesta hija del marqués de Mariñano, Isabela):

La salud
del ánimo es la quietud,
y esa me ha faltado a mí.
(Si pensara que es verdad...

mas no importa, que él no sabe
que soy la Duquesa. ¡Oh grave
pensión de la majestad!)
(vv. 1217-1223)

La primera jornada, además, termina con dos apartes de los galanes protagonistas, después de que la Duquesa haya evidenciado su interés por Carlos. Como vimos, ambos apelan a su valía como soldados para ser merecedores del amor de la dama, declamación que cada uno de ellos hace en un aparte (vv. 800-811).

Fundamental es este recurso también en el desarrollo amoroso de la acción. Los cuatro personajes que forman las dos parejas de enamorados hacen uso de él para expresar lo que sienten. Irene es fiel a su amor por el Conde desde el principio de la comedia, como ya se ha dicho, y también nos lo hará saber en un aparte: “Ay, que al Conde quiero bien / y él no me paga” (vv. 851-852). Pero esta dama no solo lo utilizará para expresar sus sentimientos, sino que lo hace también para opinar sobre el dilema que vive la Duquesa al tener que elegir entre Enrique y Carlos: “A un mismo tiempo se ve / equivocado en su rostro / el pesar con el placer” (vv. 1011-1013).

Por lo que respecta a la Duquesa, utiliza el aparte (en relación con el amor) en dos momentos diferentes, pero en ambos lo hace para referirse a los celos: en primer lugar, a los que quiere provocar en Carlos (“Yo he de ver, dándole celos, / si a decirme su amor viene”, vv. 1092-1093) y, en segundo, los que siente ella al ser rechazada por su amado (“Estos rigores amagan / a ser injuria, a ser celos”, vv. 2012-2013).

Carlos, por su parte, expresa lo que siente a través de este recurso en un parlamento algo alambicado que encontramos inserto en la escena metateatral:

Quien piadosa
da aliento a la cobardía,
sin duda culpa en la mía
la fe o la esperanza ociosa,
pero aunque el alma gloriosa
me diga que a mí me quiere,
y aunque he de creer lo que viere
en orden a lo que veo,
daré a entender que no creo
sino lo que me dijere.
(vv. 1200-1208)

Y, de nuevo, cuando se entera de quién es en realidad la Duquesa y de que, debido a su alto estatus nobiliario, no podrá ser correspondido. En este caso su aparte

nos sirve también como un mensaje de “recapitulación” sobre la situación, además de confirmar las grandes virtudes del personaje:

Según eso, la Duquesa
es del Infante; el Infante
es el Conde; luego es fuerza
que él a la Duquesa goce,
pues casándose con ella
será Duque de Milán.
Aquí mi esperanza muerta
exhaló el último soplo,
y aunque adore su belleza,
o he de verla como esposa
del Infante o no he de verla.
¡Qué bien, para tal esposo,
ensayó en mí sus finezas!
(vv. 1630-1642)

El desasosiego que viven los enamorados, la Duquesa y Carlos, por verse abocados a tener que renunciar a su amor, se expresa muy bien mediante dos apartes paralelos que tienen lugar después de la tensa conversación que la pareja protagoniza cuando ella piensa que él es el heredero de la Corona; estos apartes simultáneos son, por cierto, muy típicos en las comedias barrocas (y harán gran fortuna en el entonces naciente género musical-teatral de la ópera):

DUQUESA. ¡Ay, si me vieras el pecho!
CARLOS. ¡Ay, si me vieras el alma!
(vv. 2053-2054)

Por último, y ya lejos del uso amoroso, Enrique utiliza el aparte, ya en el segmento final de la comedia, para confesar las dolosas y criminales intenciones que tiene para con Carlos el Conde: “Yo mismo aquí he de matarle, / pero disimulo ahora” (vv. 2364-2365). Precisamente este es, además, el último aparte que encontramos en la pieza, algo lógico si tenemos en cuenta que a partir de ese momento todo se precipita (nunca mejor dicho) y desvela, y ya no ha lugar a expresar sentimientos ni emociones por medio de ese recurso.

Por otro lado, como es habitual también en el uso de este recurso, el aparte es utilizado entre dos o varios personajes para introducir confidencias, observaciones o reflexiones sin ser escuchados por nadie más. Variante de la que, por cierto, ya habló Corneille (1830, 16) a raíz de la reescritura que llevó a cabo de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón:

J'ai tâché de la réduire à notre usage et dans nos règles, mais il m'a fallu forcer mon aversion pour les apartés, dont je n'aurais pu la purger sans lui faire perdre une bonne partie de ses beautés. Je les ai faits les plus courts que j'ai pu, et je me les suis permis rarement sans laisser deux acteurs ensemble qui s'entretiennent tout bas cependant que d'autres disent ce que ceuxlà ne doivent pas écouter. Cette duplicité d'action particulière ne rompt point l'unité de la principale, mais elle gêne un peu l'attention de l'auditeur, qui ne sait à laquelle s'attacher, et qui se trouve obligé de séparer aux deux ce qu'il est accoutumé de donner à une.

En este caso, son interesantes los diálogos que mantienen Irene y la Duquesa cuando esta llega a palacio, puesto que, como sabemos, el Conde le ha confesado a la hija del Marqués que en Milán conoció a una mujer muy hermosa e Irene se pregunta si se refiere a la Duquesa (“¿Si es la que en Milán / vio el Conde?”, vv. 591-592), a lo que, con una simetría también reseñable, contestan los otros dos personajes unos versos más adelante, ambos, aunque por separado, hablando con Irene; en primer lugar, el Conde, quien dice: “Esta beldad / vi yo en Milán” (vv. 668-669), y después la Duquesa: “El que vi en Milán es este” (v. 674), información esta última que el espectador conoce al mismo tiempo que Irene, pues con anterioridad la dama no se había referido a este Carlos en ningún momento.

También pueden utilizarse estos apartes en forma de diálogo y de manera paralela entre cuatro personajes, es decir, un aparte entre dos personajes, por un lado, y otro entre los dos restantes, por el otro, dentro de la misma escena. Ejemplos de ello encontramos en *Cautelas*, como vemos a continuación:

DUQUESA. Flora, ¿no es Carlos galán? [*Aparte entre ellas*]

FLORA. Sí, mas su fuego te hiela.

CARLOS. ¿No es muy hermosa Isabela? [*Aparte entre ellos*]

GANDALÍN. De Lope y de Villaizán.

(vv. 1086-1089)

Interesantes son sin duda, como ya anticipamos, los apartes que se dan en la escena metateatral entre Carlos y Gandalín. En estos diálogos, el gracioso aconseja a su amo y amigo, y muestra (como es habitual en este tipo de personaje) la cara pragmática de la situación que está viviendo. Un ejemplo de ello es el fragmento que traemos a continuación:

GANDALÍN. Calla y goza la ocasión,
aunque burlándose esté.

CARLOS. Si es engaño, ¿para qué?

GANDALÍN. Calla y déjate engañar,
que pues lo quiere ensayar
ahora con tal cuidado,
cuando lo tenga ensayado
lo querrá representar.

(vv. 1142-1149)

Por otro lado, es también muy común que algún personaje escuche (ya sea escondido o por casualidad) una conversación ajena y que, por medio de un aparte, exprese su opinión sobre ella. Esto ocurre en una de las escenas de la pieza, en la que Carlos y el Conde están dialogando con Irene, y son escuchados por la Duquesa, que permanece escondida “al paño”. Carlos acaba de confesar que, por encima de todo, está su amor fraternal por el Conde, declaración que lleva a Irene a hacerle una pregunta y a que la Duquesa decida salir de su escondite para pedirle explicaciones; tanto la Duquesa como Irene intervienen, tras la respuesta de Carlos, con apartes, para poder expresar realmente lo que piensan:

IRENE. Si dais todo vuestro amor
al Conde, Carlos, no creo
que aplicaréis el deseo
a esperar otro favor:
¿luego Isabela, mi hermana,
no os debe a vos voluntad?

CARLOS. No me la debe, es verdad.

DUQUESA. (¿Cómo confesión tan llana?
A salir de dudas vengo.)

IRENE. (¡Qué desengaño tan breve!)

(vv. 1333-1342)

Por último, es significativo el uso del aparte en la trama política de la comedia. Además de todas las intervenciones de César en relación con el verdadero sucesor al trono, el resto de los personajes también se pronuncian al respecto cuando se enteran –equivocadamente, como ya sabemos– de que Carlos (Colona) es el hijo del Rey. Uno de los primeros en conocer la noticia es el Senescal, quien en aparte lo confiesa a la Duquesa, algo que va a llevarla a la confusión durante unas cuantas escenas:

SENESCAL. Alteza le llamó César:
este es el hijo del Rey.

DUQUESA. Feliz ha sido mi estrella.

(vv. 1614-1616)

Para Carlos, en cambio, la situación con la Duquesa es complicada porque él sabe que no es, en realidad, el heredero y que, aunque la ama, no puede ser sincero con

ella: “¡Cielos! No sé si me atreva / con este engaño a ser suyo” (vv. 1622-1623). El contrapunto cómico lo pone, como siempre, Gandalín, quien recibe la buena nueva con sorna y alegría, haciendo, además, en aparte un guiño a la escena metateatral en la que aconsejó a su señor disfrutar de un ensayo que en este momento “se ha hecho realidad”:

GANDALÍN. ¡Déjenme que llegue y vea
al recién nacido Infante
a quien ha parido César!
(No se rio y mesurose:
¡vive Dios, que representa
ahora lo que ensayaba!).
(vv. 1684-1689)

El aparte es, finalmente, fundamental para seguir enredando la acción hasta el último momento: el Conde decide aliarse falsamente con Enrique (a quien se dirige en el fragmento que veremos a continuación) para proteger a su hermano Carlos, pero César no entiende el engaño y piensa que realmente está traicionándolo. Sus pensamientos los comparten con el espectador en sendos apartes:

CONDE. (Aquí importa la prudencia
y el ardid: si no le digo
que el Infante es mi enemigo,
él es Rey, y es evidencia
que buscará otro homicida
que le mate con efeto:
quiero fingir, que en secreto
podré así darle la vida.)
Señor, siendo vuestro gusto,
¿qué haré yo en matarle? Y creo
que ayudará a mi deseo
mi padre, pues es tan justo
vengarme y asegurarnos.
CÉSAR. (¡Qué mal sus finezas paga!)
Señor, el Conde lo haga,
que yo no puedo faltáros.
(Todo lo sabrá de mí.)
(vv. 1751-1767)

En resumen, el aparte se configura como un recurso empleado con prudente y hábil criterio, y que subraya oportunamente los conflictos de la comedia. Además, como es habitual en su funcionalidad, nos desvela los sentimientos, pensamientos y pretensiones de los diferentes personajes, los cuales acuden a este recurso para confesar aquello que no se atreven a decir en voz alta, para preservar su intimidad y poder utilizar el engaño, informando, lógica y simultáneamente, de todo ello al

lector/espectador. Como se ha mostrado, es un elemento anticipador de las tramas principales de la comedia: la amorosa y la política; en ambas, el espectador juega con ventaja respecto al resto de personajes, puesto que va resolviendo las intrigas de la acción antes de que se haga público en la ficción de la comedia. Es, pues, el elemento más importante de complicidad entre el actor y el oyente, el cual es el único testigo de esa doble acción (la que presencian los personajes y la que solo él descubre en los apartes) que se desarrolla en las tablas.

Cautelas son amistades es, en suma, a nuestro modo de ver, una de las piezas más interesantes de Felipe Godínez, pues en ella, como se ha estudiado, construye personajes de una gran consistencia, como son, sobre todo, Gandalín y la Duquesa; plantea los temas clave del teatro barroco, otorgando una especial importancia a la amistad y a la libertad en el amor, así como un matiz “moderno” al asunto del honor; entreteje y desenreda una trama compleja en la que lo amoroso se une con lo político, y en la que el equívoco, el “engañar con la verdad”, el “doble godiniano” y los juegos de palabras son grandes protagonistas; conforma un lenguaje y estilo poéticos muy personales sirviéndose de metáforas tomadas de la tradición literaria pero que hace suyas, dotándolas, en algunos casos, de una impronta muy particular; maneja con notable eficacia recursos escénicos tales como el metateatro y el aparte; nos regala un bello discurso en favor del oficio de las armas que, contextualizado en la época en que se enmarca, puede entenderse desde una perspectiva reivindicativa... Y, además, su comedia presenta un atractivo problema de autoría que desvela el cierto éxito que hubo de tener en las tablas de la época, donde seguramente se representó muchas más veces de las que se han documentado.

Así como la obra dramática de tema religioso que cultivó el dramaturgo onubense ha sido aplaudida y le procuró la fama como comediógrafo en el Siglo de Oro, creemos que estamos en el momento más propicio para ensalzar también su teatro de materia cortesana, ya que, como se ha mostrado, es digno de encomio y, en este caso, *Cautelas* podría ser un texto con grandes posibilidades para que el público actual pueda disfrutar con ella en escena. Hay amor, celos, honor, amistad, intriga política palaciega, envidia y muerte, pero también sentido del humor, inteligencia escénica, sentimientos

encontrados, ocultamientos, máscaras y anagnórisis, cautela(s) y complicidad con un público que también forma parte del espectáculo en esos vaivenes que experimenta entre la ficción de las tablas y la realidad de la vida, cuyos sutiles límites están, una vez más, difuminados y entremezclados en este gran teatro del mundo.

2.10. ESTUDIO TEXTUAL¹¹³

2.10. 1. DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS

Los testimonios que hemos cotejado para la edición de la comedia *Cautelas son amistades* corresponden a siete impresos y un manuscrito. Como ya se ha expuesto, el manuscrito y dos de los impresos son atribuidos a Agustín Moreto, mientras que los otros cinco testimonios aparecen a nombre de Felipe Godínez. El texto que hemos elegido como base para nuestra edición es el de una edición suelta, sin datos de imprenta, cuyo único ejemplar conocido es el T-55324/11 de la Biblioteca Nacional (BNE), testimonio más completo y al que el estudio ecdótico sitúa más cerca del original.

No podemos por menos que citar aquí *Per una bibliografia di Felipe Godinez* de Maria Grazia Profeti (1982), quien realizó un trabajo exhaustivo en la búsqueda de los testimonios de las diferentes comedias de Godínez, entre las que se cuenta la que nos ocupa –con sus variantes de título, como ya sabemos–, de la que registra y describe pormenorizadamente el manuscrito y seis impresos. En nuestro trabajo hemos cotejado todos los ejemplares encontrados de las ediciones que Profeti señala en su estudio, a los que hemos de añadir el citado nuevo impreso (T-55324/11), que se encuentra en un fondo de la BNE que Germán Vega dio a conocer hace unos años. En este mismo fondo, desconocido cuando Profeti redactó su bibliografía, están catalogados, así mismo, diferentes ejemplares de algunas de las sueltas conocidas de la comedia, como veremos a continuación; además, añadimos otros que hemos encontrado en diferentes bibliotecas internacionales y que tampoco aparecen registrados en la citada bibliografía. Así pues, los testimonios con que hemos contado son los siguientes¹¹⁴:

M

BNE, Mss/18074 (*La cautela en la amistad y lo que merece un soldado*).

[p. 241:] COMEDIA FAMOSA / LA CAUTELA EN LA AMISTAD / Y LO QUE MERECE UN SOLDADO / De Don Agustín Moreto. / Personas que hablan en Ella. / El Rey de Napoles. / Carlos Colona. / La Duquesa de Milan. / / Enrique. Cesar. / Gandalin Gracioso / El Conde Carlos. / / Flora, criada. / Irene Dama. / El Senescal. / Jornada

¹¹³ Una primera versión de este estudio ecdótico está publicado; véase Rivera 2016a.

¹¹⁴ La mayoría de los datos que siguen los hemos tomado de la bibliografía de Profeti, anteriormente citada, pero hemos realizado también nuestras propias comprobaciones.

Primera. / Salen Carlos, y la Duquesa con Las Espadas Desnudas. / Car. Reliquia hermosa de Milán, quien Eres? [...]

[al final, p. 263 r:] Con que dieron fin Senado / Cautelas son Amistades / fin de la Comedia.

Descripción externa: 4º; mm. 205 x 150; fols. 15 numerados modernamente a lápiz desde la 241 hasta la 263; en buen estado de conservación, perteneciente a Gayangos, bordes en rojo.

P43

Parte 43 de Diferentes Autores (Lo que merece un soldado). BNE, T-25325.

Fol. 1. / DE LO QUE MERECE UN SOLDADO. / COMEDIA FAMOSA, / DE MORETO. / Hablan en ella las personas siguientes. / Carlos. / La Duquesa de Milan. / Enrique. / Cesar. / Flora. / Irene. / Gandalin. / Conde. / Senescal. / JORNADA PRIMERA. / Salen Carlos, y la Duquesa con las espadas desnudas. / Car. Reliquia hermosa de Milan, quien eres? [...]

[al final, f. C + 3v n.n.:] con que dieron fin Senado, / cautelas son amistades. / Fin de la Famosa Comedia, de lo que / merece un soldado. / DE MORETO. [dibujo]

4º; 1-36 pp. num. A-B 8, C2

IT

Tercera parte de las Comedias de Moreto (La cautela en la amistad) Instituto del Teatro [60705].

COMEDIA FAMOSA. / LA CAUTELA EN LA AMISTAD. / DE DON AGUSTIN MORETO. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / El Rey. / Carlos. / La Duquesa de Milan. / Enrique. / Gandalin gracioso. / El Conde. / Cesar. / Flora. Irene. / Senescal. / JORNADA PRIMERA / Salen Carlos, y la Duquesa con las espadas desnudas. / Carl. Reliquia hermosa de Milan, quien eres? [...]

[al final, f. Y4 + 1v. n.n.:] con que dieron fin Senado, / Cautelas son Amistades.

4º. 309-344 pp. num. V3-V8, X8, Y1-Y4.

MP

Suelta: Biblioteca Menéndez Pelayo [34128]

Núm. 44. / CAUTELAS SON AMISTADES / COMEDIA / FAMOSA. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. / PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA. / La Duquesa de Milan. / Carlos. / Enrique. // El Conde. / Cesar viejo. / El Senescal. // Irene dama. / Flora Criada. / Gandalin. / JORNADA PRIMERA. // Salen la Duquesa de Milan y Carlos / Ca. Reliquia hermosa de Milã / quiẽ eres? [...]

[al final, f. D2 + 2v n.n.:] con que dieron fin Senado, / Cautelas son Amistades. / FIN [entre dos dibujos]

4º; 16 fols. no num. A-D4

Ejemplares: Biblioteca de Menéndez Pelayo [34128] e Instituto del Teatro [58888].

BR

Suelta: BNE [T-55324/9]

CAUTELAS SON AMISTADES. / COMEDIA / FAMOSA. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. / Hablan en ella las personas siguientes. / *La Duquesa de Milan.* / *Carlos.* / *Enrique.* / *El Conde.* // *Cesar viejo.* / *El Senescal.* / *Irene dama.* / *Flora criada.* // *Gandalin.* // JORNADA PRIMERA. // *Salen la Duquesa de Milan, y Carlos.* / C. Reliquia hermosa d Milã quiẽ eres [...]

[al final, f. D2 + 2v. n.n.:] con que dieron fin Senado, / cautelas son amistades. / FIN.

4º; 16 fols. no num. A-D4

Ejemplares: Instituto del Teatro [57099], British Museum [T-1736(16)], Friburgo [E-1032-n-XVI], Pennsylvania [510 y 513], BNE [T-55324/9].

P

Suelta: BNE [T-55324/10]

CAUTELAS SON AMISTADES. / COMEDIA / FAMOSA. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. / Hablan en ella las personas siguientes. / *La Duquesa de Milan.* / *Carlos.* / *Enrique.* / *El Conde.* // *Cesar viejo.* / *El Senescal.* / *Irene dama.* / *Flora*

criada. // Gandalin. // JORNADA PRIMERA. / Salen la Duquesa de Milan y Carlos / Ca. Reliquia hermosa de Milã quiẽ eres? [...]

[al final, f. D2 + 2v n.n.:] con que dieron fin Senado, / cautelas son amistades
[*una composizione di foglioline*]

4º; 16 fols. no num., A-D4. Con errores y peculiaridades al marcar las hojas del pliego
A: A2 por A y se consigna A3.

Ejemplares: British Museum [11728.c.61], París [8º Yg. Pièce 424, perteneciente al Salvá], BNE [T-55324/10]

PR

Suelta: Instituto del Teatro [57759]

CAUTELAS SON AMISTADES. / COMEDIA / FAMOSA. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ / Hablan en ella las personas siguientes. / *La Duquesa de Milan. / Carlos. / Enrique. / El Conde. // Cesar viejo. / El Senescal. / Irene dama. / Flora criada. // Gandalin. // JORNADA PRIMERA. / Salen la Duquesa de Milan, y Carlos / Car. Reliquia hermosa de Milã quiẽ eres? [...]*

[al final, f. D2 + 2v. n.n.:] con que dieron fin Senado, / cautelas son amistades.
[dibujo de un cesto de flores]

4º. 16 fols. no num. A-D4. Con errores y peculiaridades al marcar las hojas del pliego
A: se consigna A3; A3 por A4.

Ejemplares: Parma [CC*IV 28033, vol. XL-VII], Universidad de Sevilla [A 250/230(03)], Instituto del Teatro [57759].

BN

Suelta: BNE [T-55324/11].

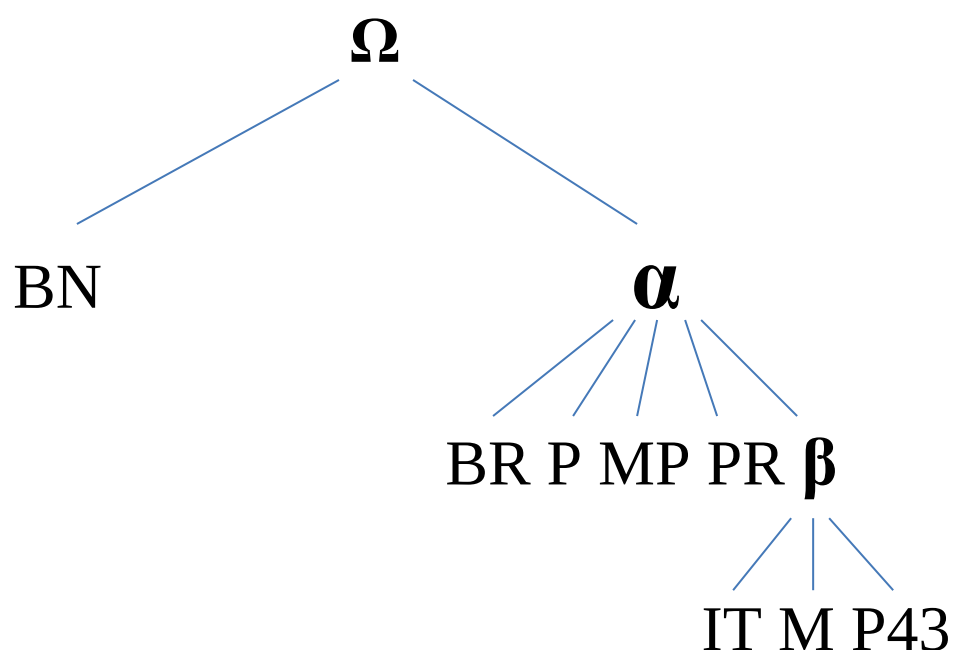
CAUTELAS SON AMISTADES. / COMEDIA / FAMOSA. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. / Hablan en ella las personas siguientes. / La Duque de Milan. / Carlos. / Enrique. / El Conde. // Cesar viejo. / El Senescal. / Irene dama. / Flora criada. / Gandalin. // JORNADA PRIMERA. // *Salen la Duquesa de Milan, y Carlos / Car. Reliquia hermosa de Milã quiẽ eres [...]*

[al final.: f. D4 + 1 n.n.:] con que dieron fin, Senado, cautelas son amistades. /
FIN.

4º. 16 fols. no num. A-D4.

2.10.2. *STEMMA*

Nos parece pertinente aportar, en primer lugar, el *stemma* que ha resultado del estudio ecdótico que hemos llevado a cabo. Así, el lector podrá volver a él en el momento que crea preciso para comprobar las relaciones “genealógicas” que iremos estableciendo:



2.10.3. DEMOSTRACIÓN DEL ARQUETIPO

Aunque ciertamente sean pocos, todos los testimonios de la tradición presentan algunos errores que se remontan al arquetipo. Haremos referencia a continuación a aquellos que hemos tenido que subsanar por medio de conjeturas propias.

En primer lugar, señalamos un error de rima que complica el entendimiento del fragmento del que forma parte. Nos referimos al verso “tu hermana no más, ya sabes” (v. 1051), que debería rimar en *-e*, puesto que es lo que pide el romance en que se inserta. Hemos decidido proponer una enmienda, resultando de ella la lectura “tu hermana no más, ya sabe él”, ya que, así, conseguimos respetar la rima requerida y, además, hacemos sujeto de la oración a Carlos, lectura más apropiada porque es de quien las dos damas están hablando. El término “desiguales” que encontramos en el verso siguiente se refiere a Carlos y a la Duquesa; esta explica que, aun no siendo duquesa, sino hermana de Irene (es decir, también hija del Marqués de Mariñano, que no lo es), Carlos es –o debería ser– consciente de que ellos dos seguirían siendo “desiguales” en rango y linaje. Veamos el fragmento completo, ya enmendado:

DUQUESA. Por mí otra cosa has de hacer:
habla con Carlos a solas,
y artificiosa y fiel
procura que a ti te diga
si me quiere y por temer
no me lo dice, que aun siendo
tu hermana no más, sabe él
que fuéramos desiguales.
IRENE. Digo que examinaré
sus pensamientos.
(vv. 1045-1054)

En segundo lugar, hay que señalar otro error poligenético del arquetipo debido a la atracción del adjetivo posesivo “su”:

ENRIQUE. Y a mí César, tu padre, que procura
encubrir su* pasión con su cordura.
(vv. 153-154)

Este error lo enmendamos en “encubrir tu pasión con su cordura” (v. 154). Aunque los versos, a primera lectura, parecen tener sentido, es evidente la antítesis entre el comportamiento atrevido de Carlos (“tu pasión”), con quien está hablando Enrique, y la sabia actuación del padre que siempre vela por él (“su cordura”).

En el arquetipo habría, además, otros errores, que corrigen los textos atribuidos a Moreto, como se verá en el apartado 2.10.5.

2.10.4. DEMOSTRACIÓN DE LA FAMILIA ALFA (BR P MP IT M P43 PR)

Demuestra la existencia de la familia de alfa una serie de errores comunes, a la vez conjuntivos y separativos, que presentan todos los testimonios de la tradición excepto BN.

El primer fragmento que es suprimido en alfa es el siguiente:

SENESCAL. ¿Qué importa?

CÉSAR. Sí importa.

SENESCAL. Ved
que estáis hablando conmigo.

CÉSAR. Pues yo, Senescal, ¿qué os digo
para no hacerme merced?

Que aunque hay diferencia llana
de mí a vos, es tan notoria
mi sangre, y mi ejecutoria
de hijodalgo tan anciana,
que aún capa negra no había
en casa de algunos reyes,
cuando entre arados y bueyes
era antigua esta hidalguía.

SENESCAL. Gentil desvanecimiento
de hidalgo de aldea.

CÉSAR. (Ya
viene el Conde, bien será
no malograr mi contento.)

(vv. 644-659)

Estos versos, que se omiten en alfa, forman parte de aquellos fragmentos que hacen referencia al linaje, a la ejecutoria, a la limpieza de sangre. Como explicamos en otro momento (cap. 2.6.3.), creemos que es poco probable que el autor de la omisión tuviera en cuenta la prosapia del moguereno y que se debiera a ello su eliminación, sino que parece querer ahorrar, más bien, una caracterización negativa de César (“hidalgo de aldea”).

Veremos a continuación la supresión de una serie de extensas alegorías, algunas de ellas algo confusas, que solo conserva BN. La mayoría se encuentran en largos parlamentos de la Duquesa. Es el caso de este fragmento omitido en el que la dama utiliza una prolija metáfora náutica –como se hace en varios momentos de la comedia, según se ha explicado– para expresar cómo se siente:

porque me gobernaré
 por la razón, que es el norte
 viendo quien soy, y también
 las dos coronas que gano.
 Y así, para no ofrecer
 la mano a Carlos en medio
 de golfo tan infiel,
 el viaje se suspenda,
 eche las áncoras, dé
 fondo la nave, fiada
 por uno y otro escobén
 a dos tan fuertes amarras
 de decoro y de interés,
 de modo que entre las olas,
 con repetido vaivén
 resistiendo la tormenta,
 que es lo más que puede hacer,
 mientras ya sobre las nubes,
 ya en los abismos se ve,
 vacilando el frágil leño
 está de mar en través.
 (vv. 1023-1044)

Esta supresión parece obedecer a la pauta generalizada de acortar los versos más retóricos y prolijos de un parlamento demasiado largo, cuya supresión no afecta al sentido de la intervención del personaje. Veremos, además, que los fragmentos que sufren estos atajos vienen expresados en la mayor parte de los casos en romance, precisamente porque en este tipo de tiradas se corre menos riesgo de que la rima quede afectada, y es más fácil que los copistas que optan por estas supresiones puedan solventarlo e incluso unir los versos introduciendo algunos cambios, como se comprobará en algún ejemplo.

De nuevo en boca de la Duquesa, se omite un pequeño conjunto de versos en los que ella hace referencia al personaje literario del rui señor. Se trata también aquí de versos bastante retóricos y reiterativos, con las características que los hacen candidatos a ser sacrificados:

Así Filomena amante
 cuando le corta las alas
 el miedo del cazador,
 mal detenida en sus ansias,
 bien declarada en sus quejas,
 suele al consorte a quien ama,
 ya que no con los del cuerpo,
 ir con pasos de garganta.
 Vos también rui señor fuistes

que sus endechas cantaba:
si no fue correspondencia
fue a lo menos consonancia.
(vv. 1843-1854)

En otro largo monólogo de la Duquesa se omiten seis versos dentro de una enumeración de peticiones que esta dirige a Carlos. La supresión acorta dicho discurso pero no atenta contra su congruencia:

desvaneced ilusiones,
desempeñad esperanzas,
huid la lisonja torpe,
ayudad la verdad santa,
confirmad vuestras verdades,
argüid mis ignorancias.
(vv. 1891-1896)

Posteriormente, también en un largo y metafórico discurso de la Duquesa, se omite el siguiente fragmento:

La nube en el cielo, Carlos,
dentro en sí misma recata
el rayo hasta que no cabe
por muy dilatado, y hasta
que despedazada truena,
como que gime o que clama,
porque aborta su secreto,
no porque la despedazan.
Truena, pues, la nube entonces
porque el rayo antes que salga
la rasga con fuerza, y todo
pasa así porque en fin pasa
en regiones celestiales.
Suponed, pues, que las damas
de obligaciones son cielos
adonde también se fraguan
rayos de amor, si el silencio,
donde el decoro los guarda,
rompe el agradecimiento
que los enciende y dilata.
Algún ay, algún suspiro,
que aun así es trueno que espanta,
le oirá entonces por ventura;
pero si no le rasgaran
el corazón, no se oyera,
porque en las esferas altas
tampoco se oyen los truenos
si las nubes no se rasgan.
(vv. 1929-1956)

Aquí la Duquesa hace uso de la imagen literaria de la tormenta (muchísima tónica retórica, de nuevo), en un encadenamiento alegórico al que son muy proclives los dramaturgos del tiempo de Calderón.

El último fragmento acortado forma parte, en cambio, de un largo parlamento de Gandalín, en el cual explica aquí, casi metateatralmente y según ya se ha indicado, “cómo se hace un gracioso”. Se omite un conjunto de versos con el fin de hacer más breve el discurso, pero en este caso sí se rompe, de algún modo, con la coherencia de lo que se dice, puesto que se pierde la parte introductoria e inicial de esas características que, según Gandalín, ha de tener el donaire. Suprime, además, el ingenio y el gracejo de uno de los grandes momentos del personaje, extenso parlamento que pocos donaires tienen el honor de recitar en las comedias barrocas. Hemos de recalcar, pues, que gracias a la última suelta en aparecer hemos podido recuperar estos magníficos versos de la comedia, de los cuales no dan cuenta los demás testimonios:

Agrádale al más discreto
lo más fácil, y es cansado
si ha de costarle cuidado
el entender el conceto.
Ya, pues, o hay conversación
donde arguyan y porfíen,
que si no ríen, se ríen
de Sócrates y Platón.
Y así quien pretende parte
en los aplausos desprecia
la filosofía necia,
y allí luego, sin más arte,
sin estudio que reprima
los juveniles engaños,
sin madrugar tantos años
a oír la lición de prima
a ser gracioso comienza,
que para esto del gracejo,
con un poco de despejo
y un mucho de desvergüenza;
con resolverse a decir
con airoso desenfado,
venga o no venga ajustado,
cuanto le suele ocurrir;
con no tener honra, en fin,
en hablar o mucho o poco,
con dos adarmes de loco
y cuatro o seis de malsín;
con pedirlo todo, hacer
gran fiesta al vil donativo,
gasto de amor y recibo

de aloja a medio traer;
con asir siempre el copete
a la ocasión licencioso,
levantarse en noticioso
y acostarse en alcahuete.
(vv. 2079-2114)

Cabe señalar, para terminar este examen de las omisiones, un par de versos que son suprimidos en alfa posiblemente porque no tienen mucho sentido tal cual los encontramos, pero cuya eliminación impide que se entienda el parlamento que Carlos, el protagonista del fragmento, dirige en este momento a la Duquesa. Los versos omitidos son: “aunque lo cierto y lo fácil / que ha sido todo es amaros” (vv. 2282-2283), que solo podemos intentar comprender si lo contextualizamos:

CARLOS. No sé si amaros, si amarme,
o amar a un amante vuestro,
aunque [es] lo cierto y lo fácil¹¹⁵
que ha sido todo: es amaros,
pues solicito que os ame
y améis a quien os merece;
es amarle, pues se parte
entre mí y él la fortuna,
y os pierdo porque él os gane;
es amarme porque en nada,
-cuánto más si no me amase-,
pudiera yo amarme tanto
como en amaros y amarle.
(vv. 2280-2291)

Carlos ha confesado a la Duquesa que la ama, pero, además de a ella, también quiere al otro Carlos, el Conde, su hermano, y, a consecuencia de todo ello, se ama también a sí mismo. Es evidente, pues, que el autor del texto hace un juego de palabras en este fragmento –sirviéndose de la anáfora y el políptoton– con “es amaros”, “es amarle” y “es amarme”, que se pierde en todos los testimonios de alfa con la omisión del “amaros”, es decir, el primer elemento de la secuencia. En nuestra edición, mantenemos, pues, la lectura de BN, pero proponemos una conjetura *ope ingenii* para aclarar y dar sentido al fragmento. Así, hemos añadido el verbo “es” (señalado entre corchetes en el fragmento reproducido) tras el “aunque” con que comienza el primer verso omitido en alfa, porque consideramos que ese muy ambiguo “todo” debe

¹¹⁵ Hemos de entender este término en su sentido de “lugar fácil de entender en escritura, el que está claro y no tiene oscuridad, ni ambigüedad alguna” (Covarrubias), es decir, ‘claro’, ‘evidente’. Repárese, con todo, en que “fácil” introduce en este romance en –e una rima bastante impura, aunque aceptable como licencia.

entenderse en el sentido de que el resultado de la duda que al inicio del parlamento plantea Carlos *ha sido* ‘todo –las tres cosas– a la vez [amaros, amarme y amar un amante vuestro]’, no en el de ‘todo ha sido cierto y fácil’, y que tal ambigüedad es lo que provoca las dificultades de intelección del pasaje, así como el hecho de que los testimonios en que no constan los versos en cuestión hayan “tirado por la calle de enmedio” eliminándolos sin más (e incluso es muy probable que BN suprimiera, en un vano intento de hacerlos comprensibles, el “es” que proponemos restituir). De esta forma, no se pierde el juego verbal y conceptual que el autor ha ensayado con ese tricolon sobre el amor y se hace inteligible un fragmento que resulta bastante difícil de comprender en la única versión existente, que conservamos en BN.

A la luz de todo esto, deducimos que estos testimonios acusan recortes –posiblemente por parte de autores y/o actores– para hacer la representación más breve, ligera e inteligible. Pero debemos considerarlas como una cierta “refundición” de la comedia original, que en alguna medida la alejan de la voluntad e intención del autor.

Además de estas omisiones, que ya valdrían como testimonio de la existencia de alfa, veremos a continuación una serie de variantes que confirman esta familia. Por un lado, hay una serie de versos que aparece en una diferente colocación en alfa respecto a BN. Veámoslos a continuación (en la columna de la izquierda presentamos la lectura de alfa, en la de la derecha la de BN):

Salen Carlos y César.

CÉSAR. ¿Hay desdicha semejante?
 ¿Yo la vida de mi hijo
 aventurar siendo padre?
 Cuenta, ¡vive Dios!, de todo
 al rey Enrique he de darle;
 todo lo sabrá de mí.
 CARLOS. ¿En fin prometió matarme
 el Conde?
 CÉSAR. En presencia mía.
 Tú hiciste un gran disparate
 en aventurar tu vida.
 Yo, aunque soy leal, soy padre
 y he de evitar tu peligro.
 CARLOS. Yo es fuerza que me recate
 pues tú temes y me avisas,
 mas si se ofrece otro lance
 haré lo mismo.
 CÉSAR. Él nos sigue,

Salen Carlos y César.

CARLOS. ¿En fin prometió matarme
 el Conde?
 CÉSAR. En presencia mía.
 Tú hiciste un gran disparate
 en aventurar tu vida.
 Yo, aunque soy leal, soy padre
 y he de evitar tu peligro.
 CARLOS. Yo es fuerza que me recate
 pues tú temes y me avisas,
 mas si se ofrece otro lance
 haré lo mismo.
 CÉSAR. Él nos sigue,
 y aunque es bien que no me aparte
 de tu lado, me retiro
 hasta ver qué intento trae.
 ¿Yo la vida de mi hijo
 aventurar siendo padre?
 Cuenta, ¡vive Dios!, de todo

y aunque es bien que no me aparte
de tu lado, me retiro
hasta ver qué intento trae:
sepan la verdad y viva
mi hijo largas edades.
Vase.

al rey Enrique he de darle:
sepan la verdad y viva
mi hijo largas edades.
Vase.

(vv. 2158-2176)

La lección de BN, ligeramente diferente a la de alfa, es la que da más sentido y coherencia al texto, puesto que la reflexión que César hace finalmente en un aparte se entiende con mayor claridad después de ese diálogo que ha mantenido con su hijo. Por esta razón, creemos que es alfa el testimonio que, una vez más, innova retocando la *dispositio* original.

Por otro lado, mostraremos a continuación una serie de errores conjuntivos de esta familia fundamentados en su errada rima, ya sea por hipometría o hipermetría. Primeramente, señalamos un evidente caso de hipermetría en el verso 683 de todos los testimonios que forman alfa:

que espero en Dios que algún día
veré grande a Vueseñoría.
(vv. 685-686)

Como comprobaremos seguidamente, la lectura que presenta BN es, sin duda, la certera, ya que el cómputo silábico es el que pide la estrofa, y la sintaxis se muestra más clara:

que espero en Dios algún día
ver grande a Vueseñoría.

Es posible que la inserción de “que” delante de “algún día” sea una especie de *facilior* sintáctica que ha obligado luego a un copista (o al mismo tipógrafo) a pasar de “ver” a “veré”, error que ha arrastrado toda la transmisión de alfa. En esta misma línea hemos de incluir dos casos de versos hipométricos:

- la omisión de “de Italia” en el verso 629: “grande de Italia. Y tan grande”.
- el uso de “por Dios” en vez de “vive Dios” en “Perder, ¡vive Dios!, me pesa” (v. 1492).

Nos parece también importante anotar una variante de alfa en el verso “si antes subió aire leve” (v. 2429), cuyo significado se comprende junto con el verso que sigue (“baja después tierra grave”). La variante que presenta alfa es “si antes subía a pie leve”,

que consideramos de nuevo una *lectio* que banaliza el texto al no entender que “aire leve” es un predicativo análogo a “tierra grave”. Además, el sentido del pasaje, con ese juego entre dos “elementos”, el aire (leve) y la tierra (grave), corrobora, sin duda, la lectura de BN. En este momento, ya acercándonos al final de la comedia, tiene lugar el enfrentamiento por el poder real entre Carlos y Enrique. Se utiliza la recurrente metáfora del halcón (Enrique) que acosa a la garza (Carlos) con el fin de abatirla. Estos dos últimos versos del parlamento del Conde resumen, de forma metafórica, como decíamos, esa lucha que está sucediendo: el soberbio halcón que ha subido cual “aire leve” (es decir, leve como el aire) tras la humilde garza caerá, finalmente, cual “tierra grave” (es decir, grave o pesado como la tierra), herido por el pico de esta:

que ella pone de su parte
sola su defensa, y él
con peso ya de cadáver
si antes subió aire leve,
baja después tierra grave.
(vv. 2426-2430)

Es reseñable, así mismo, el cambio que encontramos en alfa en el verso “sino que tú no le elijas” (v. 2257), donde “no le” ha sido modificado por “al Conde” (es decir, “sino que tú al Conde elijas”), alterando totalmente el sentido que tiene el pasaje. Estamos en uno de los momentos de mayor enredo de la comedia, en el que la Duquesa, en un diálogo con Irene, no quiere creer que el Conde es el heredero de la Corona, argumento que toma para negarse a que la emparejen con él (aunque, en realidad, su negativa viene dada por el amor que siente hacia Carlos). Irene está enamorada del Conde, quien, a su criterio, cuenta con todos los méritos para ser el mejor de los pretendientes, incluso de la Duquesa, lo que reconoce con una noble sinceridad que la honra. Veámoslo en el fragmento que están protagonizando las damas de la comedia y en el que se aprecia cómo, en una especie de composición “en anillo”, los dos últimos versos retoman la idea de los dos primeros:

IRENE. No temo yo que él te engañe,
sino que tú no le elijas.
DUQUESA. El Conde no tiene partes
para casarse conmigo.
IRENE. Eso sí que es engañarse:
Duquesa de Milán eres,
mas a ser yo de ambos mares
reina absoluta entre todas
las Cesáreas Majestades,
le eligiera a él solo.

DUQUESA. ¿Luego
tú también quieres casarme
con el Conde?

IRENE. No, Duquesa:
no quiero yo que te cases,
sino que no le desprecies.
(vv. 2256-2269)

Merece también mención una sustitución concreta que tiene que ver con una intención de clarificar el texto. En el verso 911 alfa presenta “viento” frente a la lectura “Bóreas” de BN; como sabemos, es este es un viento que sopla del norte. Tal vez aquí no se trate de la trivialización de una *lectio difficilior*, sino de la voluntad de hacer más inteligible la palabra para todo el público (es algo bien conocido que las compañías teatrales solían introducir retoques de este tipo).

Finalmente, completan las variantes existentes entre alfa y BN una serie de errores, la mayoría de ellos poligenéticos, que, aunque no tienen valor estemático, ratifican la existencia de la familia llamada alfa. No los añadimos aquí para evitar extendernos en exceso, aunque podrán verse con detalle en el aparato crítico de nuestra edición (cap. 6); ciertamente es también gracias a todos ellos por lo que podemos afirmar la existencia de esta familia, la cual está formada por los testimonios BR P MP IT M P43 PR.

2.10.5. LA FAMILIA β : TESTIMONIOS ATRIBUIDOS A MORETO

Dentro de la familia de alfa hay, como hemos dicho, siete testimonios, entre los cuales tres (IT M P43) son atribuidos a Moreto. Como veremos a continuación, estos tres forman efectivamente una familia, un subgrupo dentro de alfa, que hemos llamado β , y que demostrarán que la atribución a este dramaturgo es posterior a la que sería la primigenia y, a nuestro juicio, segura autoría de Godínez.

El estudio de las variantes de estos testimonios nos ha llevado a una conclusión general: el responsable de la atribución a Moreto tuvo una intención de corregir el modelo que deriva de alfa. Introdujo así una serie de variantes con el fin de mejorar el texto, objetivo que en muchos casos parece conseguir, pero que, en otros, no logra o lo hace de una manera forzada, como veremos.

En primer lugar, anotamos aquellas variantes que suponen una corrección de errores del arquetipo (pues estarían tanto en BN como en alfa). Empezamos por una intervención que hace referencia a una modificación en el nombre de los personajes y

que tiene que ver con la atribución a Irene de los versos 478-482, que en el arquetipo se seguirían atribuyendo al Conde como los que los preceden. Veamos dicho fragmento:

Por su sobrino, a quien ama
tan ciego, debió de oír
con tanto gusto esa nueva.
IRENE. Pero vos, Conde, subid,
subid a esfera tan alta,
que yo, que hija nací
del Marqués de Mariñano,
aun no os merezca servir.
(vv. 475-482)

Corrige β también al arquetipo en el verso 65 cambiando de sujeto al verbo principal, como pide el sentido del fragmento: “volvió” por “volví”. Es la Duquesa la que está hablando en este momento, pero el sujeto del verbo “volver” es sin duda en este caso “su Alteza”, de ahí la necesidad de utilizar la tercera persona:

Su Alteza, pues, (así le persuado
que no soy la Duquesa) con cuidado
volvió a mirar su hermoso señorío,
previno un alazán, tomó con brío...
(vv. 63-66)

Un error menos llamativo, pero que también subsana β, es el que encontramos en el verso 138. Toda la tradición excepto los tres testimonios atribuidos a Moreto y, por tanto, el arquetipo, presentan la variante “buscarme” en vez de “búscame”, lectura que se adecua mejor a la petición que la Duquesa está haciendo a Carlos en este momento: “Cuando a Nápoles vuelvas, y te cuadre, / búscame en casa del Marqués mi padre” (vv. 137-138).

En este mismo sentido, hay un caso en el que los testimonios moretianos corrigen un endecasílabo hipométrico del arquetipo: “a todos los” en lugar de “a todos” en “a todos los leed. ENRIQUE. Todos los leo” (v. 232).

Necesaria es, asimismo, la introducción de un verso que solo presentan los testimonios de esta familia y que se corresponde con el 205 de nuestra edición, “con que vemos que os ama”, situado entre “quizá por la pasión o la fineza, / pues a la sucesión del reino os llama”. Aunque desde el punto de vista del contenido es prescindible, la rima requiere un verso que termine, efectivamente, en -ama. Solo lo encontramos en los testimonios atribuidos a Moreto, gracias a los cuales se suma un verso más al cómputo total con que contaría el arquetipo.

Por otro lado, pueden detectarse varios errores en esta familia que nos ayudan a considerarla independiente de los demás testimonios que forman alfa. Primeramente, un par de ellos onomásticos (teniendo en cuenta el sentido de las intervenciones), a los cuales cabría atribuir un valor separativo con respecto al resto de la tradición: “CARLOS” frente a “CÉSAR” en el verso 189 y “CÉSAR” frente a “CARLOS” en el verso 228.

En cuanto a la métrica, hay también una serie de errores interesantes:

- “original fortuna” en vez de “o igual fortuna” en “que con igual razón o igual fortuna” (v. 89): variante común de IT M P43; el cambio da una lectura a la que no hallamos sentido en el contexto, por lo que lo consideramos una innovación fallida de esta familia (aun cuando partiéramos, para salvar la métrica, el endecasílabo en dos heptasílabos, pues se inserta el verso en una silva).
- omisión de “bello” en el verso 544 (“el marfil bello añadid”), probable errata que convierte el verso en hipométrico.
- “que ame, quiere” en vez de “que a mí me quiere” (v. 1205), que, de igual forma que en el caso anterior, es un verso hipométrico, debido –parece– a una especie de haplogía.

Dentro de esta misma cuestión de la métrica, tenemos otro caso en el verso 282: “pues entonces infiel”. Las copias moretianas pasan por alto la diéresis (relativamente habitual en esta comedia) que debiera hacerse en “infel” y entienden que están ante un verso hipométrico. Introducen el siguiente cambio para (supuestamente) solucionarlo: “pues entonces más infel”.

Veamos ahora una serie de innovaciones que introducen los testimonios atribuidos a Moreto, que resultan o innecesarias o incongruentes y que podemos considerar errores conjuntivos de dicha familia:

- Encontramos “Ningún vasallo al príncipe replique” en lugar de “Ningún vasallo, padre, a rey replique” (v. 246).
- Aparece “Y tan de veras prudente” en lugar de “Y también verás prudente” (v. 289).
- Se omite “que mi padre no querrá” (v. 295).
- Supresión de “Confieso Irene” (v. 429). En su lugar aparece “que cerca viene / y aunque ya puede vivir / muy poco, por ser tan viejo”; los dos últimos versos se leen en los demás testimonios en un pasaje posterior del texto, en los versos 438-439.

- Inserción de “y en el abrazo le vi / remozado, porque en él” en lugar de “y aunque ya puede vivir / muy poco por ser tan viejo” (vv. 440-441). Como podemos ver, este error está estrechamente enlazado con el anterior. β omite “Confieso Irene”, introduce una innovación y cambia de posición los versos siguientes; esto supone que, en su lugar, tenga que inventar otros dos versos.
- Introduce “chupar es lechuza” en lugar de “el par es la chica” en “que ella en el par es la chica” (v. 511). Estos versos figuran entre los más oscuros de la comedia, de ahí que las copias moretianas hayan introducido un cambio ante dicha *lectio difficilior*, lo que es, precisamente, prueba indirecta de lo complejo del pasaje.
- Encontramos “que todo marfil es cuerno / para conducido allí” en vez de “de un Séneca cordobés, / más gentil, sin ser gentil, / que todo marfil es cuerno / y estuviera mal allí” (vv. 551-554). Como se verá en la nota 71 de la edición de la comedia (a la que remitimos), Godínez alude aquí a un pasaje de la única comedia escrita por Góngora, *Las firmezas de Isabela*. Tal vez los testimonios que cambian estos versos lo hacen intentando disimular la muy probable “malicia” del autor.

Obviamos también en el caso de estos tres testimonios la presencia de los errores poligenéticos, pero dejamos constancia igualmente de su existencia. Y destacamos, finalmente, la importancia de todas estas variantes que dejan clara la existencia de un subgrupo dentro de la amplia familia de alfa, que está integrada, como hemos explicado, por testimonios atribuidos a ambos dramaturgos y que ratifican la tesis de que *Cautelas son amistades* es un título del onubense Felipe Godínez, cuyo nombre muy probablemente encontraríamos también en el hipotético α , descendiente directo del arquetipo.

Por todo lo explicado hasta aquí, querríamos señalar que las lecturas que seguimos en el texto que hemos configurado como el definitivo se corresponden casi siempre con las que nos ofrece BN, al considerarlo, como se ha dicho, el testimonio más completo y cercano al original. No obstante, en puntuales casos en que hemos registrado variantes entre los demás testimonios y las lecturas de BN, y las de aquellos nos han parecido, por diferentes razones aunque de forma bastante excepcional, más apropiadas de cara al entendimiento del texto completo de la comedia, las hemos tomado

evidentemente como válidas, como se podrá comprobar en el aparato crítico que hemos fijado en la parte final de la edición.

2.11. ESTRUCTURA Y VERSIFICACIÓN

Una obra teatral del Siglo de Oro está compuesta, como sabemos, de tres jornadas, cada una de las cuales se halla dividida por lo que hoy conocemos generalmente con el nombre de *cuadros* ('acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un tiempo y espacio determinados').

Otra división importante de toda comedia es aquella que se hace a través de su polimetría, es decir, a través de la distribución estrófica de la misma. Desde este punto de vista, la estructura tripartita de *Cautelas son amistades*, compuesta por un total de 2555 versos, se puede resumir como indicamos a continuación:

I Jornada (815 versos):

- a) Silva de pareados: vv. 1-252.
- b) Redondillas: vv. 253-368.
- c) Romance (-i): vv. 369-575.
- d) Redondillas: vv. 576-815.

II Jornada (891 versos):

- a) Romance (-e): vv. 816-1059.
- b) Décimas: vv. 1060-1308.
- c) Redondillas: vv. 1309-1472.
- d) Romance (-e-a): vv. 1473-1706.

III Jornada (849 versos):

- a) Redondillas: vv. 1707-1822.
- b) Romance (-a-a): vv. 1823-2054.
- c) Redondillas: vv. 2055-2134.
- d) Romance (-a-e): vv. 2135-2438.
- e) Redondillas: vv. 2439-2555.

Godínez utiliza solamente cuatro tipos de estrofa en toda su comedia, según la siguiente distribución:

Silvas	252	9.86%
Redondillas	833	32.6%
Romances	1221	47.8%
Décimas	249	9.76%

Como vemos, hay una preponderancia clara de romances y de redondillas, que suman más del 80% del total de la comedia. Lo más importante en cuanto a la métrica es que el metro tenga una correspondencia con el tono con el que se habla para lograr el decoro que apuntaba Lope de Vega en el *Arte nuevo*, el cual solo respeta el moguereno en cierto modo, como se mostrará a continuación. Recordemos las palabras del Fénix en su “receta” de comedias (Vega 2016c, 96-97):

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en otavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
(vv. 305-312)

La primera vez que Godínez utiliza las redondillas es en el verso 253, coincidiendo con el cambio de cuadro. Nos situamos en palacio, ya en Nápoles, donde se produce un diálogo de tema amoroso entre Flora e Irene, que, coincide, por tanto, con lo que anotaba Lope en el *Arte nuevo*. Sin embargo, a continuación entra Gandalín en escena ofreciendo una relación sobre su propia historia, sobre quién es y sobre la familia a la que pertenece, lo que se presenta igualmente en redondillas cuando Lope aconsejaba, para estos casos, el romance.

Las redondillas se utilizan nuevamente para cambiar de escena y terminar la primera jornada. Acaba de tener lugar una conversación entre Flora y Gandalín, y seguidamente entran la Duquesa e Irene en ella, las cuales inician un diálogo con este tipo estrófico. De igual forma se expresa la escena siguiente que protagonizan el Senescal y César, así como la relación que hace Carlos a continuación en alabanza de la vida del soldado, es decir, el famoso discurso en defensa de las armas. Podemos justificar el uso de esta estrofa, en este caso, si tenemos en cuenta el citado tema del decoro: Carlos está haciendo, como decimos, una defensa de las armas, que es una

“cosa grave” (según decía Lope), pero no sería literariamente muy “decoroso” que un soldado lo hiciera en una estrofa compleja y encadenada, propia de un letrado, como serían los tercetos que aconsejaba el Fénix. Además, la redondilla es una estrofa muy rítmica y concuerda con la vivacidad de lo que el personaje está contando.

Con redondillas cambiamos nuevamente de escena en el verso 1309, y poco después, con ellas también, Carlos dará cuenta de su amor por la Duquesa mediante una serie de alambicados y “barrocos” versos. Así mismo, la Duquesa, que lo escucha desde el paño, se expresa en este tipo estrófico.

La tercera jornada comienza también en redondillas, aunque trata, más bien, el tema político de la sucesión a la Corona, alejándose, pues, del asunto que sería *a priori* más apropiado para ellas.

Después del magistral diálogo entre la Duquesa y Carlos (mantenido en romances), cambiamos de escena y a redondillas para asistir de nuevo a un diálogo protagonizado por Gandalín y Flora, cuyo amor es más llano, el cual rompe con la complejidad de los sentimientos de los dos amantes principales. Igualmente en redondillas nos explica Gandalín cómo se crea y actúa un gracioso, momento de notable ingenio en la comedia.

Y, por último, con este tipo de estrofa termina la pieza. Se retoma para cambiar de escena, en el momento en el que todos se preguntan qué ha sucedido: Enrique ha muerto tras haber caído junto al Conde por el balcón, la verdad sale a la luz y el orden finalmente se restituye.

El romance, por su parte, es, como se ha indicado, la estrofa más utilizada en la comedia. En primer lugar, se elige para cambiar de escena con la entrada del Conde en el verso 369. Este mantiene un diálogo con Irene en que se combina su propia presentación con el del amor, sobre todo el amor entre padre e hijo que expresa el Conde por medio de la metáfora del olmo y la vid. El posterior e ingenioso diálogo entre Gandalín y Flora sigue siendo en romance, algo que sorprende en cierto modo porque las conversaciones que los criados mantienen en la obra suelen estar en redondillas.

Así mismo, con este tipo estrófico comienza la segunda jornada, con un diálogo entre las damas de la comedia, y se escoge también para el monólogo que la Duquesa declama utilizando la metáfora del pez rémora para expresar el amor que siente por Carlos.

La última jornada recupera nuevamente el romance para introducir una de las escenas más importantes de la pieza: César desvela a Carlos que el Conde es el heredero de la Corona, información que, como sabemos, lo impulsa a arriesgar su vida para salvar la de su “hermano”. Y volvemos a esta estrofa en el diálogo que mantienen Carlos y la Duquesa, a partir del verso 1823, cuando esta no entiende por qué no pueden casarse si se aman y él es el Infante, según ella cree. Dentro de esta conversación, tienen lugar los parlamentos de la dama en los que utiliza las metáforas del ruiseñor y de la tormenta, los cuales, evidentemente, también van en romance.

Con este tipo estrófico, finalmente, se llega al desenlace de la acción: Carlos ya ha revelado a la Duquesa que él no es el heredero de la Corona, y Enrique, que sabe toda la verdad, ha desafiado al Conde y corre tras él por el palacio. Los dos personajes se enfrentan dialécticamente, como decimos, en romance.

Por otro lado, la silva es una estrofa que permite una amplia libertad poética y es precisamente esta, en versos pareados, la que elige Godínez para el comienzo de la comedia, o sea, los primeros 252 versos. En ellos se presenta el diálogo inicial entre Carlos y la Duquesa; esta última ofrece una relación de lo sucedido en Milán, pero, una vez más, Godínez se toma la libertad de obviar la norma lopesca y utiliza la sobredicha silva en lugar del romance. También con esta estrofa se presenta el diálogo entre César, Enrique y Carlos que tiene lugar justo posteriormente. Es otra relación, esta vez de la guerra, y tampoco se siguen los consejos del Fénix para hablar de ella.

La otra estrofa que utiliza Godínez en su comedia es la décima. Lo hace para comenzar una escena que protagonizan la Duquesa y Flora, en la segunda jornada, y se mantiene para otra de las partes más reseñables de la pieza: la escena metateatral que protagonizan la Duquesa y Carlos. Como se ha señalado, este tipo estrófico se utiliza únicamente en este momento, durante 248 versos (del 1060 al 1308). Lope decía que era la mejor composición estrófica para las “quejas”; en cambio, en la comedia no se utiliza con este fin; antes bien, la vemos empleada en una escena verbalmente muy dinámica (y divertida) aunque dramáticamente muy estática, pues los personajes apenas se desplazan ni han de gesticular en exceso dado que están ensayando una escena íntima de noche de bodas: probablemente Godínez recurrió ahí a la décima, sabiamente, para compensar tal estatismo, pues es una de las composiciones estróficas de ritmo más vivo y ágil, máxime cuando, además, se sabe repartirlas entre personajes, como hace el dramaturgo moguereno varias veces en esa escena.

En suma, podemos decir que el onubense muestra bastante libertad a la hora de seleccionar los tipos estróficos con los que expresar los diferentes momentos de la comedia, consiguiendo, al utilizar el romance y las redondillas en la mayor parte de ella, agilidad y dinamismo en la acción. Según la opinión de Bolaños (1986, 173-174): “Hay que poner en evidencia la simetría y cuidado que Godínez ha mantenido al hacer esta obra, así como el acoplamiento de una métrica apropiada a la expresión”.

2.12. CRITERIOS DE EDICIÓN

A la hora de dar cuenta del texto *Cautelas son amistades* se ha buscado fijar, por supuesto, aquel que pudiera ser más fidedigno al original y, al mismo tiempo, se ha tratado de presentar un texto claro y comprensible para el lector. Para ello, nos hemos circunscrito a las siguientes normas:

a) Se han modernizado las grafías del texto siguiendo la ortografía del español actual, con el fin de facilitar su lectura.

b) La puntuación y la acentuación son nuestras, y las hemos introducido tanto para interpretar el texto como para facilitar su lectura y comprensión. Ambas están prácticamente ausentes en los testimonios que hemos cotejado y, en aquellos casos en los que están presentes, no suelen concordar con su uso correcto actual. También se debe a nuestra intervención el empleo de las mayúsculas, que responden a criterios ortográficos actuales: después de punto, nombres propios, etc.; o bien a usos tradicionales en la edición de textos dramáticos: títulos, indicación de acto, reparto de *dramatis personae*, nombres de los personajes que hablan, etc.

c) Segmentaremos las palabras según el sistema actual, uniendo las letras o sílabas de aquellas que aparezcan desmembradas y separando las que vayan unidas incorrectamente según un criterio moderno. Para la presencia alterna de formas contractas –*del, della, deste, dése*, etc.– y plenas –*de él, de ella, de este, de ese*, etc.– que traduce los usos fluctuantes de la época, se ha optado, una vez más, por seguir la ortografía del español actual. Las amalgamas de preposición y pronombre son muy corrientes en el siglo XVII tanto en manuscritos como en impresos, pero hemos decidido modernizarlo.

d) Se usan los corchetes para indicar que las letras o palabras entre ellos comprendidas no están en ninguno de los testimonios estudiados. Únicamente, como es usual, no haremos constar el desarrollo de los nombres de los personajes que hablan; el

texto original los presenta normalmente abreviados, y nosotros los daremos completos y en mayúscula para facilitar la lectura.

Nuestras correcciones propias, en cambio, no se señalan con corchetes. Se indicarán, cuando sea necesario, en una nota a pie de página o directamente en el aparato crítico de la edición. Esto se ha hecho solo cuando la necesidad para la métrica o para el sentido era clara, y el término corrector venía avalado por indicios sólidos. Se mostrará, así mismo, la lectura de cada uno de los testimonios en estos casos.

e) Hemos puesto orden en las relativamente abundantes irregularidades de segmentación versal. En esta misma pauta de clarificación métrica, se han sangrado los versos iniciales de las distintas estrofas (muy esporádicamente se señala en algún testimonio los comienzos de las mismas). También hemos numerado los versos de cinco en cinco, siguiendo la norma habitual de numeración.

f) Las entradas y salidas de los personajes se transcribirán en cursiva con el fin de diferenciarlas de los versos.

Usamos los paréntesis para señalar los versos dichos en aparte. Rara vez los testimonios hacen notar la circunstancia de que un personaje en un momento dado está manifestando pensamientos que el resto de los personajes que están en escena no pueden oír, en una de esas convenciones tan características de la comedia. Si el aparte ha sido señalado en alguno de los testimonios, lo haremos notar a la derecha del primer verso en que comienza dicho aparte en letra cursiva. Si, en cambio, el aparte es conjetura nuestra irá, además, entre corchetes.

En definitiva, aportamos una lectura interpretativa de la escritura de los distintos testimonios, considerando en la mayoría de los casos la lectura correcta la del testimonio BN, por ser, como se ha dicho, el más completo y correcto desde el punto de vista ecdótico. Así mismo, hemos introducido enmiendas propias cuando lo hemos creído necesario con el fin de hacer el texto más inteligible.

3. EPILOGO: CONCLUSIONI FINALI

«Se devono ragionare le armi,
che duellino le parole».
(*La statua di Prometeo*, Calderón de la Barca)

Carlo Colonna, uno dei soldati (sebbene di alto grado) protagonisti della commedia *Cautelas son amistades* di Felipe Godínez, alla fine della prima giornata declama un bel discorso nel quale illustra e difende la vita militare ed il valore dell'uomo d'armi, che con audacia ed eroismo combatte nelle campagne non solo contro i nemici, ma anche contro le inclemenze e le sofferenze provocate dalla guerra in coloro che la combattono. La declamazione è diretta al "cortigiano" Senescal, uomo di Lettere che può godere della vita di palazzo, oziosa e comoda. "Ciò che merita un soldato", verso ripetuto alla fine della giornata, diventa il motto del guerriero che conosce e vive da vicino tutte le circostanze del campo di battaglia, al contrario del politico di corte, che dirime da palazzo le materie belliche, senza aver mai posto piede nel mondo della milizia.

Tale disputa fra Armi e Lettere è stato il motivo centrale del mio lavoro. Ricordiamo, quindi, che abbiamo affrontato il concetto delle "Lettere" dal più ampio punto di vista e studiandone tutte le varianti: l'uomo di Lettere è il giurista, ma lo è anche chi ama il sapere e lo conosce profondamente, o, più concretamente, chi esercita la letteratura; infine per "Lettere" ho indicato l'insieme dei valori morali che possiede una persona, intelligenza, prudenza, astuzia –virtù acquisite, soprattutto, per mezzo del contatto con i libri o di esperienze di vita–, contrapponendole alla forza del guerriero. Quest'ultimo aspetto, come ho indicato in precedenza, ha una lunga tradizione letteraria, una dicotomia che già Omero espone nell'*Iliade* quando caratterizza Achille come eroe valoroso e Nestore come saggio consigliere delle file greche, sottolineando la necessità delle qualità di entrambi per raggiungere la vittoria; più tardi, lo stesso Omero fonde queste virtù per dar vita al personaggio di Ulisse, quando nell'*Odissea* il guerriero astuto per antonomasia, buon oratore e intelligente –come dimostra nel dibattito con Aiace per le armi di Achille, narrazione presente anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio–, una costruzione ripresa secoli più tardi, da Virgilio per dar spessore alla figura del grande eroe romano, Enea, esempio della *sapientia et fortitudo*, arricchita dalla *pietas* tipicamente romana.

Insieme a queste figure letterarie, abbiamo ereditato dal mondo classico anche due personaggi storici che si trasformeranno nei grandi referenti dell'unione fra Armi e

Lettere di tutta la tradizione letteraria posteriore: Alessandro Magno e Giulio Cesare. È celebre l'episodio narrato da Plutarco, nel quale il re macedone si lamenta, davanti alla tomba di Achille, di non aver avuto in vita un poeta come Omero che ponesse in versi le sue grandi ed eroiche gesta. Cesare, dal canto suo, non solo volle emulare Alessandro, ma, addirittura, volle –e riuscì– a superarlo e decise di essere lui stesso araldo della propria epopea, creando su se stesso il paradigma dello scrittore soldato. È ovvio che tanto Alessandro come Cesare aspiravano al gran premio che qualunque essere umano desidera: l'anelata fama eterna. Tale considerazione è un altro fra i motivi che più frequentemente si trovano nei testi letterari, specialmente di tema bellico.

I riferimenti ad Achille, a Nestore, ad Ulisse, ad Alessandro Magno ed a Cesare saranno onnipresenti in tutti i testi letterari che presentano i motivi delle Armi e delle Lettere. Tanto gli uni come gli altri, percorrono le pagine del *Cortegiano* di Baldassare Castiglione, del *Gentiluomo* di Girolamo Muzio, delle opere di Francesco Bocchi e Domenico Mora e, pure, dei discorsi, dialoghi e testi letterari del Rinascimento e del Barocco spagnoli; troviamo, per esempio, riferimenti all'episodio di Alessandro nei *Diálogos de la vida del soldado* di Nuñez Alba o nella commedia di Lope de Vega intitolata *Las grandezas de Alejandro*. Ci imbattiamo nella contesa tra Ulisse ed Aiace per le armi di Achille nei versi di Hernando de Acuña e, di nuovo, nell'opera di Lope dal titolo *La contienda de Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, qui, in una versione modernizzata e con personaggi della storia spagnola, l'episodio ovidiano è imitato alla perfezione. Sono innumerevoli i personaggi letterari i cui modelli sono quelli greco-latini, sia per esaltarne il valore di guerrieri, sia per quanto concerne la loro cultura o erudizione, oppure l'insieme di entrambi gli aspetti. Non possiamo sorvolare sulla figura Carlo V, prototipo del monarca guerriero che, ispirandosi a Giulio Cesare, volle imitarlo tanto nel campo bellico, creando un impero immenso e potente, come in quello letterario, avendo ordinato di redigere le proprie memorie, con la speranza di essere ricordato nei secoli, e ancora nel campo dell'arte: basti ricordare la sua imponente figura equestre a Muhlberg, accanto all'Elba (il suo Rubicone particolare), immortalata da Tiziano.

L'unione di Armi e Lettere è specialmente presente nei testi storiografici e letterari dell'antichità, nei quali si presentano elementi sostanziali dell'ambito bellico, come le arringhe, la necessità di “un'arte della guerra” –con le proprie tattiche e strategie– o il riflesso delle conseguenze disastrose dello scontro guerresco, aggravatosi a partire dal Rinascimento, con l'invenzione delle armi da fuoco e dell'artiglieria

leggera e pesante. Ancora una volta, le opere letterarie analizzate, dal Medioevo in poi e, specialmente quelle rinascimentali e barocche, testimoniano quanto ho esposto; anche il marchese di Santillana sottolineò le differenze fra la battaglia di Torote e quella di Olmedo, fra quanti volevano combattere secondo gli ideali cavallereschi e quelli che cominciarono a reggersi sui principi dell'arte della guerra moderna, tema che sarà ripreso anche in varie commedie belliche di conquista, come *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias* e *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*, di Lope de Vega. Con l'introduzione dell'artiglieria, come è stato detto in precedenza, un gran numero di autori, attraverso i propri testi, alzò la voce indicando che si trattava del preludio del tramonto del valore del soldato come individuo, come succede nell'*Orlando furioso* di Ariosto, nelle opere di Juan Luis Vives o ne *La Araucana* di Alonso de Ercilla, ma anche nelle opere di Cervantes, specialmente nel *Don Chisciotte*, e di tanti altri poeti, soprattutto rinascimentali e barocchi, come abbiamo apprezzato nello studio della celebre *silva* di Quevedo, composta contro l'invenzione "infernale", o in una buona quantità di "drammi aurei".

Di conseguenza i testi letterari si convertirono in testimonianza fedele di tutti i disagi che i soldati dovevano patire durante la guerra: fame, sete, freddo, caldo, privazione del sonno, mancata retribuzione, duri assedi, ferite, malattie, morte di commilitoni... Dai grandi poemi classici in poi, passando dagli scritti dei monarchi medievali come Alfonso XI e con certa frequenza nelle opere dei poeti-soldati del Rinascimento, la testimonianza si ripete anche in un gran numero di commedie barocche tra le quali rientrerebbe il citato discorso di Carlo Colonna in *Cautelas son amistades*. Mi sembra necessario ricordare che anche Virgilio, nell'*Eneide*, canta e racconta gli *horrida bella*, un'espressione completata da Tibullo con la sua denuncia contro l'inventore della guerra, motivo che divenne un *τόπος* della letteratura posteriore e del quale il teatro barocco offre, ancora una volta, esempi preziosi (superbo e crudo quello mostrato nella commedia di Lope, precedentemente presa in esame, *El asalto de Matrique*). È già stato argomento di studio come non solo la Letteratura illustrerà tutte queste calamità, che pure saranno materia dei testi storiografici e delle cronache che ci mostrano i sottilissimi limiti che esistono fra storia e letteratura; da questa doppia prospettiva, dobbiamo abordare le eccellenti autobiografie di soldati e le vivide testimonianze dei poeti-soldati. Non c'è dubbio che le conseguenze della guerra fossero reali e traumatiche, come dimostra la morte in battaglia di tre dei grandi vati della nostra letteratura: Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega e Francisco de Aldana.

D'altronde uno dei *leit motiv* vincolati al *τόπος* analizzato è quello che si associa al concetto di “guerra giusta”, sul quale avevano già riflettuto in qualche modo alcuni filosofi e storici greci, ma che Cicerone enunciò in modo definitivo in vari momenti della sua opera *De re publica*. Quest’idea collega la realtà bellica con la giustizia ed il diritto, nel senso primigenio di “Lettere” e giustifica la guerra solo se il suo fine ultimo è l’istaurazione della pace. È proprio su questo concetto che s’impernia la discussione sulla primazia delle armi e delle lettere, dal momento che alcuni considerano che l’unica strada per raggiungere la pace è l’uso della spada, mentre altri –d’accordo con Cicerone– hanno fiducia nella toga –la politica e le negoziazioni– per conquistarla senza violenza. Di quest’ultima opinione sono Pietro Bembo (personaggio del *Cortegiano*), Nobile (nel *Gentiluomo* di Muzio), Beraldo (nel discorso di Francisco Decio a Valenza) o delle allegorie delle Lettere con le Armi (nel dialogo di Miranda de Villafañe), tutti difendono l’esercizio della penna come unica via per raggiungere la pace, considerata beneficio o bene universale. Dal lato opposto si schierano Bocchi e Mora, oltre a Francisco de Guzmán, nella sua *Digresión de las armas y letras*, ed alle Armi, nel citato dialogo di Villafañe, convinti che il vero cammino per raggiungere la pace passi dall’uso della spada, quindi dalla guerra e solo uscendone vittoriosi si raggiungerà l’istaurazione di leggi –lettere– proficue per tutti.

Eppure, la discussione non è sempre strutturata con questo fine ambizioso, ma dipende da altre questioni, come la perfetta educazione alla quale deve aspirare l’uomo ideale (“cavaliere” nel Medioevo, “cortigiano” nel Rinascimento e “completo” nel Barocco) che, almeno nel Medioevo e nel Rinascimento, sarà indissolubilmente legato all’aspetto del guerriero. Questa variante ha un vincolo molto stretto con le figure classiche che menzionavamo sopra, dal momento che i modelli saranno quelli dell’educazione totale basata sull’unione delle Armi e delle Lettere, di Achille e Nestore, così come Ulisse, Alessandro o Cesare. Saranno comunque modelli per i testi italiani che ho analizzato, così come per le opere di Jerónimo Carranza, i dialoghi di Nuñez Alba e García de Palacio, la canzone *Al nacimiento del príncipe* di Lope de Vega o il *Panegírico al duque de Lerma* di Góngora, per citarne solo alcuni. Tutti aspirano a rendere complementari la “lira” e le “trombe”, la “toga” e la “corazza”, facendo riferimento al cavaliere sapiente, di cui danno testimonianza le celebri statue spagnole del *Doncel de Sigüenza* o del primo conte di Tendilla, entrambe della fine del XV secolo. Questa figura non è stata solo un topos o un subtopos letterario, al contrario, ha avuto una relazione diretta con la realtà sociale, con il modo rinascimentale (e

prerinascentale) di intendere il mondo, come si apprezza nei trattati che si occupavano dell'educazione dei nobili dell'epoca, nei quali convergono tanto le armi come le lettere.

Un altro degli argomenti più celebri su questo tema, e cui ho già fatto cenno, è quello relativo all'idea della fama; molti dei testi studiati, nuovamente con lo sguardo rivolto agli archetipi di Alessandro Magno e Giulio Cesare, fanno allusione alla preminenza che ostentano le armi o le lettere, vale a dire che gli uni sostengono che le lettere sono superiori perché si occupano di immortalare le gesta dei soldati illustri, mentre gli altri sostengono che la preminenza è per gli uomini d'armi, protagonisti delle avventure, materia delle lettere. Altri ancora invocano l'unione delle discipline, dal momento che, in realtà, entrambe si "retroalimentano" e solo insieme, come ricorda Alessandro Magno sulla tomba di Achille, acquisiscono la gloria eterna (teniamo presenti i poemi che Lope de Vega dedica ad Ambrogio Spinola e a González de Córdoba in due poemi raccolti ne *La vega del Parnaso*, nei quali la Fenice si converte nel cantore delle gesta). È pure interessante il ruolo dei paratesti di alcune delle opere che ho preso in esame, dal momento che, già dalle dediche –non solo dei testi narrativi o poetici, ma anche teatrali–, i prologhi o le liriche introduttivi alludono spesso a questa doppia visione dell'autore del testo o del personaggio che si vuole omaggiare; ricordiamo, per esempio, il dialogo di Carranza, quello di Nuñez Alba o alcune delle commedie di Lope de Vega.

Altri aspetti di questo motivo, i più efficaci dal punto di vista del conflitto letterario, corrispondono precisamente alla variante per mezzo della quale si istaura chiaramente il topos nella letteratura spagnola, parlo, specificamente, del *Poema de Elena y María*, della fine del XIII secolo, nel quale due uomini, uno cavaliere e l'altro chierico, dibattono su quale dei due sarebbe uno sposo migliore. Questo tema, con il tempo, ne origina uno nuovo: due uomini, uno rappresentante della spada, l'altro della penna (chierico, giurista o poeta), assumono il ruolo principale e si scontrano per l'amore di una donna; si tratta di un argomento frequente nelle produzioni letterarie di spicco dei Secoli d'Oro.

Nelle pagine precedenti di questo saggio abbiamo apprezzato, in qualche modo, tutti questi soggetti, ma se dovessi sceglierne uno, sarebbe la sfida versatile e significativa che rappresenta la produzione letteraria di Miguel de Cervantes; l'opera cervantina è una simbiosi di tutti gli argomenti accennati attorno al topico delle armi e delle lettere e, quindi, un *continuum* di tutta l'opera dell'autore. Nel *Chisciotte* si

suggerisce, da una parte, che la pace può essere raggiunta solo con la preminenza delle armi e, dall'altra, che il mestiere del soldato è superiore e più meritevole di quello del letterato, dal momento che la sua vita è più pericolosa, sacrificata, altruista. In tutta l'opera di Cervantes si percepisce una critica evidente nei confronti dei giuristi e, a volte, dei poeti; l'autore si serve pure della citata disputa tra un soldato ed un chierico per l'amore di una donna nell'*entremés* dal titolo *La guarda cuidadosa*. In alcune delle sue *Novelas ejemplares*, poi, presenta il motivo innovativo del cambio di vita di chi abbandona il mondo delle Lettere per quello delle Armi (*El licenciado Vidriera*, *La señora Cornelia*, *El coloquio de los perros*); Cervantes si manifesta anche a favore dell'unione del mondo letterario e di quello bellico in *Persiles y Segismunda* o nel *Viaje del Parnaso*. Vale a dire che la sua opera mostra il grande ventaglio di possibilità offerte dal topico delle armi e delle lettere, oltre ad essere una vetrina variata e preziosa della realtà bellica e della denuncia delle condizioni della vita militare.

Allo stesso modo le commedie barocche si erigono come il più ampio “specchio della vita ed i costumi” nel quale si riflettono anche tutti i *τόποι* che ho analizzato. Con il corpus delle ottantaquattro commedie che ho potuto raccogliere, risulta evidente il grande successo di quest'argomento sugli scenari dei Secoli d'Oro. Un pubblico abbondante e variopinto assisteva alla declamazione dei discorsi in difesa delle armi o in ara della supremazia delle lettere, altri ne reclamavano la pacifica convivenza, come garanzia di pace e giustizia, due valori quasi “ipostatici” che si intravedono al fondo di gran parte dei dibattiti; il pubblico, godeva, inoltre, con i cambi di sorte di quei “letterati” che decidevano di abbandonare la penna per la spada e presenziava anche la lotta di cui erano protagonisti i genitori preoccupati di offrire ai propri rampolli un'educazione completa ed eccellente, tanto nelle armi, quanto nelle lettere; simpatizzava il pubblico anche con il dilemma che doveva affrontare la dama obbligata a scegliere con chi trascorrere la propria vita, un soldato o un letterato; si emozionava ascoltando i discorsi dei soldati che, dopo aver sofferto le dure inclemenze della campagna, arrivavano a una patria dove non si ricompensava il loro sacrificio; vibrava d'orgoglio con le arringhe dei valorosi capitani, che ispiravano valore alle truppe, pronte a lottare per la patria, la Corona e, in molte occasioni, in nome di Dio. Anche le donne del pubblico potevano sognare per qualche ora, mentre assistevano alla lotta che molte donne sostenevano sul palcoscenico barocco, reclamando un'educazione giusta ed egualitaria, dando voce a quelle tante che dalle balconate anelavano a una formazione ed a un ruolo sociale che non avrebbero mai potuto raggiungere. Il teatro, insomma, si

trasformava nel luogo più adeguato per i duelli dialettici fra Armi e Lettere, mentre, contemporaneamente, si rappresentavano argomenti quotidiani con cui “descrivere di quel secolo i costumi”.

Infine, tutti questi esempi formano parte degli innumerevoli riferimenti che possiamo trovare nella letteratura spagnola relativi alle Armi ed alle Lettere, sarebbe pure molto interessante poter compararle con il grande corpus di quelle raccolte nel Paese transalpino sugli stessi argomenti. Mi sono soffermata esclusivamente su quelle che ho considerato più rilevanti e che ci indicavano il cammino verso il teatro barocco ed il corpus di commedie che ho classificato attorno al topos in questione. La mia intenzione era quella di tracciare un panorama, il più chiaramente possibile, sottolineando alcune delle tappe più importanti in un percorso coerente e rigoroso, ma anche personale. Lungo tale percorso ho trovato alcune opere importanti, soprattutto del XVI secolo, che meriterebbero un’edizione moderna, completa ed annotata, per semplificarne la lettura e renderle accessibili, dal momento che, com’è stato detto in precedenza, sono ancora inedite (o, almeno, così consta). Alludo, per esempio al *Discurso de Armas y Letras* e al *Libro que trata de la Philosophia de las armas y su destreza* di Jerónimo Sánchez Carranza, agli originali e densi *Diálogos de la Fantástica Filosofía, de los tres en un Compuesto, y de las Letras y Armas, y del Honor, donde se contienen varios y apazibles sujetos* di Miranda de Villafañe, dell’anonima *Comedia del valor de las armas y de las letras*, oltre agli interessanti trattati italiani di Muzio, Bocchi o Mora che dialogano e polemizzano fra loro e che sarebbe opportuno editare e tradurre in castigliano. La mia ricerca apre, quindi, orizzonti futuri per poter continuare gli studi ed il lavoro.

In conclusione, possiamo dire che il presente saggio investe varie linee del campo della letteratura che fino ad ora non erano state affrontate in modo complessivo. In primo luogo, ho esposto un’approssimazione storica sulla relazione delle Armi e delle Lettere dall’antichità classica fino ai Secoli d’Oro; in secondo luogo ho raccolto un corpus di ottantaquattro commedie (ottantacinque con *Cautelas son amistades*) il cui topos è, se non il protagonista, almeno un elemento sostanziale del conflitto drammatico, e, per ultimo, ho scelto di soffermarmi su una commedia che manca di un’edizione ed uno studio contemporanei e che comprende nei suoi versi il tema studiato in modo più vasto e generico nel resto della tesi, di un autore che, per di più, godette di un notevole successo nel panorama teatrale dei Secoli d’Oro e che, al giorno d’oggi rivendica una maggior attenzione. Effettivamente, il riferimento è a *Cautelas son*

amistades di Felipe Godínez, l'unico dramma dell'autore di Huelva nel quale si assiste al dibattito fra le Armi e le Lettere e che, oltre a quest'importante tema, presenta altre questioni che l'hanno reso meritevole di uno studio introduttivo che completa l'edizione critica disponibile nelle pagine posteriori e nel quale si sono trattati aspetti ricchi di spunti ed interessanti che mi hanno permesso di avvicinarmi a un drammaturgo che merita di essere rivalorizzato, non solo per la sua condizione di *judeoconverso*.

Infine, vorrei insistere sul fatto che la sequenza sulla vita ed il valore del soldato, che si svolge in questa commedia, si colloca in uno dei momenti più importanti dell'opera, diventando un elemento determinante per lo svolgimento dell'azione. Sarà così che Carlo, non solo si mostrerà come il gran soldato che difende la dignità della recente impresa bellica, e la giusta ricompensa per i servizi eroicamente prestati in guerra, ma anche conquisterà l'amore del personaggio femminile più importante della commedia, la duchessa di Milano. Anche la condizione militare di Carlo risulterà cruciale per la trama politica dell'opera, dal momento che i suoi successi di guerriero lo condurranno a palazzo, da dove, grazie ai suoi valori personali, fra cui spiccano la *fortitudo* e, in qualche modo, anche la *sapientia* –intesa quest'ultima come cautela, intelligenza, temperanza, lealtà ed obbedienza–, uscirà vittorioso, accompagnato dal fratello –gran soldato anche lui–, dagli intrighi di politici che dovrà affrontare. Ho già avuto modo di insistere sull'importanza del discorso di Carlo (a mio parere di alta qualità letteraria) che trascende quella “traccia” di commedia, dal momento che, ne sono convinta, costituisce l'esempio più importante, completo e sviluppato di tutto il corpus analizzato relativo alla vita militare ed alle dure condizioni in cui il soldato presta servizio.

Questo lavoro rappresenta un nuovo contributo al grande patrimonio culturale e letterario costituito dai nostri Secoli d'Oro e che le Lettere devono difendere con le “armi” più potenti e sofisticate: l'ecdotica, l'ermeneutica, la retorica, la critica..., insomma, con tutto l'arsenale della filologia.

EPÍLOGO: CONCLUSIONES FINALES

«Si han de razonar las armas,
que lidien los argumentos».
(*La estatua de Prometeo*, Calderón de la Barca)

Carlos Colona, uno de los dos soldados (aunque de alta “graduación”) protagonistas de la comedia *Cautelas son amistades* de Felipe Godínez, declama un bello discurso al final de su primera jornada en el que expone y defiende la vida militar, el valor del hombre de armas, quien con arrojo y coraje lidia en campaña no solo contra sus enemigos, sino también frente a las inclemencias y sufrimientos que provoca la guerra en quienes combaten en ella. Lo declama, además, ante el “cortesano” Senescal, hombre de letras que puede disfrutar de una ociosa y acomodada vida palaciega. “Lo que merece un soldado”, verso repetido en ese final de jornada, se convierte en el *motto* del guerrero, el cual conoce y vive muy de cerca todas las circunstancias del campo de batalla, a diferencia del político de la corte, quien gobierna los asuntos bélicos desde palacio sin haber puesto un pie en el mundo de la milicia.

Esta disputa de las armas y de las letras ha sido el motivo central de nuestro trabajo. Ahora bien, recordemos que hemos abordado el concepto de “letras” desde su más amplio significado y en todas sus variantes: hombre de letras es el jurista –el experto en leyes–, pero también es todo aquel que ama el saber y que lo domina, o, de manera más concreta, el que ejercita la literatura; asimismo, por letras hemos entendido el conjunto de valores morales que posee una persona, la inteligencia, la prudencia, la astucia –virtudes adquiridas sobre todo por el contacto con los libros, aunque también por experiencia vital– frente a la fortaleza del hombre guerrero. Esta última vertiente, como hemos estudiado, tiene una larga tradición literaria, puesto que es una dicotomía que Homero expone por vez primera en su *Ilíada* al caracterizar a Aquiles como el héroe valeroso, y a Néstor como el sabio consejero de las huestes griegas, siendo ambas cualidades necesarias para lograr el éxito bélico; a su vez, Homero las fusionó en la *Odisea* al dibujar la figura de Ulises, el antonomástico guerrero astuto, buen orador e inteligente –como demostraría en la contienda-debate con Áyax por las armas de Aquiles, narrada en las *Metamorfosis* ovidianas–, construcción que recogió siglos después Virgilio para perfilar al gran héroe romano, Eneas, valedor de la *sapientia et fortitudo*, redondeadas con la muy romana *pietas*.

Junto a estas figuras literarias, el mundo clásico nos legó dos personajes históricos que se convertirán en los grandes referentes de la conjunción de las armas y

las letras en toda la tradición literaria posterior: Alejandro Magno y Julio César. Célebre es el episodio narrado por Plutarco, en el que el rey macedonio se lamenta ante la tumba de Aquiles por no haber conseguido en vida un cantor –un Homero– que pusiera por escrito sus grandes y heroicas proezas. Por su parte, César, quien no solo quiso emular a Alejandro, sino que se propuso –y consiguió– superarlo, decidió ser él mismo el heraldo de sus hazañas, configurándose en el paradigma del escritor soldado. Ambos buscaban con ello, claro está, el gran premio que todo ser humano desea tras su paso por el mundo: la anhelada fama eterna, otro de los motivos que con mayor frecuencia encontramos en los textos literarios, especialmente de asunto bélico.

Las referencias a Aquiles, a Néstor, a Ulises, a Alejandro Magno y a César serán efectivamente omnipresentes en todos los textos literarios que presentan el motivo de las armas y de las letras. Así, unos u otros recorren las páginas del *Cortesano* de Baldassarre Castiglione, del *Gentiluomo* de Girolamo Muzio, de las obras de Francesco Bocchi y Domenico Mora, y, asimismo, de los discursos, diálogos y textos literarios del Renacimiento y Barroco españoles. Por ejemplo, alusiones al episodio de Alejandro encontramos en los *Diálogos de la vida del soldado* de Núñez Alba o en la comedia de Lope de Vega *Las grandezas de Alejandro*; y a la contienda de Ulises y Áyax por las armas de Aquiles dedican sus versos Hernando de Acuña y, en recreación actualizada con personajes de la historia hispana, nuevamente Lope en la comedia *La contienda de Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, en la que el episodio ovidiano es evidente dechado. Innumerables son, en este sentido, los personajes literarios que toman como modelo a los héroes grecolatinos, ya sea para ensalzar su faceta valerosa, su vertiente culta y erudita o el maridaje de ambas disciplinas. No podemos dejar de citar aquí a Carlos V, prototipo del monarca guerrero, quien, con los ojos puestos en Julio César, su gran ejemplo, trató de imitarlo tanto en el campo bélico, conformando un Imperio inmenso y poderoso, como en el libresco, para lo cual ordenó escribir sus memorias con la esperanza de ser recordado a lo largo de los siglos, e incluso en el artístico: baste recordar su imponente figura ecuestre en Muhlberg, junto al río Elba (su particular “Rubicón”) inmortalizada por el pincel de Tiziano.

Unión de armas y letras hemos encontrado asimismo en los textos historiográficos y literarios de la Antigüedad, en los cuales se presentan elementos sustanciales del ámbito bélico, tales como las arengas, la necesidad de un “arte de la guerra” –con sus tácticas y estrategias– o el reflejo de las desastrosas consecuencias del enfrentamiento guerrero, acentuado a partir del Renacimiento con la irrupción de las

armas de fuego y la artillería más o menos pesada. De todo ello han dado cuenta, una vez más, las obras literarias que hemos estudiado desde la época medieval, con mayor recurrencia en el Renacimiento y el Barroco. En este sentido, ya el marqués de Santillana puso de manifiesto las diferencias que se dieron en las batallas de Torote y de Olmedo entre aquellos que querían guerrear de acuerdo con los ideales de la caballería frente a los que comenzaban a regirse por los principios del moderno arte de la guerra (algo que encontraremos también en varias comedias bélicas de conquista, como *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias* y *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*, de Lope de Vega). Con la introducción de la artillería, como se ha señalado en reiteradas ocasiones, un gran número de textos literarios alzaron la voz para denunciar que se diera fin, con ellas, a la valentía individual del soldado; este fue el caso, por ejemplo, de Ariosto en su *Orlando furioso*, de Juan Luis Vives, de Alonso de Ercilla en *La Araucana*, de Cervantes –sobre todo en el *Quijote*– y de tantos otros poetas, en especial de la época fundamentalmente renacentista, pero también de la barroca, como vimos al estudiar la célebre silva de Quevedo contra el “infernál” invento, así como un número significativo de piezas dramáticas áureas.

Asimismo, los textos literarios se convirtieron en fiel testimonio de todas las incomodidades que los soldados afrontaban en la guerra: hambre, sed, frío, calor, falta de sueño, ausencia de paga, duros asedios, heridas y enfermedades, la muerte de compañeros..., ya desde los grandes poemas clásicos, pasando por escritos de monarcas medievales como Alfonso XI y, por supuesto, de una manera muy recurrente en la obra de los poetas-soldados del Renacimiento, así como en un gran número de comedias barrocas, entre las cuales se encontraría el citado discurso de Carlos Colona en *Cautelas son amistades*. En este mismo sentido, hemos de recordar que desde que Virgilio cantara y contara los *horrida bella* en la *Eneida*, expresión completada por Tibulo con su denuncia contra el inventor de la guerra, el motivo se convirtió en otro de los asuntos más reiterados en la literatura posterior, del que el teatro barroco ofrece, una vez más, valiosas muestras (tan soberbio como crudo es el ejemplo que estudiamos en la comedia lopiana *El asalto de Mástrique*). Como también ha sido estudiado aquí, no solo la literatura se hará eco de todas estas calamidades, sino que igualmente será materia de los textos historiográficos o las crónicas, los cuales nos indican los límites tan sutiles que existen entre la historia y la literatura; desde esta doble perspectiva hemos de abordar, pues, las excelentes autobiografías de soldados e incluso los vívidos

testimonios de los poetas-soldados. No cabe duda de que las consecuencias de la guerra eran tan reales como sobrecogedoras, y así lo demuestra la muerte en batalla de tres de los grandes vates de nuestra literatura: Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega y Francisco de Aldana.

Por otro lado, uno de los *leit motiv* vinculados al tópico que hemos estudiado es el que tiene que ver con el concepto de “guerra justa”, sobre el cual ya reflexionaron en cierta manera algunos filósofos e historiadores griegos, pero que Cicerón enunció de manera definitiva en varios momentos de su *República*. Esta idea relaciona la realidad bélica con la justicia y el derecho –el sentido de “letras” más primigenio– y justifica la guerra únicamente cuando su fin último es la instauración de la paz; precisamente en torno a este concepto girará en muchas ocasiones la discusión sobre la primacía de las armas y de las letras, ya que unos postulan que el único camino para alcanzarla es el uso de la espada, mientras que otros –de acuerdo con la opinión ciceroniana– confían en que con la toga –la política y sus negociaciones– puede conquistarse, y sin violencia. En esta última posibilidad se sitúan las opiniones de Pietro Bembo (como personaje en el *Cortesano*), de Nobile (en el *Gentiluomo* de Muzio), de Beraldo (en el discurso de Francisco Decio en Valencia), o de las alegóricas Letras (en el diálogo de Miranda de Villafañe en el que debaten con las Armas), pues defienden el ejercicio de la pluma como la única vía para alcanzar la paz, considerada el beneficio o bien universal; en cambio, para otros, como los citados Bocchi y Mora, además de Francisco Guzmán en su *Digresión de las armas y letras* y las Armas en el citado diálogo de Villafañe, entienden que el verdadero camino para alcanzar la paz pasa por el desempeño de la espada, esto es, de la guerra, y solo saliendo victoriosos de ella se conseguirá la instauración de unas leyes –de unas letras– provechosas para todos.

En cambio, la discusión no siempre se plantea de acuerdo con ese ambicioso fin, sino que atiende a otras cuestiones, tales como la perfecta educación a la que ha de aspirar el hombre ideal (“caballero” en la época del Medievo, “cortesano” en el Renacimiento y “completo” en el Barroco), el cual, al menos en la Edad Media y en el Renacimiento, irá ligado irremediablemente a la faceta guerrera. Esta variante está muy relacionada con las figuras clásicas que veíamos anteriormente, puesto que en esa educación total, basada en armas y letras, la unión de Aquiles y Néstor, Ulises, Alejandro o César, serán los reiterados modelos. A esta variante se refieren los textos italianos que hemos estudiado, pero también las obras de Jerónimo de Carranza, los diálogos de Núñez Alba y García de Palacio, la canción *Al nacimiento del príncipe* de

Lope de Vega o el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora, por citar algunos de los más relevantes; todos ellos abogan por la complementariedad de la “lira” y de la “trompa”, o de la “toga” y la “coraza”, al referirse al caballero sapiente, del cual, por cierto, daban ya cuenta las célebres estatuas del Doncel de Sigüenza o del primer conde de Tendilla a finales del siglo XV en España. Esta figura, pues, no fue solo un tópico (o subtópico) literario, sino que tuvo su relación directa con la realidad social, con la manera renacentista (y prerrenacentista) de entender el mundo, tal como se recoge en los tratados que se ocupaban de la educación de nobles en la época, en los cuales convergen las armas y las letras.

Otro de los argumentos más célebres en torno a este motivo, y que ya ha sido apuntado en cierto modo, es el que se corresponde con la idea de fama. Muchos de los textos que hemos estudiado, de nuevo con los ojos puestos en los arquetipos de Alejandro Magno y Julio César, aludirán a la preeminencia que armas o letras ostentan de acuerdo con esta idea. Es decir, unos defenderán que las letras son superiores porque son las encargadas de eternizar las hazañas de los ilustres soldados, pero otros preconizarán, en cambio, que la primacía reside en los hombres de armas, protagonistas de esas proezas que son materia para las letras. Los hay también que abogan por la unión de ambas disciplinas, puesto que, en realidad, las dos se “retroalimentan” y solo juntas, como bien recordará Alejandro Magno sobre la tumba de Aquiles, adquieren la gloria eterna (recuérdense, en esta misma línea, los poemas que Lope de Vega dedica a Ambrosio Spínola y a González de Córdoba en dos de los poemas recogidos en *La vega del Parnaso*, donde el Fénix se convierte en el cantor de sus gestas). Es interesante, también en este sentido, el papel que han desempeñado los paratextos de algunas de las obras que hemos estudiado, puesto que precisamente en las dedicatorias –no solo de los textos narrativos o poéticos, sino también teatrales–, los textos prologales o los poemas introductorios, se alude con gran frecuencia a esta doble faceta ya sea del autor del texto o del personaje que en él se homenajea. Recordemos, por ejemplo, el diálogo de Carranza, el de Nuñez Alba o varias de las comedias de Lope de Vega.

Otra de las vertientes de este motivo, y de las más efectivas desde el punto de vista del conflicto literario, se corresponde precisamente con la variante con la que se instaure el tópico de una forma clara en la literatura española. Estamos refiriéndonos al *Poema de Elena y María*, de finales del siglo XIII, en el cual presenciamos la disputa entre dos hermanas en torno a cuál de dos hombres, uno caballero y otro clérigo, sería mejor como esposo. Esta variante, con el tiempo, deviene en otra, en la que son dos

varones, el uno representante de la espada y el otro de la pluma (ya sea clérigo, jurista o poeta), quienes asumen el protagonismo y se enfrentan por el amor de una mujer. Efectivamente, la literatura de los Siglos de Oro da cuenta de ella en obras muy conocidas.

Todos estos aspectos los hemos visto reflejados, de un modo u otro, a lo largo de las páginas que preceden, pero si hemos de quedarnos con un hito versátil y significativo, este sería el capítulo dedicado a la obra de Miguel de Cervantes. En efecto, en su obra se da una simbiosis de todos los argumentos esbozados en torno al tópico de las armas y de las letras, configurándose este, a su vez, como un continuo en toda la producción cervantina. Así, se ha expuesto la primacía de las armas en el *Quijote*, donde se entiende, por un lado, que solo con ellas puede alcanzarse la paz, y, por otro, que el oficio del soldado es superior y más meritorio que el del letrado, puesto que su vida es más *pericolosa*, sacrificada, altruista; se percibe una evidente crítica, además, en una gran parte de su obra, hacia la vertiente jurídica, e incluso poética en algunas ocasiones, del mundo de las letras; igualmente, se sirve de la recién citada disputa entre un soldado y un clérigo por el amor de una mujer en su entremés *La guarda cuidadosa*; a su vez, presenta otra de las variantes del motivo –no mencionada hasta ahora–, que atañe al cambio de vida que experimentan los personajes de algunas de sus novelas ejemplares, *El licenciado Vidriera*, *La señora Cornelia* o *El coloquio de los perros*, con el abandono del mundo de las letras por el de las armas; en fin, aboga también por la conjunción de ambas disciplinas en el *Persiles y Sigismunda* o en el *Viaje del Parnaso*. Es decir, su obra muestra el gran abanico de posibilidades que se abriría en relación con el tópico de las armas y de las letras, además de ser un escaparate variado y precioso de la realidad bélica y de la denuncia de las condiciones de la vida soldadesca.

De igual manera, las comedias barrocas se erigen como el más amplio “espejo de la vida y las costumbres” en el que se reflejan, también, todos estos motivos del tópico que hemos estudiado. Con el corpus de las ochenta y cuatro comedias que hemos logrado recoger, se ha demostrado el gran éxito que el motivo tuvo en las tablas del Siglo de Oro. Allí, un amplio público asistía a la declamación de discursos en defensa de las armas o en aras de la primacía de las letras, u otros que abogaban por su armónica convivencia como garantía de la paz y la justicia, los dos valores casi “hipostáticos” que se vislumbran al fondo del debate en la mayoría de las ocasiones; disfrutaba ese público, además, con los cambios de fortuna de aquellos “letrados” que decidían abandonar la

pluma por la espada; presenciaba, a su vez, la lucha que protagonizaban los preocupados padres por ofrecer una completa educación a sus hijos, tan excelente en armas como en letras; empatizaba, de igual manera, con el dilema ante el que se encontraba una dama que debía elegir entre un soldado y un letrado con el que pasar el resto de sus días; se emocionaba también al escuchar los discursos de los soldados que, después de haber pasado duras inclemencias en campaña llegaban a su patria, donde no se los recompensaba por su sacrificio, mientras, por otro lado, vibraba de orgullo con las arengas de los valientes capitanes, los cuales insuflaban ánimo a sus tropas, aquellas que luchaban por su patria, por la Corona y, en muchas de las ocasiones, en nombre de Dios. E incluso el público femenino podía soñar durante unas horas al presenciar la lucha que muchas de las mujeres lideraban en las comedias barrocas clamando por una educación justa e igualitaria, poniendo voz a tantas féminas que desde la cazuela de los corrales anhelaban una formación y un lugar social que difícilmente podrían alcanzar nunca. En suma, el teatro se convertía en el lugar más propicio para que las armas y las letras batallaran con sus respectivos argumentos, al tiempo que se subían a escena asuntos cotidianos con los que “pintar de aquel siglo las costumbres”.

Todos estos ejemplos forman parte, en suma, de las innumerables referencias que podemos encontrar en la literatura española en relación a las armas y las letras, y que sería interesante asimismo poder comparar con el gran corpus de obras que en el país transalpino se escribieron acerca de este mismo motivo. Nosotros nos hemos detenido únicamente en aquellos que hemos considerado más relevantes y que nos marcaban el camino hacia el teatro barroco y el corpus de comedias que hemos clasificado en torno al tópico en cuestión. Hemos tratado, pues, de trazar un panorama lo más claro posible, destacando algunos de los hitos más significativos en un recorrido que hemos pretendido que fuera coherente y riguroso, pero también personal. En este camino nos hemos encontrado con algunas importantes obras (sobre todo del siglo XVI) que necesitarían una edición moderna, con su debido estudio y anotación, para facilitar su lectura y hacerlas accesibles, ya que en la actualidad no nos consta que hayan sido editadas. Estamos aludiendo, por ejemplo, al *Discurso de Armas y Letras* y al *Libro que trata de la Philosophia de las armas y su destreza* de Jerónimo Sánchez Carranza, a los originales y enjundiosos *Diálogos de la Fantástica Filosofía, de los tres en un Compuesto, y de las Letras y Armas, y del Honor, donde se contienen varios y apazibles subjectos* de Miranda de Villafañe, a la anónima *Comedia del valor de las armas y de las letras*, además de los interesantes tratados italianos (de Muzio, de Bocchi y de Mora,

los cuales dialogan y polemizan entre sí), que no solo convendría editar, sino verter también al castellano. Nuestra investigación abre, pues, horizontes futuros por los que poder seguir indagando.

Podemos decir, en definitiva, que el presente trabajo cubre varias líneas del campo de la literatura que hasta el momento no habían sido abordadas de una manera, por así decirlo, complexiva. En primer lugar, hemos expuesto una aproximación histórica sobre la relación de las armas y de las letras desde la Antigüedad clásica hasta el Siglo de Oro; en segundo lugar, hemos conformado un corpus de ochenta y cuatro comedias (ochenta y cinco con *Cautelas son amistades*) en las cuales el tópico es, si no protagonista, sí al menos un elemento sustancial de su conflicto dramático; y, al fin, nos hemos detenido en una comedia que carece de edición y estudio actuales, y que comprende en sus versos el tópico que hemos estudiado de forma más amplia y general en el resto de la tesis, de un autor, además, que gozó de notable éxito en el panorama teatral del Siglo de Oro y que hoy está reclamando mayor atención. Nos referimos, efectivamente, a *Cautelas son amistades* de Felipe Godínez, la única pieza dramática del onubense en la que se plantea el debate de las armas y de las letras, y que, además de este importante asunto, presenta otras cuestiones que la han hecho meritoria de un extenso estudio introductorio, que complementa la edición crítica que se podrá ver en páginas posteriores y en el cual se han tratado aspectos sugestivos e interesantes que nos han permitido acercarnos más a un dramaturgo que –no solo por su condición judeoconversa– merece ser debidamente rescatado.

Querríamos finalmente insistir en que el pasaje sobre la vida y el valor del soldado que se desarrolla en esta comedia se sitúa en uno de los momentos más importantes de la pieza, convirtiéndose, además, en un elemento determinante para el devenir de la acción. Con él, Carlos no solo se erigirá en el gran soldado que defiende la dignidad de la empresa bélica reciente y la justicia de una recompensa por sus servicios prestados heroicamente en la guerra, sino que se ganará definitivamente el amor del personaje femenino más importante de la comedia, la Duquesa de Milán. Asimismo, su condición militar resultará crucial en la trama política de la obra, ya que son sus éxitos guerreros los que lo conducen a palacio, donde gracias a los valores que conforman su personalidad –en la que destaca la *fortitudo*, pero a su modo también la *sapientia* (la cautela, la inteligencia, la templanza, la lealtad, la obediencia)– saldrá victorioso (y también su hermano, otro gran soldado) frente a las intrigas políticas que allí habrá de afrontar. Al fin, como dijimos, la importancia de su discurso (de muy elevada calidad

literaria, a nuestro criterio) trasciende la que posee en la “traza” de la comedia, puesto que, también a nuestro modo de ver, se constituye en el ejemplo más valioso, completo y desarrollado de todo el corpus conformado en relación a la vida militar y las duras condiciones en que el soldado llevaba a cabo su labor.

Este trabajo se configura, en suma, como una nueva aportación al gran patrimonio cultural y literario que constituye nuestro Siglo de Oro y que han de defender las letras con sus muy potentes y sofisticadas “armas”: la ecdótica, la hermenéutica, la retórica, la crítica..., en definitiva, el arsenal de la filología.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel (1963), *Metatheatre: a New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang.
- ABELLÁN, José Luis (2015), *El Erasmismo español*, Madrid, Espasa-Calpe [1ª ed. 1982].
- ACQUIER, Marie-Laure (2004), “Una alternativa al modelo aristocrático en el siglo XVII: la figura del noble mediano en el II tratado de Antonio López de Vega”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. 1, El noble y el trabajador*, Madrid, Iberoamericana, 85-106.
- ACUÑA, Hernando de (1981), *Poesías de Hernando de Acuña* (introducción, edición y notas de Lorenzo Rubio González), Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- ÁLAMOS DE BARRIENTOS, Baltasar (1990), *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado* (ed. de Modesto Santos López), Barcelona, Anthropos.
- ALBI DE LA CUESTA, Julio (2017), *De Pavía a Rocroi. Los tercios españoles*, Madrid, Desperta Ferro [1ª ed. 1999].
- ALBORNOZ, Diego Felipe de (1666), *Cartilla política y christiana*, Madrid, Melchor Sánchez.
- ALDANA, Francisco de (2005), *Poesías* (ed. de Tomás Hernández Molina), Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALCIATO, Andrea (1993), *Emblemas* (ed. de Santiago Sebastián), Madrid, Akal [1ª 1985].
- ALFONSO X (1974), *Las Siete Partidas del sabio rey Don Alonso el nono. Partidas I-II* (nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio López), Madrid, Boletín Oficial del Estado.
- ALFONSO XI (1582), *Libro de la montería que mando escrevir el muy alto y muy poderoso rey Don Alonso de Castilla y de León*, Andrea Pescioni, Sevilla [Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo A/Res, 58/3/12. Copias Digitales].
- ALLEN, Paul C. (2001), *Felipe III y la paz hispanica, 1598-1621: el fracaso de la gran estrategia*, Madrid, Alianza.
- ALONSO, Dámaso (1947), “La caza de amor es de altanería. Sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz”, *Boletín de la Real Academia Española*, 63-79.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (2010), *El Duque de Lerma*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- (2018), *Felipe IV. El Grande*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Fernando (1945), *Vida y hazañas de Don Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba* (ed. de J.C. Fitz-James Stuart Falco), Madrid, Blass.
- ALTAMIRANDA, Daniel (2001), “El discurso en defensa de la mujer en *Basta callar* de Calderón de la Barca”, en *Studia in honorem Germán Orduña*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 35-42.
- ANDRÉ, J.M. (1966), *L’otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l’époque augustéenne*, París, Presses Universitaires de France.

- ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz (1991), “La *receptio* del tacitismo en España. La «vía hispánica»”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 53, 2, 329-345.
- ANTONUCCI, Fausta (1995), *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona/Toulouse, RILCE/LESO.
- APOLODORO (1985), *Biblioteca* (introducción de Javier Arce; trad. y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda), Madrid, Gredos.
- ARANDA PÉREZ, Francisco José (2005), “Política, guerra o *razón de Estado* militar en la España del Barroco”, en Porfirio Sanz Camañes (coord.), *La Monarquía Hispánica en tiempos del «Quijote»*, Madrid, Sílex, 401-432.
- ARANGO, Manuel Antonio (1980), “El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca”, *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXV, 2, 377-386.
- ARBOLEDA, Carlos (1991), *Teoría y formas del metateatro de Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1941), *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escelicer.
- ARELLANO, Ignacio (1988), “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 27-49.
- (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- (1998), “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope”, *Anuario Lope de Vega*, 4, 7-31.
- (2013), “El honor calderoniano en las comedias de capa y espada”, *Romanische Forschungen*, 125, 3, 331-352.
- (2015), “Éticas del honor (y del poder) en el teatro del siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCV, 311, 17-35.
- ARELLANO, Ignacio, GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro y HERRERA, Arnulfo (2007), eds., *San Francisco Javier entre dos continentes*, Madrid, Iberoamericana.
- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de (1950), *Rimas* (ed. de José Manuel Blecua), Zaragoza, CSIC.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1951), *Rimas* (ed. de José Manuel Blecua), Zaragoza, CSIC.
- ARIOSTO, Ludovico (2010), *Orlando furioso* (trad. y prólogo de José María Micó), Madrid, Espasa.
- ARISTÓTELES (2004), *Poética* (introd. y notas de Salvador Rus Rufino, trad. de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez), Madrid, Tecnos.
- (2009), *Ética a Nicómaco* (trad. de S. Rus Rufino y Joaquín E. Meabe), Madrid, Editorial Tecnos.

- ARJONA, José Homero (1939), “La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega”, *Hispanic Review*, 7, 1, 1-21.
- ARREDONDO, M^a Soledad (1987), “La espada y la pluma contra Francia en el siglo XVII: «cartas» de Quevedo y Saavedra Fajardo”, *Criticón*, 56, 103-115.
- (1998), “Armas de papel. Quevedo y sus contemporáneos ante la guerra de Cataluña”, *La Perinola*, 2, 117-151.
- (2017), “Política, prisión y achaques del viejo Quevedo (1640-1645): dos rebeliones, dos memoriales y un panegírico”, *La Perinola*, 21, 131-149.
- ARTELOPE (Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega): <http://artelope.uv.es/>
- ASENSIO (1971), *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.
- (1973), “Entremeses”, en J.B. Avallé Arce y E.C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis Book, 171-197.
- ASPE ARMELIA, Virginia y ZORROZA, M^a Idoia (2015), eds., *Francisco de Vitoria: en la Escuela de Salamanca y su proyección en Nueva España*, Pamplona, EUNSA.
- AUGUSTIJN, Cornelis (1990), *Erasmus de Rotterdam: vida y obra* (trad. de Octavi Pellissa), Barcelona, Crítica.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1957), “Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, 1 (enero-marzo), 1-35.
- ÁVILA Y ZÚÑIGA, Luis de (1946), *Comentarios de la guerra de Alemania*, en *Biblioteca de autores Españoles*, XXI, Madrid, 409-449.
- BA, Tapsir (2013), “Lope de Vega, Vélez de Guevara: dos concepciones de una misma figura romancística”, en Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna (eds.), *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, Puebla/Montréal/Québec, El Colegio de Puebla/McGill University/Université Laval, 195-202.
- BADILLO O’FARREL, Pablo y PASTOR PÉREZ, Miguel Ángel (2013), eds., *Tácito y tacitismo en España*, Barcelona, Anthropos.
- BARANDA, Nieves (1995), “Escritos para la educación de los nobles, siglos XVI y XVII”, *Bulletin Hispanique (La Culture des élites espagnoles à l’Epoque Moderne. Colloque de Bordeaux 18-20 mai 1995)*, 97, 1, 157-171.
- BARBERO, Alessandro (2001), *Carlomagno*, Barcelona, Ariel.
- BARDON, H. (1940), *Les empereurs et les lettres latines d’Auguste à Hadrien*, París, Les Belles Lettres.
- (1971), “La notion d’intellectuel à Rome”, *StudClas*, 13, 95-107.
- BATAILLON, Marcel (1966), *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, F.C.E. [1^a edición: 1950].

- (2010), *Los jesuitas en la España del siglo XVI* (edición fijada, anotada y presentada por Pierre-Antoine Fabre; prefacio de Gilles Bataillon; traducción de Marciano Villanueva Salas), Valladolid, Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo.
- BECEIRO PITA, Isabel (1982), “La Biblioteca del conde de Benavente a mediados del siglo XV y su relación con las mentalidades y usos nobiliarios de la época”, *La España medieval*, 2, 135-146.
- (1990), “Bibliotecas y humanismo en el reino de Castilla: un estado de la cuestión”, *Hispania: Revista española de historia*, 50, 175, 827-839.
- (1991), “Educación y cultura en la nobleza (siglos XII-XV)”, *Anuario de estudios medievales*, 21, 571-590.
- (2000), “La educación: un derecho y un deber del cortesano”, en José I. de la Iglesia Duarte (coord.), *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 175-206.
- (2001), “La valoración del saber entre las elites”, en Luis Suárez Fernández *et al.*, *El Marqués de Santillana, 1398-1458: los albores de la España Moderna. El hombre*, Hondarribia, Editorial Nerea, 109-132.
- (2016), “La formación del caballero y la dama a través de los tratados didácticos peninsulares”, en VV.AA., *La formació de la personalitat a l'edat mitjana*, Lleida, Universidad de Lleida, 169-191.
- BECEIRO PITA, Isabel y FRANCO SILVA, Alfonso (1985), “Cultura nobiliar y bibliotecas”, *Historia, instituciones, documentos*, 12, 277-350.
- BELENA, Emmanuel (2002), *El conde Fernán González de Lope de Vega y sus fuentes literarias e históricas*, Florida State [Thesis (Ph. D.)].
- BEMBO, Pietro (2011), *Prosas de la lengua vulgar* (trad. de Oriol Miró Martí), Madrid, Cátedra.
- BENTLEY, Bernard P.E. (1998), “Apuntes para la caracterización de los galanes en el *Antes que todo es mi dama* de Calderón”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares (Madrid), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, I, 225-235.
- BERNAT VISTARINI, Antonio (1992), *Francisco Manuel de Melo (1608-1666): textos y contextos del Barroco peninsular*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares.
- BEST, E.E. (1966), “The literate Roman soldier”, *CJ*, 62, 122-127.
- BETTI, Gian Luigi (1991), “Il machiavellismo di Domenico Mora, uomo d'armi del Cinquecento”, *Il Carobbio*, 17, 47-55.

- BEUCHOT, Mauricio (2005), “Santo Tomás de Aquino: del gobierno de los príncipes”, *Revista Española de Filosofía Medieval*, 12, 101-108.
- BIERSACK, Martín (2009), “«Ser y parecer». La nobleza española y el saber culto en el siglo XVI”, *Congreso Internacional Imagen Apariencia. 19-21 noviembre 2008*: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1891/1841>
- BLANCH NOUGUÉS, José María (2001), “Una visión histórica y jurídica sobre el ejército romano”, *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XLIV, 29-48.
- BLANCO, Mercedes (2011), “El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico”, en Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 11-56.
- BLASCO PASCUAL, Javier (2005), *Miguel Cervantes Saavedra. Regocijo de las musas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- BLECUA, Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- BLOCKMANS, Wim (2015), *Carlos V: la utopía del imperio*, Madrid, Alianza.
- BOCÁNGEL, Gabriel (2000), *Obras completas. Vol. I* (ed. de Trevor J. Dadson), Pamplona, Universidad de Navarra.
- BOCCHI, Francesco (1580), *Discorso sopra la lite delle Armi et delle Lettere; et a cui si dee il primo luogo di nobiltà attribuire*, Florencia, imprenta de Giorgio Marescotti.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (1983), *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- BORREGUERO BELTRÁN, Cristina (2012), “El coste humano de la guerra: mortandad, enfermedad y deserción en los ejércitos de la Época Moderna”, en Fidel Gómez Ochoa y Daniel Macías Fernández (eds.), *El combatiente a lo largo de la historia: imaginario, percepción, representación*, Santander, PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 57-82.
- (2013), “El ejército del rey”, en Luis Ribot (coord.), *Edad Moderna II. Escenario europeo. Historia militar de España* (dirigida por Hugo O'Donnell), Madrid, Ministerio de Defensa, III, 119-152.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2005), “Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 441-459.
- BORSARI, Elisa (2013), «*Vidas paralelas*» de *Leonardo Bruni. Traducciones castellanas medievales*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- BOSCÁN, Juan (1999a), *Poesía* (ed. de Pedro Ruiz Pérez), Madrid, Akal.
- (1999b), *Obra completa* (ed. de Carlos Clavería), Madrid, Cátedra.

- BOTELLA ORDINAS, Eva (2000), “Redención de la virtud. La primera traducción castellana del *Arte della Guerra* de Maquiavelo”, *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, 13, 183-219.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1989), “Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas”, en José N. Alcalá Nieto (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de hoy, 235-253.
- (1992), *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta edad moderna (siglos XV-XVII)*, Madrid, Síntesis.
- (1996), “Leer en palacio: de *aula gigantium* a museo de reyes sabios”, en Pedro M. Cátedra García y M^a Luisa López-Vidriero Abello (eds.), *El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 29-42.
- (2001), *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- (2003), “Escribir en la corte. La cultura de la nobleza cortesana y las formas de comunicación en el Siglo de Oro”, en Bartolomé Bennassar Perillier *et al.* (eds.), *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la Época Moderna. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 77-100.
- (2009), “Culturas de élite, cultura de élites. Intencionalidad y estrategias culturales en la lucha política de la aristocracia altomoderna”, en Enrique Soria Mesa, Juan Jesús Caro Bravo, José Miguel Delgado Barrado y Raúl Molina Recio (coords.), *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, Córdoba, Universidad de Córdoba, I, 29-46.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1955), *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John (1988), *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente.
- BROWN, Gary J. (2011), “Rhetoric, Poetry and Politics in Lope’s *Al nacimiento del príncipe*: ‘canto, arte, erudición e ingenio’”, *eHumanista*, 17, 496-539.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen y CORTIJO OCAÑA, Antonio (2010), “El dominio del caballero: nuevas lecturas del género caballeresco áureo”, *eHumanista*, 16, 27-94.
- BURCKHARDT, Jacob (1860), *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Kröner.
- BURGUILLO LÓPEZ, Francisco Javier (2010), *Juan de la Cueva y el nacimiento del teatro histórico en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca (tesis doctoral).
- (2013), “Guerra y milicia en los albores del *Arte nuevo*: la *Comedia del saco de Roma* (1579) de Juan de la Cueva”, en F. Gernert, J. Gómez Montero y F. Serrano (eds.), *Del pensamiento al texto*, Vigo, Academia del Hispanismo, 23-60.

- BURKE, Peter (1990), “El cortesano”, en Eugenio Garin (ed.), *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 133-161.
- CABA, Maria Y. (2008), *Isabel la Católica en la producción teatral española del siglo XVII*, Woodbridge (Virginia), Tamesis.
- CABELLO PORRAS, Gregorio (2009), “La mariposa en cenizas desatada. Una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí”: <https://es.scribd.com/document/16013881/La-mariposa-en-cenizas-desatada-Original#fullscreen> [4/7/2018]
- CABELLO PORRAS, Gregorio y PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2011), eds., *Huir procuro el encarecimiento: la poesía de Hernando de Acuña*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CABRERO ARAMBURO (2011), “La figura de la amazona en tres obras de Lope de Vega”, «Scripta manent»: *actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, JISO/BIADIG (‘Biblioteca áurea digital’), 10, 61-69.
- CABRINI, Anna Maria (2016), “Paradigmi machiavelliani. Citazioni, allusioni e riscritture di classici nel «Principe»”, *Parole rubate*, 13, 17-32.
- CACHO, María Teresa (1993), “Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Anthropos, II, 177-214.
- CAEROLS PÉREZ, José Joaquín (1992), “La actividad intelectual de los generales romanos”, en Francisco Sánchez Marín y José Antonio Sánchez Marín (eds.), *Humanismo y milicia. Actas de las primeras jornadas científicas Universidad de Granada / Academia Especial Militar*, Madrid, Ediciones Clásicas, 107-144.
- CALDERÓN, Manuel (1996), *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá de Henares.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1829), *El segundo Escipión*, en *Las comedias de don Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas* (ed. de Juan Jorge Keil), Leipsique, Ernesto Felischer, III, 600-631.
- (1838), *Duelos de amor y lealtad*, en *Teatro escogido de Calderón de la Barca* (ed. de Eugenio de Ochoa), París, Librería Europea de Baudry, 576-617.
- (1855), *El castillo de Lindabridis*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, Imprenta de la Publicidad (Rivadeneyra), II, 255-276.
- (1856), *Los tres afectos de amor*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, M. Rivadeneyra Impresor, I, 333-356.

- (1959), *La exaltación de la cruz*, en *Obras completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), Madrid, Aguilar, II, 925-958.
- (1970), *El gran duque de Gandía* (ed. de Gustav Siebenmann), Salamanca, Anaya.
- (1973), *Para vencer amor, querer vencerle*, en *Obras completas* (ed. de Ángel Valbuena Briones), Madrid, Aguilar, II, 529-566.
- (1984), *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (ed. de José Romera Castillo), Barcelona, Plaza y Janés.
- (1986), *La estatua de Prometeo* (ed. de Margaret Rich Greer), Kassel, Reichenberger.
- (1996), *El mágico prodigioso* (ed. de Bruce W. Wardropper), Madrid, Cátedra [1ª ed. 1985].
- (2000a), *La dama duende* (ed. de Ángel Valbuena Briones), Madrid, Cátedra.
- (2000b), *La devoción de la cruz* (ed. de Manuel Delgado), Madrid, Cátedra.
- (2000c), *Basta callar* (ed. de Margaret Rich Greer), Ottawa, Dovehouse.
- (2006a), *Lances de Amor y Fortuna*, en *Comedias I. Primera parte de comedias* (ed. de Luis Iglesias Feijoo), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 663-755.
- (2006b), *El sitio de Bredá*, en *Comedias I. Primera parte de comedias* (ed. de Luis Iglesias Feijoo), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 953-1052.
- (2007a), *Afectos de odio y amor*, en *Comedias III. Tercera parte de comedias* (ed. de D. W. Cruickshank), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 467-589.
- (2007b), *Afectos de odio y amor*, en *Comedias II. Segunda parte de comedias* (ed. de Santiago Fernández Mosquera), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 9-106.
- (2010a), *Afectos de odio y amor*, en *Comedias IV. Cuarta parte de comedias* (ed. de Sebastian Neumeister), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 549-674.
- (2010b), *Afectos de odio y amor*, en *Comedias VI. Sexta parte de comedias* (ed. de José María Viña Liste), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 157-252.
- (2010c), *Mujer, llora y vencerás*, en *Comedias V. Quinta parte de comedias* (ed. de José María Ruano de la Haza), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 337-445.
- (2010d), *El conde Lucanor*, en *Comedias IV. Cuarta parte de comedias* (ed. de Sebastian Neumeister), Madrid, Fundación José Antonio Castro, 919-1038.
- (2010e), *Fineza contra fineza*, en *Comedias. IV, Cuarta parte de comedias* (ed. de Sebastian Neumeister), Madrid, Fundación Antonio de Castro, 1223-1353.
- (2011), *El astrólogo fingido* (ed. de Fernando Rodríguez-Gallego), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert/ Universidad de Navarra.
- (2016), *Las armas de la hermosura* (ed. de Laura Hernández González), Valladolid, Universidad de Valladolid, 743-903 (tesis doctoral).

- (2018), *Nadie fíe su secreto* (ed. de Paula Casariego Castiñeira), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Calderón en red (Una biblioteca calderoniana): <https://calderonenred.wordpress.com/>
- CALVO, Florencia (1998), “El conde Fernán González de Lope de Vega: Huellas medievales en la construcción de un héroe dramático barroco”, *Medievalia*, 27, 44-51.
- CALVO, Mariano (1992), *Entre el verso y la espada*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- CALVO MARTÍNEZ, Tomás Mariano (2003), “La concepción aristotélica de la amistad”, *Bitarte. Revista cuatrimestral de humanidades*, 30, 29-40.
- CALVO POYATO, José (1998), *La vida y época de Carlos II el Hechizado*, Barcelona, Planeta.
- CAMPELL, Ysla (2013), “El reformismo alarconiano en *El dueño de las estrellas* y *La crueldad por el honor*”, *Literatura mexicana*, 24, 1, 7-22.
- CAMBIANO, Giuseppe (1993), “Hacerse hombre”, en Jean Pierre Vernant (ed.), *El hombre griego*, Madrid, Alianza, 101-137.
- CAMPILLO, Antonio (1986), *La fuerza de la razón. Guerra, Estado y ciencia en los tratados militares del Renacimiento, de Maquiavelo a Galileo*, Murcia, Secretariado de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Murcia.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2016), “Política en los versos de Quevedo”, *Studi Ispanici*, 36, 51-66.
- CANELLAS, A. (1978), “Bibliotecas medievales hispanas”, *Cuadernos de historia J. Zurita*, XXXI-XXXII, 259-268.
- CANFORA, Luciano (1993), “El ciudadano”, en Jean Pierre Vernant (ed.), *El hombre griego*, Madrid, Alianza, 139-173.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1995), *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CAPARRÓS ESPERANTE, Luis (1987), *Entre validos y letrados. La obra dramática de Damián Salucio del Poyo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- CAPELLI, Guido M. (2007), *El humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*, Madrid, Alianza.
- CANCER Y VELASCO, Jerónimo de (2005), *Obras varias* (ed. de R. Solera López), Zaragoza, Prensas Universitarias.
- CARO BAROJA, Julio (2000), *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea I*, Madrid, Istmo.
- CARRASCO, Rafael (2015), *La empresa imperial de Carlos V y la España de los albores de la modernidad*, Madrid, Cátedra.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (2005), “Reencuentro con Jerónimo Jiménez de Urrea y su Diálogo de la verdadera honra militar (1566)”, en Pedro Manuel Piñero Ramírez

- (coord.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Marquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, II, 669-686.
- CARDINI, Franco, (1999), “El guerrero y el caballero”, en Jacques Le Goff (ed.) *El hombre medieval* (versión española de Julio Martínez Mesanza), Madrid, Alianza, 83-120.
- (2013), *Quell’antica festa crudele. Guerra y cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, Bologna, il Mulino [1ª ed. 1982].
- CARO BAROJA, Julio (1946), “¿Es de origen mítico la leyenda de la serrana de la Vera?”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2, 568-572.
- CARREIRA, Antonio (2016), “El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo”, *Nueva revista de filología hispánica*, 64, 2, 429-456.
- CARRIÉ, Jean-Michel (1991), “El soldado”, en Andrea Giardina (ed.), *El hombre romano*, Madrid, Alianza, 121-160.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (1990), *Obras* (edición, introducción y notas de Rosa Navarro), Madrid, Castalia.
- CARTAGENA, Alonso de (1995), *Doctrinal de los cavalleros* (ed. José María Viña Liste), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- CASA, Frank (2005), “Velázquez, Calderón y el sitio de Breda”, en Luis Iglesias Feijóo *et al.*, *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 293-301.
- CASSOL, Alessandro (2000a), “Tra storia e letteratura: le autobiografie dei soldati spagnoli del Siglo de Oro”, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 407-423.
- (2000b), “La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega”, en Maria Grazia Profeti (ed.), “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio, 1999*, Florencia, Alinea, II, 161-180.
- CASTELLOT DE MIGUEL, Amalia María (2016), “Ecos de la literatura militar en el *Quijote*”, *eHumanista*, 34, 515-547.
- CASTELLS, Ricardo (2008), “La modernidad y el arte de la guerra en el discurso de las armas y las letras en *Don Quijote*”: <http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf08/CastellsF08.pdf>
- CASTIGLIONE, Baldassare (2003), *El cortesano* (trad. de Juan Boscán y ed. de Mario Pozzi), Madrid, Cátedra.
- CASTILLO CÁCERES, Fernando (2009), “¿Guerra o torneo?: la Batalla de Olmedo, modelo de enfrentamiento caballeresco”, *En la España Medieval*, 32, 139-166.

- (1998), “La caballería y la idea de la guerra en el siglo XV: el marqués de Santillana y la batalla de Torote”, *Medievalismo*, 8, 79-108.
- (1996), “La idea de la guerra en la obra de Francisco de Quevedo”, *Revista de Historia Militar*, 80, 155-182.
- (1993), “El providencialismo y el arte de la guerra en el Siglo de Oro: La *Política española* de Fray Juan de Salazar”, *Revista de Historia Militar*, 75, 135-156.
- CASTRO, Adolfo de (1902), “Noticias de la vida de Felipe Godínez”, *Memorias de la Real Academia Española*, VIII, 277-283.
- CASTRO, Américo (1916), “Algunas observaciones acerca del concepto del honor”, *Revista de Filología española*, 3, 1-50.
- (1961), *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus.
- (1980), *El pensamiento de Cervantes* (edición ampliada con notas de Julio Rodríguez-Puértolas), Barcelona, Noguer [1ª ed. 1925].
- CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo A. (1969), *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya.
- CASTRO, Guillén de (1996), *Las mocedades del Cid* (ed. de Stefano Arata), Barcelona, Crítica.
- CASTRO, Miguel de (2013), *Vida del soldado español Miguel de Castro* (ed. de Francisco Estévez Regidor, prólogo de Antonio Paz y Meliá), Sevilla, Ediciones Espuela de Plata (Renacimiento).
- CASTRO HERNÁNDEZ, Pablo (2013), “Algunas reflexiones sobre la guerra y la defensa de la libertad en las *Historias* de Heródoto”, *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, 10, 83-110.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1989), “La imprenta y la difusión de la cultura”, *Historia* 16, 157, 69-74.
- (1999), “La literatura caballeresca en España (1489-1525)”, prólogo a Javier Guijarro Ceballos, *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 11-46.
- (2002), “Realidad, disfraz e identidad caballeresca”, en Pedro Cátedra (coord.), *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 71-85.
- (2005), “De la caballería real de Alonso Quijano el bueno al sueño de la caballería de don Quijote”, *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 157-200.
- CEPEDA ADÁN, José (1962), *La figura del Cardenal Cisneros*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- CERNUDA, Luis (1984), *Las nubes. Desolación de la Quimera* (ed. de Luis Antonio de Villena), Madrid, Cátedra.

- CERVANTES, Miguel de (1968), *La Galatea*. 2 (ed. de Juan Bautista Avallé-Arce), Madrid, Espasa-Calpe.
- (1982), *Entremeses* (ed. de Nicholas Spadaccini), Madrid, Cátedra.
- (1998), *Don Quijote de la Mancha* (ed. dirigida por Francisco Rico), Madrid, Instituto Cervantes.
- (1999), *Entremeses* (ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas), Madrid, Alianza.
- (2002), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (ed. de Carlos Romero Muñoz), Madrid, Cátedra.
- (2005), *Novelas ejemplares* (ed. de Jorge García López), Barcelona, Crítica.
- CETINA, Gutierre de (1895), *A don Diego Hurtado de Mendoza*, en *Obras*, II, Sevilla, Imprenta de Francisco de P. Díaz.
- (1981), *Sonetos y madrigales completos* (ed. de Begoña López Bueno), Madrid, Cátedra.
- (2014), *Rimas* (ed. de Jesús Ponce Cárdenas), Madrid, Cátedra.
- CHASE, Kenneth (2003), *Firearms: A Global History to 1700*, Cambridge, Cambridge UP.
- CHASTEL, André (1998), *El saco de Roma, 1527*, Madrid, Austral.
- CHAUCHADIS, Claude (1982), “Honor y Honra o cómo se comete un error en lexicología”, *Criticón*, 17, 67-87.
- (1993), “Didáctica de las armas y literatura: *Libro que trata de la Philosophía de las armas y de su destreza* de Jerónimo de Carranza”, *Criticón*, 58, 73-84.
- CHECA, Jorge (2010), “*El asalto de Mastrique*: Lope de Vega y la *Communitas* militar”, *Nueva revista de filología hispánica*, 58, 2, 583-617.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987), *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- (1992), *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea.
- (2013), “Héroes, guerreros y batallas en la imagen artística de la Monarquía española. De los Reyes Católicos a Carlos II”, en Luis Ribot (coord.), *Edad Moderna II. Escenario europeo. Historia militar de España* (dirigida por Hugo O'Donnell), Madrid, Ministerio de Defensa, III, 471-517.
- (2018), *Renacimiento Habsbúrgico. Felipe II y las imágenes artísticas*, Valladolid, Cátedra Felipe II (colección “Síntesis” XVIII, Universidad de Valladolid).
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner.
- (1995), “La cultura del gentilhomme en la España del Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique (La Culture des élites espagnoles à l' Epoque Moderne. Colloque de Bordeaux 18-20 mai 1995)*, 97, 1, 341-345.

- CICERÓN, M. Tulio (1909), *Pro Archia Poeta* (ed. de E. Ragon), París, Librairie Vve Ch. Poussielgue.
- (1984), *Sobre la República* (ed. y trad. de Álvaro D' Ors), Madrid, Gredos.
- (2002), *De amicitia* (trad. de José Guillén Cabañero), Madrid, Editorial Trotta.
- (2009), *De officiis* (traducción, introducción y notas de Rubén Bonifaz Nuño), México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- CIVALE, Gianclaudio (2013), “La Compagnia di Gesù, la guerra e l’immagine del soldato da Ignazio a Possevino (1546-1569), *Società e storia*, 149, 283-317.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1997), “Universidad medieval y transmisión de saberes”, en VV.AA., *El poder de los saberes en la Historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid/Instituto de Historia de Simancas, 7-32.
- CLARKE, M.L. (1978), “Poets and patrons at Rome”, *G&R*, 25, 46-54.
- COENEN, Erik (2008), “Calderón y la guerra: *del Sitio de Bredá al sitio de galera*”, *Nueva revista de filología hispánica*, 56, 1, 31-51.
- COLAHAN, Clark (2015), “*Comedia del valor de las letras y las armas: nueva luz sobre la historia del capitán cautivo y sus hermanos* (D1804Q 1, 37-45)”, *Anales cervantinos*, 47, 171-182.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de (1986), “Al vuelo de la garza: de Ovidio a Calderón (*El gran duque de Gandía*, II, 1296-1367)”, *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar, III: Literatura*, Madrid, Gredos, 75-85.
- CONDE PARRADO, Pedro y GONZÁLEZ MANJARRÉS, Miguel Ángel (2006), “El humanismo en los «Dos coloquios del combite» de Pedro Mexía”, en Asunción Rallo Gruss, Rafael Malpartida Tirado (coords.), *Estudios sobre el diálogo renacentista español «b» antología de la crítica*, Málaga, Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga, 411-448.
- CONTAMINE, Philippe (1984), *La guerra en la Edad Media*, Barcelona, Labor.
- CONTRERAS, Alonso de (2005), *Discurso de mi vida*, Madrid, Armas Tomar Ediciones.
- CONTRERAS, Jaime (2003), *Carlos II el Hechizado. Poder y melancolía en la Corte del último Austria*, Madrid, Temas de Hoy.
- CORREA, Gustavo (1958), “El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII”, *Hispanic Review*, XXVI, 99-107.
- COSTER, Adolphe (1908), *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597*, París, Honoré Champion.
- COTARELO, Armando (1915), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1997), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Universidad de Granada (ed. facsimilar de la primera edición de 1904).
- COURCELLE, Pierre (1967), *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, París, Études Augustiniennes.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (acceso: 26/07/2018)
- CREMADES GRIÑÁN, Carmen María (1996), “La pujanza de las letras frente a las armas en la nobleza de la España de los Austrias”, *Miscelánea medieval murciana*, Murcia, Universidad de Murcia, 19-20, 55-66.
- CRISTÓBAL, Vicente (1988), “Tempestades épicas”, *Cuadernos de investigación filológica*, 14, 125-148.
- (2005), “Sobre el concepto de tradición clásica”, en Juan Signes Codoñer, Beatriz Antón Martínez, Pedro Conde Parrado, Miguel Ángel González Manjarrés y José Antonio Izquierdo (eds.), *Antiquae lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 29-34.
- CRUZ, Anne J. (2002), “Arms versus Letters: The Poetics of War and the Career of the Poet in Early Modern Spain”, en Patrick Cheney and Frederick A. de Armas (eds.), *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*, Toronto, U. Toronto, 186-205.
- CULL, John T. (2000), “La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro”, en Víctor Mínguez Cornelles (coord.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica: Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 1999*, Castellón, Universitat Jaume I, 587-602.
- (2009), “«Más no lo saben todo los letrados / ni todos son ydiotas los soldados». Francisco de Guzmán’s. *Digresión de las armas y letras* (1565)”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29, 2, 5-31.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955), *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- DARESSY, Marion (2013), “Mérito y valor en la comedia *Ventura te dé Dios, hijo*, de Tirso de Molina”, en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 131-141.
- DAZA PINCIANO, Bernardino (1549), *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon, Por Mathia Bonhome.

- DE ARMAS, Frederick A. (1981), "Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega", en M. Criado del Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 719-732.
- DE LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto (1968), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Tamesis Book Limited.
- DECIO, Francisco (2004), *Discursos inaugurales de la Universidad de Valencia (siglo XVI)*, Ángel Valentín Estévez y Francisco Pons Fuster (eds.), Valencia, Universidad de Valencia.
- DELPECH, François (1978), "Variations autour de La serrana", *Travaux de l'Institut de'Etudes Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*, Tours, Publications de l'Université de Tours, 59-77.
- DEMATTÈ, Claudia (2004), "El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales", en Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Newark, Juan de la Cuesta, II, 181-186.
- (2007), "Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías", en Alessandro Cassol, Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones: importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, Madrid, Iberoamericana, 61-73.
- (2010), "Teatro de tema caballeresco" (a partir de "Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías" [Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009], Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales):http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-de-tema-caballeresco/html/6db636c8-c6bd-4cbc-97b8-bd1ea5993991_2.html#I_0
- DEVOTO D. (1960), "El mal cazador", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, I, 485-491.
- DEYERMON, Alan (1980), *Historia y Crítica de la literatura española. Edad Media*, Barcelona, Crítica.
- DIAGO, Manuel V. (1994), "El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI", *Criticón*, 60, 19-26.
- DÍAZ DE GAMES, Gutierre (2014), *El Victorial* (ed. de Rafael Beltrán Llavador), Madrid, Real Academia Española.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1983), *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Crítica.
- DI CAMILLO, Ottavio (1976), *El humanismo castellano del siglo XV* (trad. Manuel Lloris), Valencia, Fernando Torres.

- DÍEZ BORQUE, José María (1972), “Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes”, *Anales cervantinos*, 11, 113-128.
- (1995), “Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica”, en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 155-177.
- (2015), dir., *Bibliotecas y librerías en la España de Carlos V* (ed. de Álvaro Bustos y Elena di Pinto), Barcelona, Calambur.
- (2016), dir., *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1556-1556)* (ed. de Isabel Díez Ménguez), Gijón, Trea.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739): <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- Diccionario de la Real Academia Española*: <http://www.rae.es/>
- Dizionario Biografico degli Italiani* (2012): <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- DI PINTO REVUELTA, Elena (2015), “Tras las huellas del gracioso: comicidad en el teatro de Lope de Rueda”, en Álvaro Bustos Táuler y Elena Di Pinto Revuelta (eds.), José M^a Díez Borque (dir.), *Hacia el gracioso: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Visor Libros, Madrid, 141-159.
- DI PUCCIO, Denise (1998), “*Las mujeres sin hombres: a Question of Honor*”, en Di Puccio, Denise M. (eds.), *Communicating Myths of the Golden Age Comedia*. Lewisburg, London, Bucknell University Press/Associated University Presses, 72-88.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, Adolfo J. (2013), *Alejandro Magno: rey de Macedonia y de Asia*, Madrid, Sílex.
- DUQUE DE ESTRADA, Diego (2006), *Memorias* (prólogo de José María de Cossío), Sevilla, Ediciones Espuela de Plata (Renacimiento).
- DURÁN, Manuel (1988), “Lope y la evolución del gracioso”, *Bulletin of Comedians*, 40, 1, 5-12.
- DURÁN VELASCO, José F. (2018), *Amazonas. Mujeres guerreras en la mitología*, Córdoba, Almuzara.
- ECHANDI GURDIÁN, Marcela (2008), “La autonomía de la política y la «razón de estado» en la filosofía de Nicolás Maquiavelo”, *Revista Estudios*, 21, 127-135.
- EGIDO, Aurora (1982), “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte»”, *Academia Literaria Renacentista*, II. Homenaje a Quevedo, Salamanca, Universidad de Salamanca, 213-232.
- EGIDO, Teófanos (2017), *Martín Lutero: una mirada desde la historia, un paseo por sus escritos*, Salamanca, Sígueme.
- EGUILUZ, Martín de (2000), *Discurso y regla militar* (ed. y estudio preliminar de Francisco Andújar Castillo), Madrid, Ministerio de Defensa.

- ELLIOTT, John H. (1985), “Poderes y propagandas en la España de Felipe IV”, en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, II, 15-42.
- (1998), *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia* (trad. de Teófilo de Lozoya), Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- EMBERGER, Birgit Linda (2013), “La paz y la guerra en las tragedias de Séneca”, en Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV. La paz y la guerra*, Granada, Universidad de Granada, 47-63.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel (2001), “Poder y cultura: literatura y nobleza a comienzos del XVII”, en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales/Sociedad Estatal España Nuevo Ministerio, 447-475.
- ENDRESS, Heinz-Peter (2003), “La guerra como asunto, situación, motivo y tema central en *La Numancia*”, en Jesús G. Maestro (ed.), *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, Mirabel Editorial, 283-289.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (2015), *Academias morales de las Musas* (edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2 tomos.
- EPICURO (1996), *Obras completas* (ed. de José Vara), Madrid, Cátedra.
- ERASMO DE RÓTERDAM (1998), *Enquiridion o Manual del caballero cristiano* (trad. de Alonso Fernández de Madrid, estudio preliminar y notas de Andrea Herrán Santiago y Modesto Santos López), Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (2010), *Apophthegmatum libri I-IV. Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami [...] ordinis quarti tomus quartus* (edición de Tineke L. ter Meer), Leiden/Boston, Brill.
- ERCILLA, Alonso de (1993), *La Araucana* (ed. de Isaías Lerner), Madrid, Cátedra.
- ESCALANTE, Bernardino de (2002), *Diálogos del Arte Militar* (ed. y estudio preliminar de Raquel Martín Polín), Madrid, Ministerio de Defensa.
- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana (2002), “El tema de la mujer en las comedias de Calderón: modernidad y transgresión”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, I, 461-471.
- (2004), *La dramaturgia del disfraz en Calderón*, Pamplona, EUNSA.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2015), “Dos textos desconocidos de Jerónimo Carranza a propósito del XI Conde de Niebla y Mateo Vázquez (con unas notas sobre Hernando de Vega)”, en José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *El duque*

- de Medina Sidonia. *Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 119-142.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (2015), “Descripción y análisis de capas superpuestas en *El castillo de Lindabridis* de Calderón”, *Revista de Literatura*, 77, 153, 93-108.
- ESPINAR VICENTE, José María (2006), “La fuerza no legítima. Derecho, fuerza y legitimidad en el episodio en el que Don Quijote de La Mancha libera a unos galeotes”, en José Sanroma Aldea y F. Javier Díaz Revorio (eds.), *La Guerra y el Derecho en el IV Centenario de El Quijote. Armas y letras*, Madrid, Marcial Pons, 187-195.
- ESPINEL, Vicente (2014), *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (ed. de Asunción Rallo Gruss), Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio (2000), “El aprendizaje de la guerra a través de las obras de los historiadores de la antigüedad”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 9, 189-210.
- (2001), *Guerra y cultura en la Época Moderna. La tratadística militar hispánica en los siglos XVI y XVII. Autores, libros y lectores*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta (1979), “Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679”, *RL*, XLI, 81, 219-238.
- ESTRUCH TOBELLA, Joan (1988), “Las fuentes de *Guerra de Cataluña*, de Francisco Manuel de Melo”, *Criticón*, 44, 7-24.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (1987), *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2017), “Un Quevedo políticamente desconcertante. Antiimperialismo, antibelicismo, antiesclavitud, antidiscriminación contra negros y mujeres, y una visión utópica, en *La Fortuna con seso y la hora de todos*”, *La Perinola*, 21, 99-130.
- FAGEL, Raymond (2001), “El camino español por mar. Los soldados españoles en los Países Bajos durante la época de Carlos V”, en José Martínez Millán (coord.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 363-376.
- (2009a), “La imagen de dos militares españoles decentes en el ejército del duque de Alba en Flandes: Cristóbal de Mondragón y Gaspar de Robles”, en Patrick Collard, Miguel Norber Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez (eds.), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy. Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*, Gante, Academia Press, 73-91.
- (2009b), “Julián, un héroe español en Flandes: entre el príncipe de Orange y el duque de Alba”, en Ebben Maurits, Fagel Raymond y René Vermeir (eds.), *Agentes y entidades en movimiento: España y los Países Bajos, siglos XVI-XVII*, Madrid, Sílex Ediciones, 271-288.

- FAÚNDEZ CARREÑO, Rodrigo (2004), “El discurso de las armas y las letras en *La Araucana* de Alonso de Ercilla”, *Anuario de Pregado*, 1, 249-279.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (1960), *Memorias de Carlos V*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica.
- (2006), *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés (1993), *Epístola moral a Fabio y otros escritos* (ed., notas y prólogo de Dámaso Alonso; estudio preliminar de Juan F. Alcina y Francisco Rico), Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Gonzalo (1908), *Crónicas del Gran Capitán* (comp. Antonio Rodríguez Villa), Madrid, Bailly Bailliere.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco (1982), *Libros y Libreros en el siglo XVI*, México, F.C.E.
- FERNÁNDEZ HOYOS, M^a Asunción (1998), “Las armas y las letras en Felipe II”, en José Martínez Millán (ed.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, IV, 117-132.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2006), “El motivo de la tormenta: la transformación de la épica”, *La Perinola*, 10, 87-103.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (2000), “Don Quijote, caballero en la guerra y en la paz”, *Cuadernos de filología italiana*, 7, 343-356.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuela y MARTÍNEZ PEÑA, Leandro (2014), *La guerra y el nacimiento del estado moderno: consecuencias jurídicas e institucionales de los conflictos bélicos en el reinado de los Reyes Católicos*, Valladolid, Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (2006), *La comedia del arte. Materiales escénicos: antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los cómicos del arte*, Madrid, Fundamentos.
- FEROS, Antonio (2002), *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons.
- FERRER VALLS, Teresa (1995), “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en S. Mattalía y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, Valencia, Universitat de València, 91-108.
- (1996), “*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* (en la producción dramática cortesana de Lope de Vega. Las obras de la madurez)”, en J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XII Jornadas de teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 49-63.

- (2003), “Damas enamoran damas, o el galán fingido en el teatro de Lope”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Elena E. Marcello y Rafael González Cañal (coords.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 9, 10 y 11 julio de 2002*, Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 191-212.
- (2004), “El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. 1, El noble y el trabajador*, Madrid, Iberoamericana, 159-185.
- (2006), “Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro”, en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León e Instituto de la lengua castellana y leonesa, 213-241.
- (2008), “Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa”, en A. Egido y E. Gil Laplana (eds.), *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC)/Diputación de Zaragoza, 113-134.
- (2012), “Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*”, *Anuario Lope de Vega*, 18, 40-62.
- (2014), “El diálogo militar a honor del marqués de Espínola: Lope de Vega y el afán de proyección social”, en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 163-182.
- FERRERAS, Jacqueline (2008), *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- FIORILLA, Maurizio (2003), “«Non librorum sed armorum cumuli cernuntur»: la biblioteca e la guerra in Petrarca”, en Maurizio Fiorilla y Valentina Gallo, *Scrittori di fronte alla guerra. Atti delle giornate di studio Roma, 7-8- giugno 2002*, Roma, Aracne Editrice, 1-14.
- FIRPO, Massimo (1990), “El cardenal”, en Eugenio Garin (ed.), *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 81-131.
- FLÓREZ ASENSIO, M^a Asunción (1998), “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, 8, 175-191.
- FLORI, Jean (2001), *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós.
- FOLLETT, Christopher (2010), “Algunas versiones de la leyenda de la Reina Sevilla”, en Aurelio González, Serafín González y Lilian von der Walde Moheno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, Ciudad de México, Universidad

- Autónoma Metropolitana/Asociación Internacional de teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 649-665.
- FORESTIER, Georges (1981), *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz.
- (1983), “Le Théâtre dans le théâtre ou la conjonction de deux dramaturgies à la fin de la Renaissance”, *Revue de la Société d’Histoire du Théâtre*, XXXV, 162-170.
- FORTE MONGE, Juan Manuel y LÓPEZ ÁLVAREZ, Pablo (2008), coords., *Maquiavelo y España: maquiavelismo y antimachiavelismo en la cultura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FORTINI, Giusto (1804), *Biblioteca della eloquenza italiana*, II, Parma, Luigi Mussi.
- FORTUÑO GÓMEZ, Vanessa (2006), “La guerra en los dramas históricos calderonianos”, en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 de julio de 2005)*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 255-261.
- FOURNEL Jean-Louis y ZANCARINI Jean-Claude (2014), “Artiglieria”, *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 122-126.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel (2016), “El análisis estilométrico aplicado a la literatura española: las novelas policíacas e históricas”, *Caracteres. Estudios y críticos de la esfera digital*, 5, 2: <http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016/analisis-estilometrico/>
- FRAENKEL, E. (1980), *Horace*, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- FRANCO ROJO, Gloria A. (2006), “Las mujeres en la España del Siglo de Oro, entre la realidad y la ficción”, en Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León e Instituto de la lengua castellana y leonesa, 139-163.
- FUENTE, Jaime de (1967), *Diego García de Paredes, «Hércules» y «Sansón» de España*, Madrid, PPC.
- FUMAGALLI B. B., Mariateresa (1999), “El intelectual”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval* (versión española de Julio Martínez Mesanza), Madrid, Alianza, 191-219.
- GALINO CARRILLO, M^a Ángeles (1948), *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CSIC.
- GALVÁN, Luis (2009), “Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII”, en Ignacio Arellano Christoph Strosetzki y Edwin Williamson (eds.), Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 51-88.

- GARCÍA ANDREVA, Fernando (2000), “La enseñanza en la Edad Media. Aproximación bibliográfica”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera 1999*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 473-499.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel (2015a), “Dos cuasi comedias *a noticia* militar de Lucas Fernández y Torres Naharro”, en Julio Vélez Sainz y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 53-72.
- (2015b), “Lucas Fernández y sus pastores, ¿parientes del gracioso?”, en Álvaro Bustos Táuler y Elena Di Pinto Revuelta (eds.), José M^a Díez Borque (dir.), *Hacia el gracioso: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Visor Libros, Madrid, 49-68.
- GARCÍA CALLEJA, José Antonio (1992), “El militar y las letras (I)”, en Francisco Sánchez Marín y José Antonio Sánchez Marín (eds.), *Humanismo y milicia. Actas de las primeras jornadas científicas Universidad de Granada / Academia Especial Militar*, Madrid, Ediciones Clásicas, 19-36.
- GARCÍA CANEIRO, José (2004), “La concepción de la guerra en el pensamiento clásico”, *“Res Publica Litterarum”*. Documentos de trabajo del grupo de investigación ‘Nomos’, Madrid, Instituto Lucio Anneo Séneca, 3-12.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1988), “La identidad de los escritores en el Siglo de Oro”, *Studia Histórica*, VI, 327-337.
- (1994), “La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1993*, Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 15-28.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1998), ed., *Armas y letras en el Siglo de Oro español (antología poética)*, Madrid, Ministerio de Defensa/Secretaría General Técnica/Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (1992), “Cultura en el reinado de Alfonso VIII de Castilla: signos de un cambio de mentalidades y sensibilidades”, *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 1-6 de octubre 1990*, Madrid, Centros de Estudios del Románico, 167-194.
- (1998), “El renacimiento del siglo XII en Europa: los comienzos de una renovación de saberes y sensibilidades”, *Renovación intelectual del occidente europeo (siglo XII). XXIV Semana de Estudios Medievales, Estella, 14 a 18 de julio de 1997*, Pamplona, Gobierno de Navarra/Departamento de Educación y Cultura, 29-62.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar (2005), “Las fuentes clásicas en *Las mujeres sin hombres*”, *Anuario Lope de Vega*, 11, 97-107.
- (2006), “Las fuentes clásicas en *Las mujeres sin hombres* de Lope de Vega: pervivencia y transgresión”, en Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (eds.), *Campus Stellae: Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1, 418-426.
- (2008), “Entre la función y el mito: los personajes en *Las mujeres sin hombres*”, Desirée Pérez Fernández, Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech (eds.), *Cervantes y su tiempo*, León, Universidad de León/Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 349-360.
- GARCÍA FUENTES, María Cruz (1973), *Estudio mitográfico de los temas y personajes troyanos de la Eneida*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- GARCÍA-GUIJARRO RAMOS, Luis (1995), *Papado, cruzadas y órdenes militares, siglos XI-XIII*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA HERNÁN, David (1992), *La nobleza en la España moderna*, Madrid, Istmo D.L.
- (1999), *Francisco de Borja, Grande de España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- (2000a), “La función militar de la nobleza en los orígenes de la España Moderna”, *Gladius*, XX, 285-300.
- (2000b), *La aristocracia en la encrucijada. La alta nobleza y la monarquía de Felipe II*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- (2006), *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex.
- (2011), “Guerra, cultura y propaganda en la monarquía hispánica: la narrativa del Siglo de Oro”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 20, 281-302.
- (2016), *Carlos V: imperio y frustración*, Madrid, Paraninfo.
- GARCÍA HERNÁN, David y CATALÁ MARTÍNEZ, Ignacio (2011), *Historia de la guerra*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA HERNÁN, Enrique (2013), *Ignacio de Loyola*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA HERNÁN, Enrique y MAFFI, Davide (2006), eds., *Guerra y sociedad en la monarquía hispánica: política, estrategia y cultura en la Europa Moderna: 1500-1700*, Madrid, Ediciones Laberinto.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2004), *El príncipe, de Maquiavelo*, Madrid, Síntesis.
- (2010), ed., *Alexandre*, Barcelona, Crítica.
- (2015) *Cervantes. La figura en el tapiz*, Barcelona, Pasado & Presente.
- (2017), “Quevedo dentro del pensamiento político hispánico del Barroco”, *La Perinola*, 21, 207-220.

- GARCÍA LORENZO, Luciano (1976), “Experiencia vital y testimonio literario. Cervantes y *La guarda cuidadosa*”, *Anales Cervantinos*, XV, 171-180.
- (2005), “Cuando el gracioso se impone en la comedia: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 123-140.
- GARCÍA ORO, José (1993), *El Cardenal Cisneros: vida y empresas*, Madrid, Editorial Católica.
- (1995), *Los reyes y los libros: La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)*, Madrid, Editorial Cisneros.
- (2005), *Cisneros: un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)*, Madrid, Esfera de los Libros.
- GARCÍA DE PALACIO, Diego (2003), *Diálogos militares* (edición y estudio preliminar de Laura Manzano Baena), Madrid, Ministerio de Defensa.
- GARCÍA-VALDECASAS, Amelia y BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (1989), “La maurofilia como ideal caballeresco en la literatura cronística del XIV Y XV”, *Epos*, 5, 115-140.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1983), *El teatro en Oviedo (1498-1700). A través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Oviedo, Institutos de Estudios Asturianos/Universidad de Oviedo.
- GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo (1969), *Raíces históricas del luteranismo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- GARCILASO DE LA VEGA (2017), *Poesía castellana* (ed. de Julián Jiménez Heffernan e Ignacio García Aguilar; estudio preliminar de Pedro Ruiz Pérez), Madrid, Akal.
- GARGANO, Antonio (2000), “La «doppia gloria» di Alfonso D’Avalos e i poeti-soldati spagnoli (Garcilaso, Cetina, Acuña)”, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 347-360.
- GARIN, Eugenio (1986), *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel.
- (1990a), “El hombre del Renacimiento”, en Eugenio Garin (ed.), *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 9-22.
- (1990b), “El filósofo y el mago”, en Eugenio Garin (ed.), *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 163-195.
- GARLAN, Yvon (1993), “El militar”, en Jean Pierre Vernant (ed.), *El hombre griego*, Madrid, Alianza, 65-99.
- GEHL, Paul F. (2001), “Military Courtesy in Sixteenth-Century Lithuania: *Il Cavaliere of Domenico Mora*”, *Archivum Lithuanicum*, 3, 55-76.
- GELABERT GONZÁLEZ, Juan E. (1999), “Guerra y sociedad en Castilla (1638-1652)”, en Ángel Vaca Lorenzo (ed.), *La guerra en la historia: Décimas Jornadas de Estudios*

Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea, Salamanca, Universidad de Salamanca, 135-162.

GIANNINI, Massimo Carlo (2000), “Pratica delle armi e istruzione militare: Cristóbal Lechuga ufficiale e scrittore nella Milano d’inizio Seicento”, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 483-515.

GIARDINI, Andrea (1991), “El hombre romano”, en Andrea Giardina (ed.), *El hombre romano*, Madrid, Alianza, 9-25.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana (1999), *Amadís de Gaula y el género caballeresco de España*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

GIL FERNÁNDEZ, Luis (1981), *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos.

GIL-OSLE, Juan Pablo (2015), “El debate de la *amicitia* de las damas en Calderón de la Barca”, en Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 215-226.

GODÍNEZ, Felipe, *Famosa comedia Acertar de tres la una del doctor Felipe Godínez*, T/55344/5, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

—— *Comedia famosa de Amán y Mardoqueo, del doctor Felipe Godínez*, R/22658, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

—— *Basta intentarlo. Comedia famosa del doctor Felipe Godínez*, T/55344/18, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

—— *De buen moro, buen cristiano. Comedia famosa del doctor Felipe Godínez*, R/11269, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

—— *Cautelas son amistades. Comedia famosa del doctor Felipe Godínez*, T/55324/11, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

—— *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile, del doctor Felipe Godínez*, 34071, Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo.

—— *San Mateo en Etiopía. Comedia famosa del doctor Felipe Godínez*, R/22681, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

—— (1975), *La traición contra su dueño* (ed. de Thomas C. Turner), Chapel Hill N.C., University Press, Estudios de Hispanófila, 35.

—— (1986), *La reina Ester* (ed. de Germán Vega García-Luengos), en *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 199-311.

- (1991), *Aun de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job* (ed. de Piedad Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramírez), Kassel / Sevilla, Edition Reichenberger / Universidad de Sevilla.
- GOLBERG, Alice (1983), “Una vida de santos extraña: *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile* de Felipe Godínez”, en David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff y Geoffrey W. Ribbans (dirs.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 623-629.
- GÓMEZ, Jesús (1988), *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra.
- (2005), “Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 11-22.
- (2006), *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos (1999), “El conflicto de los Países Bajos en tiempos de Felipe II en el teatro de Lope de Vega”, en J. L. Pereira Iglesias y J.M. González Beltrán (eds.), *Felipe II y su tiempo*, Cádiz, Universidad de Cádiz/Asociación española de historia moderna, II, 31-42.
- G. MAESTRO, Jesús (2004), “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 81, 4-5, 599-612.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1986), “La caballería como tema en la literatura medieval española: tratados teóricos”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, II, 311-323.
- (1994), *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid, Gredos.
- (1995), “La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas de *re militari* entre Medievo y Renacimiento”, *Euphrosine. Revista de Filología clásica*, 23, 83-97.
- GÓMEZ Y PATIÑO, María (2002), “Cuestiones de mujer. Reflexiones en torno a la obra *Mujer, llora y vencerás*”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, I, 1017-1032.
- GÓNGORA, Luis de (1994), *Soledades* (ed. de R. Jammes), Madrid, Castalia.
- (2000), *Obras completas, I* (ed. y prólogo de Antonio Carreira), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- GONZÁLEZ, Ximena Laura (2000), “Drama cortesano y drama épico en una pieza histórica de Lope de Vega”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo (eds.), *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española Siglo de Oro*, Buenos Aires,

- Eudeba/Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”/ Universidad de Buenos Aires, II, 177-186.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2008), “El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 28, 1, 139-150.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis A. (1995), “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7, 41-70.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (2004), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Ariel.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores (1995), *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578): introducción al estudio de la imagen*, Lleida, Universidad de Lleida.
- (2015), “El tratamiento de la historia contemporánea en *El sitio de Bredá*, comedia de Calderón”, en Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (eds.) *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Presses Universitaires de Provence, Aix en Provence, 305-315.
- GONZÁLEZ MUÑOZ, Irene (2004), “El amor cortés en *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega”, *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 2, 28, 37-46.
- (2005), “Las fuentes literarias del *Macías* en *Porfiar hasta morir* de Lope de Vega”, *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 1, 31, 23-34.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fremiot y SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE Pilar (1994), *Diplomacia y humanismo en el siglo XV. Edición crítica, traducción y notas de las Allegationes super conquesta Insularum Canariae contra portugaleses de Alfonso de Cartagena*, Madrid, UNED.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, LÓPEZ FONSECA, Antonio y RUIZ VILA, José Manuel (2018), *La génesis del humanismo cívico en Castilla: Alfonso de Cartagena (1385-1456)*, Madrid, Guillermo Escolar (col. Hitos).
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José (2007), *Virgilio*, Madrid, Editorial Síntesis.
- (2013), “La paz y la guerra en Virgilio”, en Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV. La paz y la guerra*, Granada, Universidad de Granada, 121-135.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2013), *Felipe II: la educación de un “felicísimo príncipe” (1527-1545)*, Madrid, CSIC/Polifemo.
- GRACIÁN, Baltasar (1984), *El Criticón* (ed. de Santos Alonso), Madrid, Cátedra.
- (2001), *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe.
- GREER, Margaret R. (2001), “El poder del deseo y el deseo del poder”, en Manfred Tietz (ed.), *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Duodécimo Coloquio*

- Anglogermano sobre Calderón. Leipzig, 14-18 de julio de 1999*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 61-72.
- GRILLI, Giuseppe (2004a), “La virtud caballeresca en Francisco de Moncada como ideario para el hombre político”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. 1, El noble y el trabajador*, Madrid, Iberoamericana, 65-84.
- (2004b), “Un licenciado de vidrio: re-escritura y autoparodia según Moreto (con Cervantes y Lope al fondo)”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vevuert, II, 957-975.
- GUEVARA, Fray Antonio de (1950), *Libro primero de las epístolas familiares de Fray Antonio de Guevara. 1* (ed. de José María de Cossío), Madrid, Aldus.
- (1994), *Obras completas, I. Libro áureo de Marco Aurelio. Décadas de Césares*, Madrid, Turner.
- GUILL ORTEGA, Miguel Ángel (2007), *Carlos Coloma (1566-1637). Espada y pluma de los tercios*, Alicante, Editorial Club Universitario.
- GÜNTERT, Georges (1977), “El gracioso en Calderón: disparate e ingenio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, 440-453.
- GUTIÉRREZ, Carlos M. (2005), *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press.
- GUTIÉRREZ, Jesús (1975), *La «fortuna bifrons» en el teatro del Siglo de Oro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1996), “La evolución de una leyenda”, *EPOS. Revista de Filología*, 12, 229-249.
- HALE, John R. (1990), *Guerra y sociedad en la Europa del Renacimiento: 1450-1620*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- HASKINS, Charles Homer (2013), *El renacimiento del siglo XII*, Barcelona, Ático de los libros [1ª ed. 1927].
- HATTO, A.T. (1940), “Archery and Chivalry: A Noble Prejudice”, *The Modern Language Review*, 35, 1, 40-54.
- HAYWOOD, Eric G. (1981), *The querelle of arms and letters during the Renaissance in Italy*, University of Edinburgh (tesis doctoral):
<https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/18272> (acceso: 3/7/2018)
- (1986), “A Curious Renaissance Dispute on Arms and Letters: Agostino Nifo and Luca Prassicio”, *Italian Studies*, 41, 62-81.
- HELLER, Agnés (1980), *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península.

- HERAS, José Luis de las (1991), “Un proyecto frustrado de ordenación de la enseñanza de las primeras letras en el Madrid del siglo XVI”, *Studia Historica. Historia Moderna*, IX, 89-106.
- HERAS, Jesús de las (2018), *Julián Romero. El de las hazañas*, Madrid, Edaf.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1971), *Teatro Renacentista*, Madrid, Austral.
- (1995), *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona, Oro Viejo.
- (1998), “Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 45-60.
- (1999a), “Formas y funciones dramáticas del loco festivo”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, 49-72.
- (1999b), “Mirar en escena: artificios de la metateatralidad cervantina”, en Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Murcia, Universidad de Murcia, 77-92.
- (2003), “Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Rueda”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2, 13-31.
- HERMENEGILDO, Alfredo, RUBIERA, Javier y SERRANO Antonio (2011), “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, 9-16.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan (2011), *Sangre limpia, sangre española: el debate sobre los estatutos de limpieza (siglos XV-XVII)*, Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Carmela (1998), “La mujer en el Siglo de Oro: comedia y realidad”, en Carmela Hernández García (ed.), *Fondo y forma del teatro del Siglo de Oro*, Madrid, La Avispa, 74-94.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura (2016), Los privilegios de las mujeres, *comedia de varios ingenios*, y Las armas de la hermosura, *de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*, Valladolid, Universidad de Valladolid (tesis doctoral).
- HERNÁNDEZ MARTÍN, Ramón (1995), *Francisco de Vitoria: vida y pensamiento internacionalista*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- HERÓDOTO (1989), *Historia. Libros VIII-IX* (traducción de Carlos Schrader), Madrid, Gredos.
- (1992), *Historia. Libro 1 Clío* (traducción de Carlos Schrader), Madrid, Gredos.
- HERRÁN ALONSO, Emma (2005), “La configuración literaria del tópico del *miles Christi* entre la Edad Media y el Renacimiento”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos, & Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació*

- Hispanica de Literatura Medieval* (Alacant, 16-20 setembre de 2003), Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, II, 879-894.
- HERRERA, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (ed. de Inoria Pepe y José María Reyes), Madrid, Cátedra.
- HERRERA CAJAS, Héctor (1990), “Notas sobre el significado de la guerra”, *Tiempo y espacio*, 1, 47-54.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1941), “Génesis de la figura del donaire”, *Revista de Filología Española*, 25, 46-78.
- HEUSCH, Carlos (2000), *La caballería castellana en la Baja Edad Media. Textos y contextos*, Montpellier, Université de Montpellier III.
- HILL John M. (1929), “Índice general alfabético de todos los títulos de comedias de Medel del Castillo”, *Revue Hispanique*, 75, 144-369 (la edición original del catálogo de Medel es de 1735).
- HOLLINGSWORTH, C. (1974), “The Source of Lope de Vega's *Los españoles en Flandes*”, *Hispanic Review*, 42, 3, 279-292.
- HOMERO (2004), *Odisea* (ed. y trad. de Carlos García Gual), Madrid, Alianza Editorial.
- (2009), *Ilíada* (ed. y trad. de Domingo Plácido), Madrid, La Esfera de los Libros.
- HORACIO (2007), *Odas y epodos* (ed. bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal), Madrid, Cátedra [1ª ed. 1990].
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989), *Examen de ingenios para las ciencias* (ed. de Guillermo Serés), Madrid, Cátedra.
- HUERTA CALVO, Javier (1985), *Teatro breve en los siglos XVI y XVII: entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Taurus.
- (1988), “Poética de los géneros menores”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 15-31.
- HUERTA, Javier y URZÁIZ, Héctor (2002), coords., *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Editorial Pliegos.
- HUGON, Alain (2015), *Felipe IV y la España de su tiempo: el siglo de Velázquez* (prólogo de Joseph Pérez), Barcelona, Crítica.
- HUIZINGA, Johan (1979), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza [1ª ed. 1919].
- HUME, Martín (2009), *La corte de Felipe IV: la decadencia de España* (presentación de Francisco Núñez Roldán), Salamanca, Espuela de Plata.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1948), *De la Guerra de Granada* (ed. de Manuel Gómez Moreno), *Memorial Histórico Español*, 49, Madrid.
- (1990), *Poesía* (ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio), Madrid, Cátedra.

- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2017), “Secretos y supercherías en una comedia de Lope de Vega: *El gran duque de Moscovia*”, *Hipogrifo*, 5, 1, 277-291.
- IGLESIAS-ZOIDO, Juan Carlos (2011), “Arengas, retórica e historiografía: Reflexiones sobre la *Rhetorica Militaris* de Siriano Magister”, *Talia Dixit: revista interdisciplinar de retórica e historiografía*, 6, 139-157.
- (2012), “Lope y la arenga militar”, *Anuario Lope de Vega*, 18, 114-145.
- INFANTES, Víctor (1999), “La educación, el libro y la lectura”, en José Javier Jover Zamora (dir.) y Víctor García de la Concha (coords.), *Historia de España, Menéndez Pidal. La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, XXI, Madrid, Espasa Calpe, 3-50.
- (2004), “Las primeras letras de la aristocracia renacentista (o la nobleza también sabía leer)”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. 1, El noble y el trabajador*, Madrid, Iberoamericana, 107-122.
- ISABA, Marcos de (1991), *Cuerpo enfermo de la milicia española* (ed. de Consuelo Maqueda Abreu e introd. de Enrique Martínez Ruíz), Madrid, Ministerio de Defensa.
- JATZIEMANUÍL-GIGANTES, María (2006), “Las grandezas de Alejandro de Lope: entre la historia y la ficción”, *Anuario Lope de Vega*, XII, 153-157.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC.
- JULIO, M^a Teresa (1998), “La mitologización del Cid en el teatro español”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas/Editorial Castalia/Fundación Duques de Soria, 134-144.
- JUVENAL (1996), *Sátiras* (trad., estudio introductorio y notas de Bartolomé Segura Ramos), Madrid, CSIC.
- KEEN, Maurice (2005), *Historia de la guerra en la Edad Media*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- (2010), *La caballería*, Barcelona, Ariel [1^a edición 1986].
- KENNEDY, George (1963), *The art of persuasion in Greece*, London, Routledge and Kegan Paul.
- KIRSCHNER, Teresa (1997), “Lope-Lope y el primer Lope: *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*”, *Edad de Oro*, 16, 207-219.
- (2002), “El discurso bélico en *El asalto de Mastrique* y *El sitio de Bredá*”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, II, 269-281.

- KOHUT, Karl (1978), “La posición de la literatura en los sistemas científicos del siglo XV”, *Iberoromania*, 7, 67-87.
- LABRADOR HERRÁIZ, María del Carmen (2013), “La *Ratio Studiorum* de 1599: un modo de ser y hacer en educación”, *Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador*, 32, 49, 69-93.
- LA FICO GUZZO, María Luisa (2011), “El encuadre textual del poema *Bellum civile* en el *Satyricon* de Petronio: su influencia en la interpretación del mismo”, *Argos*, 34, 2, 53-74.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1986), *Sobre la amistad*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1989), “El texto de Ovidio, *Amores* II, 10.9 y el tópico del *naugium amoris*”, *Emerita*, 57, 2, 309-315.
- (2003), “Haz el amor y no la guerra”, *Marginalia et adversaria*: <http://www.uco.es/~ca1lamag/Abril2003.htm> (acceso: 8/5/2018).
- LAPESA, Rafael (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- (1970), “Personas gramaticales y tratamientos en español”, *Revista de la Universidad de Madrid (Homenaje a Ramón Menéndez Pidal IV)*, XIX, 141-167.
- LAPLANA GIL, José Enrique (2001), “El Discreto”, Aurora Egido Martínez y María Carmen Marín Pina (coords.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 50-70.
- LARA GARRIDO, José (2000), “«Palma de Marte» y «lauro de Apolo»: la poesía del «oficio militar» en Francisco de Aldana y Cristóbal de Virués”, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 281-346.
- LARSON, Catherine (1992), “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, 2, 1013-1020.
- LASO BALLESTEROS, Ángel (1991), “Tradición y necesidad. La cultura de los ingenieros militares en el Siglo de Oro: la biblioteca y la galería del capitán don Jerónimo de Soto”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 12, 83-109.
- LASPÉRAS Jean-Michel (1995), “Manuales de educación en el Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique (La Culture des élites espagnoles à l' Epoque Moderne. Colloque de Bordeaux 18-20 mai 1995)*, 97, 1, 173-185.
- LAUER, A. Robert (2017), “Revalorización del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro”, *Hipogrifo*, 5, 1, 293-304.
- LAW, John (1990), “El príncipe renacentista”, en Eugenio Garin (ed.), *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 23-50.

- LAWRANCE, Jeremy N.H. (1989), *Un episodio del proto-Humanismo español. Tres opúsculos inéditos de Nuño de Guzmán y Gianozzo Manetti*, Salamanca, Diputación Provincial (Biblioteca Española del siglo XV).
- (1986), “On fifteenth-century Spanish Vernacular Humanism”, en Iam Michael y Richard A. Cardwell (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in honour of Robert Brian Tate*, Oxford, Dolphin Books, 56-74.
- (1979), *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Barcelona, Universidad Autónoma.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1987), “Géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, 223-229.
- LECHUGA, Cristóbal (1991), *Tratado de la Artillería y de Fortificación* (edición y prólogo de E. Borreguero), Madrid, Ministerio de Defensa.
- LEE KENNEDY Ruth (1932), *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, Banta Publish Company.
- (1936), “Manuscripts Attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional”, *Hispanic Review*, 4, 4, 312-332.
- LE GOFF, Jacques (1996), *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa.
- (1999), “El hombre medieval”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval* (versión española de Julio Martínez Mesanza), Madrid, Alianza, 9-44.
- LEIJA, Ana Lorena (2009), “La guerra civil y el torneo a muerte en *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca: adaptación y realización escénica”, *Anuario calderoniano*, 2, 219-230.
- LEÓN, Fray Luis de (1987), *La perfecta casada* (ed. de Mercedes Etreros), Madrid, Taurus.
- LEONI, Monica (1998), *The Gracioso in Golden Age Theatre and the Commedia dell’Arte Tradition*, Toronto, University of Toronto (tesis doctoral).
- LEWIS TAYLOR, Frederick (2012), *L’arte della guerra in Italia, 1494-1529* (trad. de Alessandro Bazzocchi), Ravenna, Edizioni Moderna [1ª ed. 1921].
- LEY, Charles David (1954), *El gracioso en el teatro de la Península (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952), *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LIEVSAY, John L. (1990), “Castiglione e Guazzo: cortigiano e cittadino”, en Giorgio Patrizi (ed.), *Stefano Guazzo e la «Civil conversazione»*, Roma, Bulzoni Editore, 163-227.
- LINZ, Juan José (1972), “Intellectual Roles in sixteenth and seventeenth-century Spain”, *Daedalus*, 101, 3, 59-108.

- LLEÓ CAÑAL, Vicente (2000), “El sepulcro del caballero”, en VV.AA., *Carlos V: las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 261-275.
- LOBATO, M^a Luisa (1994), “Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro”, *Criticón*, 60, 149-170.
- LONDERO, Renata (2005), “Un trattato militare ispano-italiano di fine Cinquecento: la *Pratica manuale di artiglieria-Plática manual de artillería* di Luis Collado”, en Luisa Secchi Tarugi (ed.), *Guerra e pace nel pensiero del Rinascimento. Atti del XV Convegno Internazionale dell’Istituto di Studi Umanistici «F. Petrarca» (Chianciano-Pienza, 14-17 luglio 2003)*, Firenze, Franco Cesati, 607-620.
- (2009), “Umanesimo militare e illustrazione tecnica nel trattato di artiglieria di Luis Collado”, en Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda (eds.), *Da Cervantes a Caramuel. Libri illustrati barocchi della Biblioteca Universitaria di Pavia*, Pavia, Ibis, 45-48.
- LONDOÑO, Sancho de (1993), *Discurso sobre la forma de reducir la Disciplina Militar a mejor y antiguo estado*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- LÓPEZ, Aurora (1998), “Reflejos de la sociedad romana en las comedias. El caso de Plauto”, en Andrés Pociña y Beatriz Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 3-46.
- LÓPEZ, Aurora y POCIÑA, Andrés (2000), *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt, Peter Lang, Studien zur klassischen Philologie.
- (2007), eds., *Comedia romana*, Madrid, Akal.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1978), *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- (2015), “La Soledad del Gran Duque de Medina Sidonia. El vasallaje poético de Pedro Espinosa”, en José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 21-44.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2000), *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, León, Ediciones Universidad de León.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1949), “La retórica en las *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán”, *Revista de Filología Española*, 30, 310-352.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (1998), “Don Quijote militar en Cervantes y más allá de Cervantes. El ideal conciliador de las armas y las letras”, *Revista de Historia Militar*, 85, 41-58.
- LÓPEZ DE SEDANO, J. J. (1768-1778), *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, 9 vols.

- LÓPEZ DE TORO, José (1944), *Los poetas de Lepanto*, Madrid, Instituto Histórico de Marina.
- LOSADA GOYA, José Manuel (1993), “La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII: problemas de metodología”, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 589-596.
- (1997), “Calderón y su honor calidoscópico”, *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, número extra 1, 65-72.
- LUCENA, Juan de (1892), *Epístola exhortatoria a las letras*, en Antonio Paz y Meliá (ed.), *Opúsculos literarios de los siglos XV a XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 209-217.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1990), “Don Quijote de La Mancha y el caballero medieval”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, *Anthropos*, 193-203.
- LUJÁN, Néstor (1992), *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Madrid, Planeta.
- LUNDELIUS, Ruth (1986), “Queen Christina of Sweden and Calderón’s *Afectos de odio y amor*”, *Bulletin of the comediantes*, 38, 2, 231-247.
- MADROÑAL, Abraham (2005), «*De grado y de gracias*». *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC.
- (2011), “A propósito de *La doncella Teodor*, una comedia de viaje de Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, LXXIII, 145, 183-198.
- MAL LARA, Juan de (2013), *La Filosofía vulgar* (ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano), Madrid, Cátedra.
- MALLET, Michael (1990), “El *condottiero*”, en Eugenio Garin (ed.), *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 51-77.
- MANRIQUE, Gómez (2003), *Cancionero* (ed. de Francisco Vidal González), Madrid, Cátedra.
- MANRIQUE, Jorge (1990), *Poesías completas* (ed. de Miguel Ángel Pérez Priego), Madrid, Espasa-Calpe.
- MAÑERO SOROLLA, María del Pilar (1990), “La mariposa”, en *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 313-317.
- MAQUIAVELO, Nicolás (1988), *Del Arte de la Guerra* (trad. de Manuel Carrera Díaz), Madrid, Tecnos.
- (2009), *Del Arte de la Guerra* (traducción, introducción, notas y gráficos de Fernando Puell de la Villa), Madrid, Clásicos del Pensamiento Económico y Social, Minerva/Biblioteca Nueva.
- (2011), *El príncipe; El arte de la guerra; Discursos sobre la primera década de Tito Livio; Vida de Castruccio Castracani; Discursos sobre la situación de Florencia* (ed. de Juan Manuel Forte Monge), Madrid, Gredos.

- (2018), *El príncipe* (introducción y notas de Manuel M^a de Artaza), Madrid, Akal.
- MARAÑÓN, Gregorio (2006), *El Conde Duque de Olivares: la pasión de mandar*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARAVALL, José Antonio (1948), *El humanismo de las armas en don Quijote*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- (1953), “La formación de la conciencia estamental de los letrados”, *Revista de estudios políticos*, 70, 53-82.
- (1972), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- (1976), *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Editorial Pico Sacro.
- (1983a, 3^a ed.), “«Los hombres de saber» o letrados y la formación de su conciencia estamental”, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones Cultura hispánica, 331-362.
- (1986, 4^a ed.), *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.
- (1989, 3^a ed.), *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI.
- MARCHAND, Jean-Jacques (2016), “Da Livio a Machiavelli. Annibale e Scipione in «Principe», XVII”, *Parole rubate*, 13, 33-49.
- MARÍN CEPEDA, Patricia (2015), *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (1989), “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45, 81-94.
- (2001), “El héroe”, en Aurora Egido Martínez y María Carmen Marín Pina (coords.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 33-46.
- (2015), “La verdad de la mentira: armas de linaje y «letras de invención» en *Mexiano de la Esperanza* (1583), un libro de caballerías manuscrito”, *Emblemata*, 20-21, 263-281.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA (1965), “Tradición y actualidad literaria en *La guarda cuidadosa*”, *Hispanic Review*, XXXIII, 152-156.
- MARTIN, Henry M. (1924), “Lope de Vega’s *El Vellochino de Oro* in Relation to its Sources”, *Modern Language Notes*, 3, 142-149.
- MARTÍN GÓMEZ, María (2017), *La Escuela de Salamanca, Fray Luis de León y el problema de la interpretación*, Pamplona, EUNSA.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2007), “Cervantes, Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda”, en Emilio Martínez Mata (coord.), *Cervantes y el Quijote. Actas del coloquio internacional*

- (Oviedo, 27-30/10/2004) organizado por la Cátedra Emilio Alarcos, Madrid, Arco Libros, 371-383.
- MARTÍNEZ, M^a Victoria (2008), “A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas, desde el medioevo al siglo XVII”, *Revista Borradores*, 8-9, 1-10.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio y CASTILLA, Roberto (1998), eds., *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad de Granada/Caja de Ahorros de Granada.
- MARTÍNEZ BENNECKER, Juan B. (2014), “El cerco de Santa Fe de Lope de Vega y la poética del heroísmo”, *Lemir*, 18, 119-128.
- MARTÍNEZ DíEZ, Gonzalo (1995), *Alfonso VIII, rey de Castilla y Toledo (1158-1214)*, Burgos, La Olmeda.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar (1999), *Discursos sobre la mujer en el humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*, South Carolina, Spanish Publications Company York.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José y VISCEGLIA, Maria Antonietta (2008), dirs., *La monarquía de Felipe III*, Madrid, Fundación Mapfre, 4 vols.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José y HORTAL MUÑOZ, José Eloy (2015), dirs., *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica*, I, Madrid, Polifemo.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José y RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (2017), dirs., *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica. Tomo III*, Madrid, Polifemo, 3 vols. (2, 3 y 4).
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel (1995), “Debate y disputa en los siglos XIII y XIV castellanos”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993)*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, III, 275-286.
- MAS TORRES, Salvador (2003), *Ethos y pólis: una historia de la filosofía práctica en la Grecia clásica*, Madrid, Istmo.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2005), “Del amor y la amistad en la primera parte del *Quijote*: los sonetos de Cardenio y Lotario”, en Chul Park (coord.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*, Seúl, Universidad de Hankuk, 147-162.
- MATAS CABALLERO, Juan (2014), “Algunas claves de la comedia palatina de Felipe Godínez *Basta intentarlo*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de teatro clásico. Almagro 5, 6 y 7 de julio de 2012*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 211-230.

- (2015), “«La fuerza de las historias representada». Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro”, en Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (eds.), *Tiempo e Historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1-44.
- MATAS CABALLERO, Juan, MICÓ JUAN, José María y PONCE CÁRDENAS, Jesús (2011), dirs., *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- MATEO MATEO, Ramón (1983-84), “Sobre el tema de las armas y las letras en la poesía narrativa de Hernando de Acuña”, *Castilla*, 6-7, 73-100.
- MAURIZI, Françoise (1996), “La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández”, *Criticón*, 66-67, 287-305.
- MAYOR, Adrienne (2017), *Les Amazones. Quand les femmes étaient les égales des hommes (VIIIe siècle av. J.-C. – Ier siècle apr. J.-C.)*, París, La Découverte.
- MEDINA ÁVILA, Carlos (2013), “La artillería”, en Luis Ribot (coord.), *Edad Moderna II. Escenario europeo. Historia militar de España* (dirigida por Hugo O’Donnell), Madrid, Ministerio de Defensa, III, 313-340.
- MELO, Francisco Manuel de (1996), *Historia de los movimientos: separación y guerra de Cataluña* (ed., introd. y notas de Joan Estruch Tobella), Madrid, Castalia.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (1977), “Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez”, *Segismundo*, 25-26, 89-130.
- (2009), “Estudios en torno a Felipe Godínez. Bibliografía siglos XX y XXI”, *Montemayor. Revista de la Cultura, Monográfico especial (septiembre 2009)*, Moguer (Huelva), Ayuntamiento de Moguer, 26-32.
- MENDOZA, Bernardino de (1998), *Teórica y práctica de guerra* (ed. y estudio preliminar de Juan Antonio Sánchez Belén), Madrid, Ministerio de Defensa.
- MENDOZA, Rubén (2009), “Análisis del concepto de razón de Estado en Maquiavelo y Botero”, *Revista Filosofía UIS*, 8, 2, 59-71.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1947), *Historia de los Heterodoxos españoles. IV, Protestantismo y sectas místicas* (ed. de Enrique Sánchez Reyes), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [1ª ed. 1880].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914), “Elena y María (Disputa del clérigo y el caballero). Poesía leonesa inédita del siglo XIII”, *Revista de Filología Española*, 1, 52-96.
- (1944), “Del honor en el teatro español”, *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MERINO, Ignacio (2006), *Elogio de la amistad. Una historia de la amistad desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Plaza Janés.

- MEXÍA, Pedro (2003), *Silva de varia lección* (ed. de Isaías Lerner), Madrid, Castalia.
- MICCOLI, Giovanni (1999), “Los monjes”, en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval* (versión española de Julio Martínez Mesanza), Madrid, Alianza, 45-81.
- MÍNGUEZ, Víctor (2013), *La invención de Carlos II: apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, CEEH.
- MIRANDA CALVO, José (1966), “Las armas y las letras en Cervantes”, *Toletum*, 2ª época, 35, 21-33.
- MIRANDA VILLAFÑE, Francisco de (1582), *Diálogos de la Fantástica Filosofía, de los tres en un Compuesto, y de las Letras y Armas, y del Honor, donde se contienen varios y apazibles sujetos*, Salamanca, herederos de Mathias Gast [Biblioteca Nacional de España: R/31681].
- MONCADA Y MONCADA, Francisco de (1969), *Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* (ed., introd. y notas de Samuel Gili Gaya), Madrid, Espasa Calpe.
- MONTENEGRO Y SOTO, J.M. (1972), “Felipe II, protector de las artes”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 91, 162-193.
- MONTOLI BERNADAS, Víctor (1993), *Introducción a la obra de Gutierre de Cetina*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- MONTOLIU, Manuel de (1959), *Ausiàs March*, Barcelona, Alpha.
- MOPURGO-TOGLIABUE, Guido (1955), “Aristotelisco e Barocco”, en Enrico Castelli (ed.), *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici: Venezia 15-18 giugno 1954*, Roma, Fratelli Bocca, III, 119-195.
- MORA, Domenico (1570), *Il soldato*, Venecia, G. Giolito de' Ferrari.
- (1589), *Il cavaliere*, Vilna, Danielle Lancense.
- MORANT, Isabel (2002), *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra.
- MORELLI, Gabriele (1977), *Hernando de Acuña: un petrarquista dell'epoca imperiale*, Parma, Università degli Studi di Parma.
- (2000), “Hernando de Acuña e Alfonso D'Avalos, governatore di Milano”, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 361-368.
- MORENO CASTILLO, Enrique (2001), “Anotaciones a la silva «Al inventor de la pieza de artillería» de Francisco de Quevedo”, *La Perinola*, 5, 165-183.
- MORETO, Agustín (2018a), *El licenciado Vidriera* (ed. digital de Javier Rubiera): <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/LicenciadoVidriera.pdf> (acceso: 10/08/2018).

- (2018b), *El valiente Pantoja* (ed. digital de David Mañero): <http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/ValientePantoja.pdf> (acceso: 10/08/2018).
- Moretianos.com (grupo de investigación PROTEO): <http://www.moretianos.com/proyecto.php>
- MORRÁS, María (1993), “Un tópico ciceroniano en el debate sobre las armas y las letras”, en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (coords.), *Literatura medieval. Vol. IV. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Edições Cosmos, 115-122.
- (2002), “El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena: las razones de una polémica”, *Quaderns. Revista de Tradució*, 7, 33-57.
- MOYA GARCÍA, Cristina (2014a), ed., *Mosén Diego de Valera. Entre las armas y las letras*, Londres, Tamesis.
- (2014b), “La suerte de la *Valeriana* (1482-1567)”, en Cristina Moya García (ed.), *Mosén Diego de Valera. Entre las armas y las letras*, Londres, Tamesis, 103-124.
- MUÑOZ MARTÍN, María Nieves (2013), “La guerra en Petronio”, en Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV. La paz y la guerra*, Granada, Universidad de Granada, 241-257.
- MUT, Vicente (1664), *Arquitectura militar*, Valencia, Imprenta de Francisco Oliver.
- MUZIO, Girolamo (1575), *Il gentilhuomo*, Venecia, Herederos de Luigi Valvassori y Gio. Domenico Micheli.
- NASCIMENTO COURAS, Fátima María (2007), “Las armas y las letras”: http://www.hispanista.com.br/revista/Las_armas_y_las_letras_hispanista_2007.pdf
- NAUERT, Charles G. (1995), *Humanism and the culture of Renaissance Europe*, Cambridge, University Press.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2006), “Los modelos de Don Quijote, caballero andante”, en José Sanroma Aldea y F. Javier Díaz Revorio (eds.), *La Guerra y el Derecho en el IV Centenario de El Quijote. Armas y letras*, Madrid, Marcial Pons, 157-173.
- NICOLET, Claude (1991), “El ciudadano y el político”, en Andrea Giardina (ed.), *El hombre romano*, Madrid, Alianza, 29-68.
- NITSCH, Wolfram (2002), “Juegos caballerescos en el teatro de Lope de Vega”, en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote): poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 307-317.
- NOGUERAS VALDIVIESO, Enrique y SÁNCHEZ RODRIGO, Lourdes (2000), *Ausiàs March y las literaturas de su época*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- NOGUÉS BRUNO, María (2007), “La educación de la mujer a la luz de *La dama boba* de Lope de Vega”, *Revista Lectora de Dones y textualidad*, 13, 29-44.

- NÚÑEZ ALBA, Diego (2003), *Diálogos de la vida del soldado* (edición e introducción de Ignacio M^a Vicent López), Madrid, Ministerio de Defensa.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia (2002), “Calderón de la Barca y la prefiguración de la mujer fatal”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, I, 679-687.
- NÚÑEZ VELASCO, Francisco (1614), *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia: en los cuales se discurre sobre el valor destas dos insignes facultades, e incidenter, se tratarán algunos apuntamientos dignos de ser advertidos en alabanza de ambas facultades. Dirigidos a la Católica Magestad del Rey Don Felipe Tercero N.S.*, Valladolid [Biblioteca de Castilla y León (Valladolid); signatura: G-E 1046].
- OLEZA, Juan (1986), “La corte, el amor, el teatro y la guerra”, *Edad de Oro*, 5, 149-182.
- (2005), “Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de género”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 351-379.
- (2013), “Variaciones del drama historial en Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, 151-187.
- OLEZA, Juan y ANTONUCCI, Fausta (2013), “La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones”, en A. Baraibar y M. Insúa (eds.), *Rilce (Varia lección de teatro áureo)*, XXIX, 689-741.
- OLIVA, César (2005), “El personaje del gracioso y su comicidad”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, Monografías RESAD, 425-238.
- OJEA FERNÁNDEZ, María Elena (2007), “Imágenes de mujer en la literatura del Siglo de Oro: Lope de Vega y *La dama boba*”, *Epos*, 23, 81-92.
- OMAN, Charles (1991), *A history of the art of war in the sixteenth century*, London, Greenhill Books.
- ONTIVEROS VALDÉS, Adriana (2010), “La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto”, en Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/AITENSO, 297-310.
- OROBITG, Christine (2001), “La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorrepresentación”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 942-953.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1969), *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.

- ORTEGA MARTÍNEZ, Esperanza (2003), *Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Omega.
- ORTEGA Y GASSET, José (1961a), *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1961b), *Vives-Goethe*, Madrid, Revista de Occidente.
- OVIDIO (1993), *Amores. Arte de amar* (ed. y trad. de Juan Antonio González Iglesias), Madrid, Cátedra.
- (1995), *Metamorfosis* (introd., notas y trad. de Antonio Ramírez de Verger y trad. de Fernando Navarro Antolín), Madrid, Alianza.
- PAGNOTTA, Carmen Josefina (2002), “*El sitio de Bredá*. La comedia de glorificación de un suceso bélico contemporáneo”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo (eds.), *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 135-145.
- PALACIO RADA, Jaime (2010), “Las ideas políticas en la *Educación del príncipe cristiano* de Erasmo de Rotterdam”, *Revista de Filosofía*, 66, 3, 25-49.
- PALUMBO, Matteo (2000), “«Materia» e «maniere» della nobiltà: *Il Gentilhuomo* di Girolamo Muzio”, *Italien*, 4, 487-505.
- PARELLO, Vicent (2000), “Entre honra y deshonor: el *Discurso* de fray Agustín Salucio acerca de los estatutos de limpieza de sangre (1599)”, *Crítica*, 80, 139-153.
- PARDO, Aristóbulo (1984), *La preocupación educativa del rey Alfonso el Sabio*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- PARDO MOLERO, Juan Francisco (2006), “Cultura de la guerra y cultura de la defensa en la Europa del Renacimiento: Joan de Cervelló (1496-1551)”, *Manuscripts*, 24, 19-43.
- PARKER, Geoffrey (1976), “The «Military Revolution», 1560-1660, a myth?”, *The Journal of Modern History*, 48, 2, 195-214.
- (1991), “El soldado”, en Rosario Villari *et al.* (eds.), *El hombre barroco*, Madrid, Alianza, 49-81.
- (2002), *La revolución militar: las innovaciones militares y el apogeo de Occidente, 1500-1800* (trad. de Alberto Piris), Barcelona, Crítica.
- (2010a), *Historia de la Guerra*, Madrid, Akal.
- (2010b), *Felipe II: la biografía definitiva* (trad. de Victoria E. Gordo del Rey), Barcelona, Planeta.
- PARKER, Geoffrey y Angela (1991), *Los soldados europeos entre 1550 y 1650* (trad. de Monserrat Tiana Ferrer), Madrid, Akal/Cambridge.
- PASAMONTE, Jerónimo de (2006), *Autobiografía* (ed. de José María de Cossío, prólogo de Miguel Ángel de Bunes Ibarra), Sevilla, Ediciones Espuela de Plata (Renacimiento).
- (2017), *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* (ed. de José Ángel Sánchez Ibáñez y Alfonso Martín Jiménez), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- PASCUA ECHEGARAY, Esther (2017), *Nobleza y caballería en la Europa medieval: guerra, linaje y virtud*, Madrid, Síntesis.
- PAZ Y MELIA, A. (1897), “La biblioteca fundada por el Conde de Haro en 1455”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1, 18-24, 60-66, 156-163, 255-262, 276-289, 452-462.
- PEALE, George C. (1996), “Celebración, compresión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: el caso de Luis Vélez de Guevara”, en Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla, Fundación El Monte, 27-62.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2001a), “De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarquía dramática”, en José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Ministerio, 831-853.
- (2001b), “Los judíos en el teatro del siglo XVII: la comedia y el entremés”, en Ricardo Izquierdo Benito y Iacob M. Hassán (coords.), *Judíos en la literatura española*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 153-212.
- (2003), “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.), *Toledo, entre Calderón y Rojas: IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, Toledo 14,15 y 16 de enero de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 195-216.
- (2008), *Lope de Vega. Vida y literatura*, col. *Olmedo Clásico*, 1, Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid.
- (2012), “Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, 1-39.
- (2013), “Los poetas ante la guerra y el ejército en los Siglos de Oro”, en Luis Ribot (coord.), *Edad Moderna II. Escenario europeo. Historia militar de España* (dirigida por Hugo O'Donnell), Madrid, Ministerio de Defensa, III, 524-560.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (1981), *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona, Cénlit Ediciones.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena (2006), coords., *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro (12, 13 y 14 de julio de 2005)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PEDROSA, José Manuel (2003), “La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullo”, *Criticón*, 87-88-89, 649-660.
- PENNA, Mario (1958), *Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas/Biblioteca Nacional/Patronato Menéndez y Pelayo.

- PÉREZ, Joseph (2004), *Carlos V* (prólogo de Bartolomé Bennassar), Madrid, ABC.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, Ciriaco (2009), *Felipe III: semblanza de un monarca y perfiles de una privanza* (prólogo de Miguel Ángel Ruiz Carnicer), Pamplona, Urgoiti.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée (2007), “La figura del soldado amotinado en el teatro del Siglo de Oro”, *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (julio 2005, Almagro)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 361-377.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán (1998), *Generaciones y semblanzas* (ed. de José Antonio Barrio Sánchez), Madrid, Cátedra.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (2011), *Ni amor ni constante (Góngora en su fábula de Píramo y Tisbe)*, col. *Fastiginia*, 5, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1632), *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos...*, Madrid, Imprenta del Reyno.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2013), *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED.
- PÉREZ SANHUEZA, Pedro D. (1990), “Juan Luis Vives: la guerra, visión humanista”, *Tiempo y espacio*, 1, 35-46.
- PERONA, José (2010), *Antonio de Nebrija: Lebrija (Sevilla) 1441 o 1444-Alcalá de Henares 1522*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PETRARCA, Francesco (1989), *Cancionero*. 2 (trad. de Jacobo Cortines), Madrid, Cátedra.
- (2011), *Mi secreto. Epístolas* (edición bilingüe de Rossend Arques Corominas, traducción de Rossend Arques Corominas y Anna Saurí), Madrid, Cátedra.
- PETRONIO (2008), *El Satiricón* (introd. de Carmen Codoñer, trad. y notas de Lisardo Rubio Fernández), Madrid, Gredos.
- PIERCE, Frank (1984), *Alonso de Ercilla y Zúñiga*, Amsterdam, Rodopi.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2013), “Las comedias de mujer poderosa de Lope de Vega: *La viuda valenciana* y *El perro del hortelano* frente a frente”, en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 389-401.
- PIZZOLATO, Luigi (1996), *La idea de la amistad* (trad. de José Ramón Monreal), Barcelona, Muchnik Editores.
- PLUTARCO (1987), *Obras morales y de costumbres (Moralia) III* (traducción de Mercedes López Salvá), Madrid, Gredos.
- (2007), *Vidas paralelas VI* (introducciones, traducción y notas de Jorge Bergua Cavero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida), Madrid, Gredos.

- POCIÑA, Andrés y RABAZA, Beatriz (1998), eds., *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- PONCELA GONZÁLEZ, Ángel (2015), *La Escuela de Salamanca: filosofía y humanismo ante el mundo moderno*, Madrid, Verbum.
- PONS FUSTER, Francisco (2003), *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- PORRO HERRERA, M^a Josefa (1995), *Mujer “sujeto” / mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga.
- POZZI, Mario (2015), “La traduzione del *Cortegiano* e l’aspirazione spagnola a una cultura degna della nuova condizione imperiale”, *Laboratoire italien*, 16: <https://laboratoireitalien.revues.org/932> (acceso: 20/06/2018).
- PRANDI, Stefano (1990), “Il capitano sapiente: la precedenza tra le armi e le lettere e la crisi della funzione sociale del letterato nel Cinquecento”, *Sapere e potere. Discipline, dispute e professioni nell’Università medievale e moderna, il caso bolognese a confronto 3. Dalle discipline ai ruoli sociali*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 65-72.
- PRIETO, Antonio (2000), “El mundo caballeresco imperial”, en VV.A.A., *Carlos V: las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 167-182.
- PROFETI, Maria Grazia (1982), *Per una bibliografia di Felipe Godínez*, Verona, Università degli Studi di Padova.
- (2009), “Sonetos «dispersos» de Felipe Godínez”, *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura de Moguer, 33-39.
- PUERTO MORO, Laura (2015), “Comicidad en el teatro celestinesco de la primera mitad del siglo XVI”, en Álvaro Bustos Táuler y Elena Di Pinto Revuelta (eds.), José M^a Díez Borque (dir.), *Hacia el gracioso: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Visor Libros, Madrid, 109-122.
- PUDDU, Raffaella (1984), *El soldado gentilhomme*, Barcelona, Argos Vergara.
- (2000), “Servire il re con la spada e con la penna: il caso di Bernardo de Vargas Machuca”, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 35-53.
- PULIDO, Isabel (1990), “Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: la grulla y la mariposa”, *Exemplaria*, 3, 17-35.
- QUATREFAGES, René (1979), *Los tercios españoles (1567-1577)* (trad. de Carlos Batal-Batal), Madrid, Fundación Universitaria Española.

- (1996), *La revolución militar moderna: el crisol español*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- QUEVEDO, Francisco de (1974), *Obras completas. I* (ed. y prólogo de Felicidad Buendía), Madrid, Aguilar.
- (1981), *Poesía original completa* (ed. de José Manuel Blecua), Barcelona, Planeta.
- (2003), *Obras completas en prosa. Volumen I, tomo II* (dir. por Alfonso Rey), Madrid, Castalia.
- (2012), *Obras completas en prosa. Volumen V* (dir. por Alfonso Rey), Madrid, Castalia.
- QUINTANILLA RASO, María de la Concepción (1980), “La biblioteca del marqués de Priego (1518)”, *En la España Medieval*, 1, 347-384.
- QUINTILIANO (1978), *Institution Oratoire* (trad. de Jean Cousin), Tome V, Livres VIII et IX, París, Société d’édition “Les Belles Lettres”.
- RABATÉ, Philippe (2013) “El mito de las amazonas en Lope de Vega y Tirso de Molina: entre reappropriación textual e hibridez de las figuras”, en Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna (eds.), *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, Puebla/Montréal/Québec, El Colegio de Puebla/McGill University/Université Laval, 215-239.
- RAMAJO CAÑO, Antonio (2011), “«No las francesas armas...»: la huella clásica en un epitafio de Garcilaso”, *Criticón*, 113, 19-33.
- REGUERA, Francisco de (2017), *La lira y la zampoña (primera parte de las Rimas humanas)* (ed. de Teodora Gregoriadu y Pedro Conde Parrado), Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RENERT, Hugo Albert (1919), “Lope de Vega’s comedias. *Los pleitos de Inglaterra* and *La corona de Hungría*”, *Modern Language Review*, 13, 455-464.
- RENUNCIO ROBA, Miguel (2005), “El mundo islámico en *La Santa Liga* de Lope de Vega”, *Anaquel de estudios árabes*, 16, 205-217.
- RESINA SOLA, Pedro (2013), “La paz y la guerra. Entre el hecho religioso y el derecho”, en Andrés Pociña y Beatriz Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 295-315.
- REY, Alfonso (2015), *The Last Days of Humanism. A Reappraisal of Quevedo’s Thought*, Cambridge-Leeds, Legenda (Modern Humanities Research Association and Maney Publishing).
- REYES PEÑA, Mercedes de los, GONZÁLEZ, María Dolores y HERMENEGILDO, Alfredo (1995), “El Duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 1, 37-58.

- RIANDIÈRE LA ROCHE, Josette (1993), *Recherches sur la pensée politique de Francisco de Quevedo Villegas: L'homme, l'historien, le pamphlétaire*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 4 vols.
- RIBOT GARCÍA, Luis Antonio (2006), *El arte de gobernar. Estudios sobre la España de los Austrias*, Madrid, Alianza.
- (2009), dir., *Carlos II: el rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- RICAPITO, Joseph V. (2001), “Don Quijote y el Cortegiano de Castiglione: un ejercicio en la imitación, el rechazamiento y la parodia”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas.
- RICCI, Maria Teresa (2015), “La «cortegiana» y la «cortesana filosofía»: B. Castiglione y B. Gracián”, *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 5, 99-110.
- RICO, Francisco (1972), *Alfonso X el Sabio y la «General Estoria». Tres lecciones*, Barcelona, Ariel.
- (2002), *El sueño del humanismo: de Erasmo a Petrarca*, Madrid, Destino.
- RICO GARCÍA, José Manuel (1988), “La epístola de Cetina a don Diego Hurtado de Mendoza”, *Philologia Hispalensis*, IV, 255-274.
- RICO GARCÍA, José Manuel y RUIZ PÉREZ, Pedro (2015), *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva.
- RIO NOGUERAS, Alberto del (2010a), “Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (I): Perfectos capitanes y soldados plásticos. Del *Amadís* al *Florisando* de Páez de Ribera”, en Claudia Demattè y José Manuel Lucía Megías (eds.), *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, Trento, Università degli Studi di Trento, 173-198.
- (2010b), “Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (II): arsenales y logística en el *Don Florindo* de Fernando Basurto. Con un apéndice sobre una compañía de *mugeres enamoradas*, algunos *escarmientos de juegos* y un broche sobre *riebtos y batallas*”, *eHumanista*, 16, 57-76.
- RIVERA SALMERÓN, Esperanza (2016a), “Problemas de atribución y crítica textual de la comedia *Cautelas son amistades*: Godínez frente a Moreto”, *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 4, 61-88.
- (2016b), “*Fortitudo et sapientia*: la mirada cervantina en *El oficio de las armas* de Ermanno Olmi”, *Miguel de Cervantes en su cuarto centenario. Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCII, 405-427.
- (2017a), “Entre Sansones y Bártulos: las armas y las letras en los entremeses cervantinos”, en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El entremés y sus intérpretes. XXXVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 9,*

- 10 y 11 de julio de 2015), Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 103-117.
- (2017b), “El tratamiento del honor en las comedias no religiosas de Felipe Godínez: la visión de un converso”, *eHumanista/Conversos*, 5, 117-133.
- (2018), “«Que los dos somos un alma / que se partió en dos mitades»: en torno a la amistad en la comedia española del Siglo de Oro”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 30, 48-60.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (2017), *El conde duque de Olivares: la búsqueda de la privanza perfecta*, Madrid, Polifemo.
- ROBERTS, Michael (1967), *Essays in Swedish History*, Londres, Weidenfeld and Nicolson.
- ROCA BAREA, María Elvira (2010), *Tratado militar de Frontino. Humanismo y caballería en el cuatrocientos castellano. Traducción del s. XV*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Clásicos Hispánicos.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2007), “De *El valiente Céspedes* de Lope a *El Hércules de Ocaña de Diamante*”, en Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones, importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular: actas del congreso internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 223-236.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique (1974), “Fuentes y relaciones en *La serrana de la Vera*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23, 100-111.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y TORDERA, Antonio (1985), *La escritura como espejo de palacio, El toreador de Calderón*, Kassel, Reichenberger.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (2000), “Carlos V, paradigma de *pietas austriaca*”, en VV.AA., *Carlos V: las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 243-260.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2018), *El sol de Flandes. Imaginarios bélicos del Siglo de Oro*, Salamanca, Delirio, 2 vols.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1991), *Amadís de Gaula* (ed. de Juan Manuel Cacho Bleca), Madrid, Cátedra, 2 tomos.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando (2016), “Sobre la fuente, las circunstancias de creación y la fecha del *Diálogo militar a honor de Espínola*, de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 22, 387-408.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva (2013), “Comedias sobre las amazonas en el teatro español del siglo XVII”, en Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna (eds.), *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, Puebla/Montréal/Québec, El Colegio de Puebla/McGill University/Université Laval, 167-194.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, José Manuel (2014), *La cruzada en tiempos de Alfonso X*, Madrid, Sílex.
- RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel (2001), *Alfonso X y su época: el siglo del rey Sabio*, Barcelona, Carroggio.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1998), “Hipoteatro, epiteatro y metateatro en la dramaturgia de Lorca”, en Pedro Guerrero (ed.), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 177-192.
- (2011), “Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro”, *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, 143-161.
- RODRÍGUEZ PEREGRINA, José Manuel (2013), “La figura del soldado en la *Palliata* plautina”, en Andrés Pocina Pérez y Jesús M^a García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV. La paz y la guerra*, Granada, Universidad de Granada, 351-368.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio (1968), *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús (1996a), *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, Junta de Castilla y León/Consejería de Educación y Cultura.
- (1996b), “*De prudentia, scientia et militia*. Las condiciones de un humanismo caballeresco”, *Atalaya*, 7, 117-132.
- (1996c), “*El Tractatus de insigniis et armis* de Bartolo y su influencia en Europa (con la edición de una traducción castellana cuatrocentista)”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 2, 35-70.
- (2002), “El Cid y la investidura caballeresca”, en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin (eds.), *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, Alcalá de Henares, Universidad, 383-392.
- (2004), “La caballería cortés ante la caballería romana”, en Folke Gernert (ed.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da «Orlando» al «Quijote»)*, Salamanca/Kiel, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas/CERES de la Universidad de Kiel, 507-524.
- ROGERS, Clifford J. (1995), *The Military Revolution Debate: Readings on the Military Transformation of Early Modern Europe*, Boulder (Colorado), Westview Press.
- ROQUAIN, Alexandre (2014), *Más allá del exlibris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca. Historia de un libro inédito*, París, Michel Houdiard Éditeur.
- ROJAS DONAT, Luis (1990), “El hombre medieval y la guerra: aproximación”, *Tiempo y espacio*, 1, 19-34.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de (1977), *El viaje entretenido* (ed., introd. y notas de Jacques Joset), Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.

- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2012), *Sin honra no hay amistad* (ed. de María José Casado Santos), en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (dirs.), y Milagros Rodríguez Cáceres (coord. del volumen), *Obras completas. IV. Segunda parte de comedias*, Ciudad Real, Ediciones de Castilla-La Mancha, 483-644.
- (2015), *El desafío de Carlos V* (ed. de Óscar García Fernández), León, Universidad de León (tesis doctoral).
- (2017), *Lo que quería ver el Marqués de Villena* (ed. de Anthony J. Farrell), en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (dirs.), y Milagros Rodríguez Cáceres (coord. del volumen), *Obras completas. IV. Segunda parte de comedias*, Ciudad Real, Ediciones de Castilla-La Mancha, 309-496.
- ROMANOS, Melchora (2002a), “Alejandro Magno y la educación de príncipes”, en Melchora Romanos y Florencia Calvo (eds.), *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 17-28.
- (2002b), “Alejandro Magno y la ejemplaridad de la historia antigua en el teatro de Calderón”, en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, Kassel, Reichenberger, I, 789-801.
- (2010), “«Solo uno en el mundo gongoriza». Presencia del gongorismo en el teatro del Siglo de Oro”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid, Iberoamericana, I, 75-98.
- ROMERA CASTILLO, José (1982), *La poesía de Hernando de Acuña*, Madrid, Fundación Juan March.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano (1991), *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid, Pliegos.
- ROPER, Lyndal (2017), *Martín Lutero: renegado y profeta*, Barcelona, Penguin House.
- ROSALES, Luis y VIVANCO, Luis Felipe (1940), *Poesía heroica del Imperio*, Madrid, Editora Nacional, 2 tomos.
- ROSLER, Andrés (2016), “Aristóteles sobre la guerra: un discurso olvidado”, *El Arco y la Lira. Tensiones y Debates*, 4, 45-54.
- ROSSO GALLO, Maria (2000), “Le modalità di scrittura di un poeta soldato”, *La spada y la piuma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 369-384.
- ROUND, Nicholas G. (1962), “Renaissance culture and its opponents in fifteenth-century Castile”, *Modern Language Review*, 57, 204-215.

- RUBIO, Fernando (1955), “Don Juan II de Castilla y el movimiento humanístico de su reinado”, *La Ciudad de Dios*, 168, 55-100.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2000), “«La contienda de Áyax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles» de Hernando de Acuña: fuentes, motivos y significación”, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 385-406.
- RUCQUOI, Adeline (1993), “El rey Sabio: cultura y poder en la monarquía medieval castellana”, en José Luis Hernando Garrido y Miguel Ángel García Guinea (coords.), *Seminario repoblación y reconquista: Actas del III Curso de Cultura Medieval / Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, septiembre de 1991*, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1-21.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (1975), *Libro del Buen Amor*. 2 (ed. de César Real de la Riva), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1990), *Obras completas*, Valencia, Albatros Hispanofila, I, 37-68.
- RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique (2008), “Guerra y Caballería, una historia singular”, *Revista Mirabilia. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval. La caballería y el arte de la guerra en el Mundo Antiguo y Medieval*, 8, 10-27.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1989), “El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses”, en José María Ruano de la Haza (coord.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Ottawa Doverhouse Editions Canada, 229-248.
- (1996), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- RUIZ SILVA, Carlos (1981), *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RUSSELL, Peter E. (1978), “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV”, *Temas de la «Celestina» y otros estudios. Del «Cid» al «Quijote»*, Barcelona, Ariel, 207-239.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1985), *Empresas políticas: idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio.
- SALAZAR, Diego de (2000), *Tratado de Re Militari* (ed. y estudio introductorio de Eva Botella Ordinas), Madrid, Ministerio de Defensa.
- SALAZAR, Juan de (1997), *Política española* (ed. de Miguel Herrero García), Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- SALES, Núria (1971), “La desaparición del soldado gentilhombre”, *Saitabi*, XXI, 41-69.

- SALUSTIO (1997), *La conjuración de Catilina* (traducción, introducción y notas de Bartolomé Segura Ramos), Madrid, Gredos.
- SALVADOR MARTÍNEZ, H. (2016), *El humanismo medieval y Alfonso X el Sabio: ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo*, Madrid, Polifemo.
- SALVADOR VENTURA, Francisco (2013), “La guerra y la paz en Procopio”, en Andrés Pociña Pérez y Jesús María García González (eds.), *En Grecia y Roma, IV. La paz y la guerra*, Granada, Universidad de Granada, 403-419.
- SÂMBRIAN-TOMA, Oana Andreia (2010a), “La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano* y *El rey sin reino* de Lope”, en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (eds.), *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias. Actas selectas del XIV congreso de la AITENSO*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 947-956.
- (2010b), “Un producto del Arte nuevo: *El rey sin reino* de Lope y la imagen de Juan de Huniades”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (coords.), *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo: congreso internacional (Almagro, 28-30 de enero de 2009)*, Cuenca, Servicio de Publicaciones Universidad de Castilla-La Mancha, 195-206.
- (2012), “*In hoc signo vinces*: representación y escenificación de las cruzadas en el teatro de Lope de Vega”, en Javier Huerta Calvo (ed.), *Monstruos de apariencias llenos*, Barcelona, Grupo de investigación Prolope, 149-166.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín (2010), *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SÁNCHEZ -ARJONA, José (1898), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, E. Rasco.
- SÁNCHEZ BELÉN (1996), *Los Austrias menores: la monarquía española en el siglo XVII*, Madrid, Historia 16.
- SÁNCHEZ BELLIDO, Sara (2012), “Armas, letras y... ¿comercio? Una reelaboración renacentista del tópico”, *BRAE*, tomo XCII, Cuaderno XXXVI, 51-78.
- (2013), *Estudio y edición de los Coloquios de Baltasar de Collazos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).
- SÁNCHEZ CARRANZA, Jerónimo (1582), *Libro que trata de la Philosophia de las armas y su destreza y de la agresión y defensa cristiana*, Sanlúcar de Barrameda [R/919 de la Biblioteca Nacional de España].
- (1616), *Discurso de Armas y Letras sobre las palabras del proemio de la «Instituta» del Imperador Justiniano*, Sevilla [manuscrito 58-2-28 de la Biblioteca Colombina de Sevilla].

- SÁNCHEZ-CID, Francisco Javier (2009), “Libros y lecturas de Felipe Godínez”, *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura de Moguer, 40-54.
- (2011), “Nacimiento y orígenes familiares de Felipe Godínez”, en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (eds.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de teatro del Siglo de Oro. Almería, 28 al 31 de marzo de 2009*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 281-300.
- (2016), *La familia del dramaturgo Felipe Godínez. Un clan judeoconverso en la época de la Contrarreforma*, Huelva, Publicaciones Universidad de Huelva.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006), *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark, Juan de la Cuesta.
- (2007a), “Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina* (1600) de Lope”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Fundamentos, Monografías RESAD, 107-127.
- (2007b), “«Dorado animal»: una nueva metáfora colonial y *El vellocino de oro*, de Lope de Vega”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 84, 3, 287-305.
- (2008), “Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor”, *Anuario Lope de Vega*, 14, 269-289.
- (2012), “Fanfarronería española en *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*: Lope de Vega y la leyenda negra”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Europa (historia y mito) en la Comedia española. XXXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 83-98.
- (2015), “Las comedias del capitán Julián Romero, héroe de Flandes”, en Julio Vélez Sainz y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 105-130.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Mario (2004), “*La Suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y de lo que hizo*: apuntes sobre su autoría”, *Revista de estudios extremeños*, 60, 231-241.
- SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, Francisco y CASTELLANO Juan Luis (2001), coords., *Carlos V: europeísmo y universalidad (congreso internacional, Granada, mayo 2000)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 5 vols.
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (1992), “El ejército en la Roma clásica”, en Francisco Sánchez Marín y José Antonio Sánchez Marín (eds.), *Humanismo y milicia. Actas de las*

- primeras jornadas científicas Universidad de Granada/Academia Especial Militar*, Madrid, Ediciones Clásicas, 73-88.
- SANDOVAL, Prudencio de (1634), *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V. Libro XXXI*, Pamplona, Bartolomé París.
- SANTA CRUZ, Melchor de (1997), *Floresta española* (ed. de M. P. Cuartero y M. Chevalier), Barcelona, Crítica.
- SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza, Marqués de (1975), *Obras* (ed. de Augusto Cortina), Madrid, Espasa-Calpe.
- (1999), *Poesía lírica* (ed. de Miguel Ángel Pérez Priego), Madrid, Cátedra.
- SANTOLARIA SOLANO, Cristina (1998), “Teatro y mujer en el siglo de Oro: *La traición en la amistad* de D^a María de Zayas y Sotomayor”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, II, 1479-1490.
- SANTOMAURO, María (1984), *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Revista Estudios.
- SCHWARTZ, Lía (2006), *Política y literatura en Quevedo: el prudente consejero de la monarquía*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- SCHEID, John (1991), “El sacerdote”, en Andrea Giardina (ed.), *El hombre romano*, Madrid, Alianza, 69-101.
- SCHIAVONE, Aldo (1991), “El jurista”, en Andrea Giardina (ed.), *El hombre romano*, Madrid, Alianza, 103-120.
- SCHIFF, Mario (1970), *La bibliothèque du marquis de Santillane. Étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de D. Íñigo López de Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del Real Manzanares humaniste et auteur espagnol célèbre*, Amsterdam [París], Gérard Th. van Heusden [1^a ed. 1905].
- SEBOLD, Russell P. (2014), *Garcilaso en su entorno poético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SEMPERE, Jerónimo (1560), *Primera parte de la Carolea: trata las victorias del Emperador Carlo [sic] V Rey de España...*, Valencia, Ioan de Arcos [Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid: BHI BH FLL Res. 867(1)].
- SENABRE, R. (1986), “Un villancico de Gil Vicente”, *Homenaje a Pedro Saiz Rodríguez*, Madrid, FUE, II, 623-631.
- SEPÚLVEDA, Jesús (2000), “Diálogo y ciencia militar en la *Plática manual de artillería* de Luis Collado”, *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola*

- cinquecentesca. *Atti del Convegno Internazionale di Pavia (16,17,18 ottobre 1997)*, Luca, Mauro Baroni, 461-481.
- SERÉS, Guillermo (1987), “«Milicia - Malicia» en el Siglo de Oro: de la virtud a la cautela”, *Scriptura*, 6-7, 15-23.
- (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SERRANO MARTÍNEZ, Encarnación Irene (1956), «Honneur» y «Honor»: su significación a través de las literaturas francesa y española (desde los orígenes hasta el siglo XVI), Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- SHOPMAKER, Stanton N. (1973), *An Analysis and Edition of Lope de Vega's Porfiar hasta morir*, Ann Arbor, University of Southern California.
- SITO ALBA, Manuel (1983), “Metateatro en Calderón. *El gran teatro del mundo*”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, II, 789-802.
- SOLER DEL CAMPO, ÁLVARO (2000), “Las armas y el emperador”, en VV.AA., *Carlos V: las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 107-122.
- (2013), “El armamento individual”, en Luis Ribot (coord.), *Edad Moderna II. Escenario europeo. Historia militar de España* (dirigida por Hugo O'Donnell), Madrid, Ministerio de Defensa, III, 285-311.
- SORAPÁN DE RIEROS, Juan (1975), *Medicina española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua* (ed. de Antonio Castillo de Lucas), Madrid, Cosano Impresor.
- SORIA MESA, Enrique (2015), *El origen judío de Góngora*, Córdoba, Ediciones Hannover E.T.C.
- (2016), *La realidad tras el espejo: ascenso social y limpieza de sangre en la España de Felipe II*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (2004), *Los Reyes Católicos*, Barcelona, Ariel.
- (2015), *Carlos V: el emperador que reinó en España y América*, Barcelona, Ariel.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (2017), “Diego García de Paredes (*Breve suma de su vida y hechos*)”, *Lemir*, 21, 31-44.
- SUÁREZ PERTIERRA, Gustavo (2006), “De la vela de armas a la venta de los encuentros. Reflexiones sobre la vigencia de un discurso”, en José Sanroma Aldea y F. Javier Díaz Revorio (eds.), *La Guerra y el Derecho en el IV Centenario de El Quijote. Armas y letras*, Madrid, Marcial Pons, 175-185.
- SUETONIO (1992), *Vida de los doce Césares. I* (introducción de Antonio Ramírez de Verger, trad. de Rosa Mª Agudo Cubas), Madrid, Gredos.

- SWISLOCKI, Marsha (1996), “Lope de Vega entre romancero y comedia. *El conde Fernán González*”, en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, 2, 497-506.
- TADDEO, Sara (1993), “Ahógame este vestido: La amazona y la mujer-paje en *La fuerza de la costumbre* y *Love’s Cure*”, en Anita K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas: El teatro español y el teatro isabelino (1580 – 1680)*, London, Tamesis Books, 63-75.
- TAPIÉ, Victor Lucien (1953), “Le Baroque, expression d’une société”, *XVII^e Siècle*, 20, 293-305.
- Teatro Español del Siglo de Oro: TESO (1998), CD-Rom, ed. de S. Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España.
- TEIXEIRA ANACLETO, Marta, AUGUSTO, Sara y SANTOS, Zulmira (2010), coords., *D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco peninsular*, Coimbra/Salamanca, Imprensa da Universidade de Coimbra/Ediciones Universidad de Salamanca.
- TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio (1997), *Ignacio de Loyola: solo y a pie*, Salamanca, Sígueme.
- TESSARI, Cristiano (2000), “Clientela de Estado, usos artísticos y representación en la época de Carlos V”, en VV.AA., *Carlos V: las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 223-242.
- TIBULO (2011), *Elegías* (introd. y trad. de Arturo Soler Ruiz), Madrid, Gredos.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1949), *El tacitismo en las doctrinas políticas del Siglo de Oro español*, Murcia, Sucesores de Nogués.
- TIRSO DE MOLINA (1952a), *Los lagos de san Vicente*, en *Obras dramáticas completas*. 2 (ed. de Blanca de los Ríos), Madrid, Aguilar, 3-52.
- (1952b), *Amar por razón de estado*, en *Obras dramáticas completas*. 2 (ed. de Blanca de los Ríos), Madrid, Aguilar, 1091-1135.
- (2003a), *Todo es dar en una cosa* (de la *Trilogía de los Pizarros*, I), en Miguel Zugasti (ed.), *Obras completas. Cuarta parte de comedias, II*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 91-197.
- (2003b), *Amazonas en las Indias* (de la *Trilogía de los Pizarros*, II), en Miguel Zugasti (ed.), *Obras completas. Cuarta parte de comedias, II*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 227-315.
- (2003c), *La lealtad contra la envidia* (de la *Trilogía de los Pizarros*, III), en Miguel Zugasti (ed.), *Obras completas. Cuarta parte de comedias, II*, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 343-459.

- (2007a), *Cómo han de ser los amigos y El amor y el amistad (dos comedias palatinas)* (ed. de María Teresa Ota), Madrid/Pamplona, Revista Estudios/GRISO (Universidad de Navarra).
- (2007b), *Venturas te dé Dios, hijo*, en M^a del Pilar Palomo y Teresa Prieto (eds.), *Obras completas, V. Tercera parte de las comedias*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 563-678.
- (2012), *El mayor desengaño* (ed. de Lara Escudero Baztán), en Ignacio Arellano (dir.), *Obras completas. 2, Primera parte de comedias. II*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 389-558.
- THIMM, Carl A. (1896), *A complete bibliography of fencing & duelling*, London, John Lane.
- THOMAS, Hugh (2010), *El imperio español de Carlos V (1522-1558)*, Barcelona, Planeta.
- THOMPSON, I.A.A. (1999), “Milicia, sociedad y estado en la España moderna”, en Ángel Vaca Lorenzo (ed.), *La guerra en la historia: Décimas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 115-133.
- (2004), “La guerra y el soldado”, en Antonio Feros Carrasco y Juan Eloy Gelabert González (coords.), *España en tiempos del Quijote*, Madrid, Taurus, 159-196.
- THOMPSON, Stith (1966), *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Books, and Local Legends*, Bloomington/London, Indiana University Press.
- TORO, Alfonso de (1998), *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2006), “La figura de la Amazona en la obra de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 12, 233-262.
- TREASE, Geoffrey (1977), *Los condotieros. Soldados de fortuna*, Barcelona, Aymá.
- TRUEBLOOD, Alan S. (1979), “The Art of Endurance: Lope's *Porfiar hasta morir* o *Macías el enamorado*”, en Georges Duby, Charles Amiel, Jacques Lafaye y Jorge Guillén (eds.), *Les Cultures ibériques en devenir: Essais publiés en hommage a la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 359-374.
- TYLER, R. W. (1963), “Otra mirada a dos comedias de Lope de Vega: *La corona de Hungría* y *Los pleitos de Inglaterra*”, *Hispanofila*, 18, 21-75.
- UDAONDO ALEGRE, Juan (2012), “Entre la evocación épica y la crónica de guerra. *El sitio de Breda* de Calderón de la Barca”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (coords.), *Europa (historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 175-188.

- URREA, Jerónimo de (1992), *Diálogo de la verdadera honra militar* (ed. y prólogo de Domingo Ynduráin), Madrid, Ministerio de Defensa.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2017a), “«Por tocar la historia que toca»: censura e Historia en el teatro clásico”, *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía? Cuadernos de Teatro Clásico*, 32, 367-403.
- (2017b), “Escenas entremesiles e intertextualidad en *Correr por amor fortuna* y *El Diablo Cojuelo*”, *Criticón*, 129, 69-92.
- USANDIZAGA, Guillem (2009), “«Seguir la guerra»: *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mástrique*”, en Xavier Tubau (ed.), «*Aún no dejó su pluma*». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Bellaterra, Grupo de investigación Prolope/Universitat Autònoma de Barcelona, 113-164.
- (2010), “*El Brasil restituido* y el régimen del conde-duque de Olivares”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux, (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, II [CD-ROM], 128 (1-9).
- (2014), *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- USUNÁRIZ, Jesús M^a (2007), “El historiador del Siglo de Oro o la historia como «narración de verdades por hombre sabio para enseñar a bien vivir»”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. 2, El sabio y el santo*, Madrid, Iberoamericana, 91-115.
- USUNÁRIZ, Jesús M^a y WILLIAMSON, Edwin (2013), eds., *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1964), *Historia de la literatura española. 1*, Barcelona, Juventud.
- VAL VALDIVIESO, M^a Isabel del (2000), “El contexto social de las universidades medievales”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera 1999*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 243-268.
- (2006), “Isabel la Católica y la educación”, *Aragón en la Edad Media*, 19, 555-562.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (2003), *Alfonso X el Sabio: la forja de la España moderna*, Madrid, Temas de Hoy.
- VALDÉS, Alfonso de (2001), *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* (ed. de Rosa Navarro Durán), Madrid, Cátedra.

- VALDÉS, Francisco de (1989), *Espejo y Disciplina Militar* (ed. y prólogo de J. Rodríguez Arzua), Madrid, Ministerio de Defensa.
- VALDÉS, Juan de (1983), *Diálogo de la lengua* (ed. de Juan M. Lope Blanch), Madrid, Castalia [1ª ed. 1969].
- VALERA, Diego de (1959), *Tratado de las epístolas*, en Mario Penna (ed.), *Prosistas castellanos del siglo XV*, Biblioteca de Autores Españoles, 116, Atlas, Madrid, 3-51.
- VALLA, Lorenzo et al. (2007), *Humanismo y Renacimiento* (selección y traducción de Pedro R. Santidrián), Madrid, Alianza.
- VALLADARES RAMÍREZ, R. (1999), “El arte de la guerra y la imagen del rey. Siglos XVI-XVIII”, en Ángel Vaca Lorenzo (ed.), *La guerra en la historia: Décimas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 163-189.
- VALLEJO CAMPOS, Álvaro (2009), “Èros y philía en Platón y Aristóteles”, en José María Zamora Calvo (ed.), *La amistad en la filosofía antigua*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 63-78.
- VALLEJO NARANJO, Carmen (2013), *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- VALVERDE, José María y SANTOS, Dámaso (1986), eds., *Antología de la poesía española e hispanoamericana. Primera parte. Desde los orígenes hasta la Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos.
- VAREY, John E. y SHERGOLD N.D. (1989), *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico. Fuentes para la historia del teatro en España. IX*, Tamesis, London.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (2013), “Uma primeira aproximação do corpus dos Diálogos Portugueses dos séculos XVI-XVII”, *Criticón*, 117, 65-130.
- VARO ZAFRA, Juan (2012), *Don Diego Hurtado de Mendoza y la Guerra de Granada en su contexto histórico*, col. *Fastiginia*, 7, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- VEGA, Garcilaso de la (2000), *Sonetos* (ed. de Benicia Reyes), Granada, La Vega.
- VEGA, Lope de (1896), *El rey sin reino*, en *Comedias mitológicas. Comedias históricas de asunto extranjero* (ed. de Menéndez Pelayo), Madrid, Real Academia Española, 561-598.
- (1916a), *La corona de Hungría y la injusta venganza*, en *Obras: obras dramáticas*, 2 (ed. de Cotarelo y Mori), Madrid, Real Academia Española, 28-56.
- (1916b), *El gran capitán*, en *Obras: obras dramáticas*, 2 (ed. de Cotarelo y Mori), Madrid, Real Academia Española, 223-254.
- (1916c), *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, en *Obras: obras dramáticas*, 2 (ed. de Cotarelo y Mori), Madrid, Real Academia Española, 396-430.

- (1928), *El hombre por su palabra*, en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas*. 6 (ed. de Cotarelo y Mori), Madrid, Real Academia Española, 354-388.
- (1950a), *El hijo de los leones*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. 2 (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, M. Rivadeneyra, 217-234.
- (1950b), *Guardar y guardarse*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. 2 (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, M. Rivadeneyra, 385-403.
- (1952), *La inocente sangre*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. 4 (ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch), Madrid, Atlas, 349-372.
- (1958), *El capellán de la Virgen*, en *Comedias escogidas* (ed. de Sainz de Robles), Madrid, Aguilar, III, 271-305.
- (1966), *El conde Fernán González*, en *Obras* (ed. de Marcelino Menéndez Pelayo), XVII, Madrid, Atlas, 103-163.
- (1969), *El valiente Céspedes*, en *Obras de Lope de Vega*, 26. *Crónicas y leyendas dramáticas de España* (ed. de Marcelino Menéndez Pelayo), Madrid, Atlas, 51-112.
- (1989), *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso* (ed. de Antonio de Sancha), Madrid, Arco Libros, 21 tomos.
- (1993a), *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, en *Obras completas. Comedias, I* (ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca), Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 3-58.
- (1993b), *El mesón de la corte*, en *Obras completas. Comedias, II* (ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca), Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 3-81.
- (1994a), *La contienda de Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina*, en *Obras completas. Comedias, VII* (ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca), Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 3-95.
- (1994b), *Los pleitos de Inglaterra*, en *Obras completas. Comedias, X* (ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca), Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 197-288.
- (1994c), *La campana de Aragón*, en *Obras completas. Comedias, VIII* (ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca), Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 617-722.
- (1997a), *El cerco de Santa Fe* (ed. de Delmiro Antas), *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, II, 459-557.
- (1997b), *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, en *Obras completas. Comedias, XIII* (ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca), Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 3-92.
- (1999), *Contra valor no hay desdicha* (ed. digital de Luz Celestina Souto), http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0565_ContraValorNoHayDesdicha.php (acceso: 10/08/2018).

- (2002a), *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma* (ed. de Enrico di Pastena), en Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, I, 289-411.
- (2002b), *Porfiar hasta morir* (ed. digital de Luz Celestina Souto): http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0816_PorfiarHastaMorir.php (acceso: 10/08/2018).
- (2002c), *El premio del bien hablar* (ed. digital de Luisa María Romeu Gualart): http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0821_ElPremioDelBienHablar (acceso: 10/08/2018).
- (2002d), *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza* (ed. digital de Ester López Jover): http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0501_AraucoDomadoPorElExcelentisimoSenorDonGarciaHurtadoDeMendoza.php (acceso: 10/08/2018).
- (2004), *Los bandos de Sena* (ed. digital de Eva Soler Sasera): http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0515_LosBandosDeSena.php (acceso: 10/08/2018).
- (2005a), *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría* (ed. de Guillem Usandizaga), en Victoria Pineda y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, I, 293-450.
- (2005b), *Las cuentas del Gran Capitán* (digital de Eva Soler Sasera): http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0572_LasCuentasDelGranCapitan.php (acceso: 10/08/2018).
- (2005c), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos* (edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo), Madrid, Castalia.
- (2007a), *La doncella Teodor* (ed. de Julián González-Barrera), en Marco Presotto (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, I, 165-302.
- (2007b), *El vellocino de oro* (ed. de Maria Grazia Profeti), Kassel, Reichenberger.
- (2007c), *La Aldehuela y el gran prior de Castilla* (ed. de Ricardo Serrano Deza), Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- (2008a), *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (ed. de Milagros Villar), en Enrico di Pastena (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, I, 457-587.
- (2008b), *La serrana de la Vera* (ed. de Lola González), en Enrico di Pastena (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, III, 1391-1519.
- (2009a), *Corona trágica* (ed. de Christian Giaffreda), Florencia, Alinea Editrice.

- (2009b), *El castigo sin venganza* (ed. de Alejandro García Reidy), Barcelona, Crítica.
- (2010a), *La venganza venturosa* (ed. de Eric Calderwood), en Ramón Valdés Gázquez y María Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, I, 231-359.
- (2010b), *Don Lope de Cardona* (ed. de Eugenia Fosalba Vela), en Ramón Valdés Gázquez y María Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, I, 361-484.
- (2010c), *Los guanches de Tenerife* (ed. de José Miguel Martínez Torrejón), en Ramón Valdés Gázquez y María Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, I, 769-889.
- (2010d), *El blasón de los Chaves de Villalba* (ed. de José Javier Rodríguez Rodríguez), en Ramón Valdés Gázquez y María Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, III, 1187-1361.
- (2010e), *La burgalesa de Lerma* (ed. de Roberta Alвити), en Ramón Valdés Gázquez y María Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, III, 1509-1661.
- (2012a), *Los ramilletes de Madrid* (ed. de Elizabeth Wright), en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, I, 467-610.
- (2012b), *Servir a señor discreto* (ed. de José Enrique Laplana Gil), en Laura Fernández y Gonzalo Pontón (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, Madrid, Gredos, I, 759-918.
- (2013), *Ello dirá* (ed. de Sergio Fernández López) en José Enrique Laplana Gil (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, Madrid, Gredos, I, 53-218.
- (2014), *Los españoles en Flandes* (ed. de Antonio Cortijo Ocaña), en Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, Madrid, Gredos, II, 909-1108.
- (2015a), *La vega del Parnaso* (dir. por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 3 vols.
- (2015b), *El verdadero amante* (ed. de Eva Rodríguez), en *Comedias. Parte XIV* (coord. por José Enrique López Martínez), Madrid, Gredos, II, 203-378.
- (2015c), *La mayor virtud de un rey* (ed. de José Cano Navarro), en Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (dirs.), *La vega del Parnaso*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, I, 391-535.

- (2015d), *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba* (ed. de Eleonora Ioppoli), en Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (dirs.), *La vega del Parnaso*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, III, 385-551.
- (2015e), *El caballero de Yllescas* (ed. de Delia Gavela) en José Enrique López Martínez (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, Madrid, Gredos, I, 1001-1151.
- (2016a), *La malcasada* (ed. de José Javier Rodríguez Rodríguez) en Luis Sánchez Laílla (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid, Gredos, I, 85-238.
- (2016b), *La Santa Liga* (ed. de Juan Udaondo Alegre) en Luis Sánchez Laílla (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, Madrid, Gredos, I, 689-874.
- (2016c), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado), Cuenca, Ediciones de Castilla-La Mancha.
- (2017a), *Las mujeres sin hombres* (ed. de Guillermo Gómez Sánchez Ferrer y Óscar García Fernández) en Florence d'Artois y Luigi Giuliani (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, I, 679-818.
- (2017b), *Las grandezas de Alejandro* (ed. de Anne-Marie Lievens) en Florence d'Artois y Luigi Giuliani (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Madrid, Gredos, II, 289-442.
- (2018), *El Brasil restituido* (ed. digital de Rosa Durá Celma): http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0531_ElBrasilRestituido (acceso: 10/08/2018).
- VEGA ESQUERRA, Amador (2002), *Ramón Llull y el secreto de la vida*, Madrid, Siruela.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1986), *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (1993), “Experiencia personal y constantes temáticas de un escritor judeoconverso: Felipe Godínez (1585-1659)”, en Eufemio Lorenzo Sanz (coord.), *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo. II, Lengua y Literatura española e hispanoamericana*, Valladolid, Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, 579-587.
- (1998), “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, en Marc Vitse (ed.), *Criticón. Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, 72, 11-34.
- (2001), “Felipe Godínez a la luz de tres nuevas comedias recientemente recuperadas”, en Irene Pardo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 53-70.

- (2004), “Felipe Godínez (1585-1659)”, en Ignacio Arellano (ed.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos Editorial, 105-113.
- (2009a), “Un balance de la recuperación del legado vital y literario de Felipe Godínez”, *Finis Vitae. Testamento y codicilo de Felipe Godínez (1-2 de diciembre de 1659)*, Moguer (Huelva), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 13-33.
- (2009b), “Sobre la singularidad vital y dramática de Felipe Godínez”. *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura de Moguer, 17-25.
- (2009c), “Contra culteranos: ecos teatrales de una guerra literaria”, en Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez Onrubia (coords.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 747-762.
- (2012), dir., *Felipe Godínez*. Página web (inaugurada en septiembre de 2012), *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/
- (2017), “Introducción. Proceso inquisitorial, marcas judaicas y rasgos definidores del perfil humano y teatral de Felipe Godínez”, *eHumanista/Conversos*, 5, i-vi.
- (2018), “«En ondas de escarlata». Presencias de la guerra en las comedias de Calderón de la Barca”, *Homenaje a Joan Oleza*, Valencia, Universidad de Valencia [en prensa].

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2003), *El águila del agua* (ed. de William R. Manson y C. George Peale; estudio introductorio de C. George Peale), Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.

— (2010), *El asombro de Turquía y el valiente toledano* (ed. de William R. Manson y C. George Peale; estudio introductorio de Javier J. González Martínez), Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.

VÉLEZ-SAINZ, Julio (2003), “El anti Parnaso: armas, letras y socarronería en el Viaje del Parnaso”, *Estas primicias del ingenio. Jóvenes cervantistas en Chicago*, Madrid, Castalia, 207-229.

— (2009), “Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro”, *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 33-43.

— (2014), “Del *Vir Facetus* al gracioso: Torres Naharro”, en Álvaro Bustos Táuler y Elena Di Pinto Revuelta (eds.), José M^a Díez Borque (dir.), *Hacia el gracioso: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Visor Libros, Madrid, 87-108.

- (2015), “Suenan cajas: el género soldadesco en el teatro clásico español”, en Julio Vélez Sainz y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 185-201.
- VERNANT, Jean-Pierre (1993), “El hombre griego”, en Jean-Pierre Vernant (ed.), *El hombre griego*, Madrid, Alianza, 9-31.
- VEYNE, Paul (1991), “*Humanitas*: los romanos y los demás”, en Andrea Giardina (ed.), *El hombre romano*, Madrid, Alianza, 395-422.
- VIGIER, Françoise (2004), “*Questión de amor* (1513) como retrato del cortesano”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. 1, El noble y el trabajador*, Madrid, Iberoamericana, 27-48.
- VILLACANA, José Luis (2011), “El esquema clásico en Gracián: continuidad y variación”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, VI, 37, 211-241.
- VILLALBA PÉREZ, Enrique (1996), “Soldados y justicia en la corte (finales s. XVI – principios s. XVII)”, en Javier Alvarado Planas y Regina M^a Pérez Marcos (coords.), *Estudios sobre ejército, política y derecho en España. Siglos XII-XX*, Madrid, Polifemo, 101-129.
- VILLAPALOS, Gustavo (2000), *El libro de la amistad*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca.
- VILLARI, Rosario (1993), “El hombre barroco”, en Rosario Villari *et al.* (eds.), *El hombre barroco*, Madrid, Alianza, 9-18.
- VILLEGAS GERENA, Miraida Grisel (2012), “Personajes simbólicos en cuatro comedias de moros y cristianos de Lope de Vega”, en Álvaro Baraibar y Mariela Insúa (eds.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, 315-330.
- VIRGILIO (2009a), *Geórgicas* (trad. de Pedro Conde Parrado), Lima, Universidad Pontificia del Perú.
- (2009b), *Eneida.1, Libros I-III* (trad. e introd. de Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger), Madrid, CSIC.
- (2011), *Eneida.4, Libros X-XII* (trad. e introd. de Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger), Madrid, CSIC.
- VIRUÉS, Cristóbal de (1609), *Obras trágicas y líricas del Capitán Cristóbal de Virués*, Madrid, Alonso Martín [BNE: R/2422].
- VIVES, Juan Luis (1936), *Instrucción de la mujer cristiana* (trad. de Juan Justiniano), Madrid, Signo.
- (1940), *De concordia et discordia in humano genere* (trad. de Laureano Sánchez Gallego), México D.F., Editorial Séneca.

- VOSTERS, Simon (2009), *Antonio de Guevara y Europa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- VV.AA. (2000), *Carlos V: las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- WALTHAUS, Rina (2007), “Representaciones teatrales del sabio y de la sabiduría en el siglo XVII”, en Ignacio Arellano y Marc Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. 2, El sabio y el santo*, Madrid, Iberoamericana, 231-251.
- WARDROPPER, B. (1978), “La comedia española del Siglo de Oro”, en E. Olson (ed.), *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 183-242.
- WEISS, Julián (1992), “La *Qüestión entre dos cavalleros*: un nuevo tratado político del siglo XV”, *Revista de literatura medieval*, 4, 9-39.
- WILKES, John (2006), *El ejército romano* (trad. de M. Tiana Ferrer), Madrid, Akal.
- WRIGHT, Elizabeth (2012), “Enredos historiográficos: Lope ante Lepanto”, *Anuario Lope de Vega*, 18, 146-174.
- YARZA LUACES, Joaquín *et al.* (2001), *El Marqués de Santillana 1398-1458: los albores de la España Moderna. El humanista*, Hondarribia, Nerea.
- YEYES ANDRÉS, Juan Antonio (2001), en Joaquín Yarza Luaces *et al.*, *El Marqués de Santillana 1398-1458: los albores de la España Moderna. El humanista*, Hondarribia, Nerea, 101-127.
- YNDURÁIN, Domingo (1994), *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.
- YOON, Yong-Wook (2004), *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense.
- ZABALETA, Juan de (1983), *El día de fiesta por la mañana* (edición, introducción y notas de Cristóbal Cuevas García), Madrid, Castalia.
- ZANCARINI, Jean-Claude (2016), “Machiavel, la guerre, les anciens: les «antichi scrittori» dans l’*Arte della guerra*”, *Parole rubate: rivista internazionale di studi sulla citazione*, 13, 119-151.
- ZIMIC, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.
- ZWEIG, Stefan (2005), *Erasmus de Rotterdam: triunfo y tragedia de un humanista*, Barcelona, Paidós.
- ZUGASTI, Miguel (2001), “Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha/Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 155-186.

—— (2003), “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 159-185.

—— (2011), “Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez”, *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 5, 57-85.

—— (2015), “Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en Miguel Zugasti y Mar Zubieta (eds.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 65-102.

ZULAIKA, J. (1992), *Caza, símbolo y eros*, Madrid, Nerea.

ZÚÑIGA LACRUZ, Ana (2012), “El poder de la reina en el teatro del Siglo de Oro. La figura de Cristina de Suecia”, en Á. Baraibar y M. Insúa (eds.), *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 331-339.

—— (2013), “Reinas mitológicas: una aproximación a la figura de las amazonas”, en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *«Festina lente». Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

5. EDICIÓN CRÍTICA DE CAUTELAS SON AMISTADES DE FELIPE GODÍNEZ

CAUTELAS SON AMISTADES COMEDIA FAMOSA DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ

Hablan en ella las personas siguientes:

<i>La Duquesa de Milán</i>	<i>César, viejo</i>
<i>Carlos</i>	<i>El Senescal</i>
<i>Enrique</i>	<i>Irene, dama</i>
<i>El Conde</i>	<i>Flora, criada</i>
	<i>Gandalín</i>

JORNADA PRIMERA

Salen la Duquesa de Milán y Carlos

CARLOS. Reliquia hermosa de Milán, ¿quién eres,
que, aunque esgrimes un rayo, con dos hieres?
Pues cuantas muertes con luciente acero,
línea fatal del término postrero,
están amenazando tus enojos,
todas las ejecutas con tus ojos¹;
bien que² en la misma luz de las espadas,

5

¹ Los ojos de la mujer como elemento primero y fundamental en el enamoramiento es un *leit motiv* en toda la tradición literaria; destacan, en primer lugar, nuestros clásicos romanos Virgilio y Ovidio, para quienes mirar y amar es todo uno; es, asimismo, sustancial, en toda la tradición cancioneril y en textos relevantes de la Edad Media, en que esa mirada adquiere, además, un matiz “homicida”, como es el caso de *El libro del Buen Amor* en la descripción de Doña Endrina: “Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça” (Ruiz 1975, 88; 653d). En el Renacimiento, por su parte, toda la literatura amorosa recoge esta tradición (cabe resaltar, al menos, la figura de Dante en este sentido) y llegará a su cumbre, entre otros, con Petrarca, quien retratará a su *donna angelicata*, además de con ojos claros y grandes, también con una letal mirada. Es evidente aquí también la importancia de Garcilaso en la literatura renacentista española, “De aquella vista pura y excelente / salen espirtus vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recebidos, / me pasan hasta donde el mal se siente” (Vega 2001, 56), leemos en el primer cuarteto de su famoso soneto VIII. El teatro barroco, cómo no, se hará eco también en sus comedias, y serán muchas las mujeres que serán presentadas con una mirada “matadora”: “que, aunque esgrimes un rayo, con dos hieres”, le acaba de decir Carlos a la Duquesa. Esta idea en concreto la encontramos en prácticamente todas las comedias que presentan amazonas como personajes femeninos, quienes “matan” a los hombres más con su hermosura que con su espada (véase, por ejemplo, Zúñiga 2013), algo que casa a la perfección con esta mujer, aquí guerrera, que es la Duquesa. Significativo es, en este sentido, el pasaje que encontramos en *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina (2003b), donde don Gonzalo Pizarro se dirige a la reina de las amazonas, Menalipe, en estos términos: “¿De qué sirven los violentos / si puedes aprovecharte / de esos ojos soberanos / que, apacibles homicidas, / abrasando quitan vidas, / victoriosos atan manos?” (vv. 215-220). Al fin, para el gramático Donato, “la mirada, *visus*, es el primer y fundamental peldaño de la *linea amoris*, que se desgrana en cinco pasos: *visus*, *alloquii* [*sic*, por *alloquia*] (‘coloquios’), *tactus*, *osculi*, *coitus*” (Ramajo 2012, 572). En el caso del arranque de nuestra comedia, el *visus* y el *alloquium* se dan simultáneamente, como observamos.

	con repetido incendio fulminadas, de la inmortalidad quizá ambiciosa, por nacer fénix, mueres mariposa ³ .	10
	¿Quién eres, pues? ¿Con qué intención te alejas del palacio que ya rendido dejas y me apartas contigo sin saber yo la causa, aunque te sigo?	
	Ya la ciudad, en su postrer empeño, se entrega al rey de Nápoles, mi dueño, o a Enrique, su sobrino, que como sucesor del reino vino con ejército tal, que hemos quitado a la Duquesa de Milán su estado.	15
	Hoy, pues, Enrique, por el rey, su tío, se corona en Milán. Grande es tu brío, milanesa amazona, que tú sola no rindes tu persona; y ya que sola resistir pretendes,	20
	¿por qué en particular de mí te ofendes? Y ya que contra mí muestras más saña, quizá porque vencerme es más hazaña, ¿para qué me retiras?	25
	¿De quién deseas ocultar tus iras? ¿Qué impulso te conduce o qué accidente? ¿Qué me quieres, en fin, deidad valiente? (Mas ya mejor lo infiero: no me quieres tú a mí, yo a ti te quiero...) ⁴ .	30
DUQUESA.	[<i>Aparte</i>] Yo, soldado invencible, seas quien fueres, no soy ⁵ donde tú estás: tú sólo eres, porque en presencia tuya fueran viles el nombre de Héctor y el valor de Aquiles;	35

² ‘Aunque’, ‘si bien’.

³ El ave fénix es un ave fabulosa, especie de águila de gran tamaño y con plumaje que ostentaba bellísimos colores (rojo, azul, púrpura y oro), que supuestamente ardía en una pira cada quinientos años para luego resurgir de sus cenizas. Cuando llegaba la hora de su muerte, construía un nido de especias y hierbas aromáticas, ponía un huevo que empollaba durante tres días y, luego, incendiaba la aromática pira; el fénix se quemaba por completo y, al reducirse a cenizas, resurgía del huevo la misma ave, siempre única y eterna. Finalizada la ceremonia, la joven fénix emprendía su vuelo desde Fenicia-Arabia, su región de origen (y origen de su nombre: *Phoenix*), hacia Etiopía, donde vivía alimentándose de incienso. El ave fénix es símbolo del renacimiento físico y espiritual, de la purificación y de la inmortalidad. Por su parte, la imagen de la mariposa y la llama es, como se ha explicado (en el cap. 2.7.2. del estudio introductorio), un motivo literario en el que la atracción del amante hacia la dama es signficada en la muerte que encuentra la mariposa en su vuelo en torno a la llama. Es un conocido tópico petrarquista que seguramente halle su más bella formulación en el célebre endecasílabo de las *Soledades* gongorinas “en cenizas desatada” (I, 89), si bien allí no se emplea en sentido amoroso. Para ello puede verse Cabello Porras 1995. También Carlos hará uso de esta metáfora en la segunda jornada (vv. 1279-1281) para referirse a su pasión amorosa: véase nota 148.

⁴ Aunque sea un tópico de las comedias el amor a primera vista, parece demasiado repentino el enamoramiento aquí. Lo marcamos, en todo caso, como aparte, pues nos resulta extraño que en medio de un combate a espada y en una batalla Carlos ya declare tan abiertamente su amor a la para él desconocida Duquesa.

⁵ En el sentido de ‘no soy nada’, ‘no valgo’.

	bien que en tan gran victoria das a otro igual la parte de esta gloria, porque Carlos Colona ⁶ , otro soldado, tan competidor tuyo te ha imitado, que por ser uno de otro compañero, tú le quitaste a él que sea el primero del uno al otro polo,	40	
	y él te ha quitado a ti que tú seas solo: quedáis los dos, cuando sin duda os llama a memorias de bronce inmortal fama. Echaste a la Duquesa de su tierra, siguiendo a Enrique en tan injusta guerra.	45	
	Yo presumí, en efeto, que el mismo Enrique con ardid secreto quitar la vida a la Duquesa quiere, por quedar más seguro si ella muere.	50	
	Digo, pues... (si le digo que soy Duquesa de Milán, le obligo a aventurar mi vida, pues quiere ser Enrique mi homicida. Valerme del ardid conviene ahora.)	55	<i>Aparte</i>
	Yo, en fin, a la Duquesa, mi señora, vi muy cerca de ti: cuando quería librar su vida, aventuré la mía. Su Alteza, pues (así le persuado que no soy la Duquesa), con cuidado ⁷	60	<i>Aparte</i>
	volvió a mirar su hermoso señorío, previno un alazán, tomó con brío la rienda y, sin tardar, la mano puso sobre el arzón, la ropa se dispuso, puso un pie en un estribo y presurosa el otro luego; en fin, batiendo airosa la espuela al alazán, hijo del viento, se escapó con tan rápido ardimiento que pareciendo en dilatada esfera un rayo el bruto, un trueno la carrera, entre una nube ya de polvo oscura un relámpago fue cada herradura.	65	
	Yo, pues, porque si acaso huir la vieses, tú la resolución no la impidieses, te retiré hasta aquí desde palacio: riñamos ya, que ahora estoy de espacio.	70	
	Prodigioso ejemplar, valiente idea	75	
CARLOS.		80	

⁶ Como se ha explicado en el estudio introductorio (cap. 2.5.1., p. 606), este apellido tiene unas claras resonancias nobles, pues da nombre a una de las familias más relevantes de la Roma medieval y renacentista. Carlos estará, sin lugar a dudas, a la altura de su apellido, tanto en nobleza personal como en su valía de soldado.

⁷ Hemos de entenderlo aquí en el sentido de ‘pena’ y ‘preocupación’ por el reino que acaba de perder, el cual no sabe si podrá recuperar.

donde se retrató Pantasilea⁸,
 ¿quién eres, otra vez, que con porfía
 parece que tu heroica valentía
 acreditarse de única procura 85
 por ser emulación de tu hermosura?
 Mas dejará la misma competencia
 tan neutral de ambas partes la sentencia,
 que con igual razón o igual fortuna
 tendrá todos los votos cada una. 90
 Ese Carlos Colona,
 digno de ser un rey por su persona,
 ese nuevo Anibal⁹ napolitano
 que conmigo comparas, es mi hermano,
 y hermano tan amigo, 95
 o tan conforme o tan igual conmigo,
 que el cielo sin agravio de ninguno
 quiso de dos hacer uno tan uno,
 que soy Carlos y es Carlos: no te asombre
 que nos llamamos con un mismo nombre. 100
 Que porque así se pruebe
 que a entrambos un espíritu nos mueve,
 a los que llaman “¡Carlos!”,
 con no sé qué placer de equivocarlos,
 sin saber a quién llaman con certeza, 105
 volvemos los dos juntos la cabeza¹⁰.
 Bien que él camina a Nápoles ahora,
 que le despachó Enrique habrá una hora,
 y así le faltará por estos días
 el medio ser a las acciones mías: 110
 que ¿cómo puedo obrar enteramente
 si está en mí mismo la mitad ausente¹¹?

⁸ Hay que recordar que ya más arriba la ha llamado “milanesa amazona”. El enfrentamiento entre un hombre y una mujer en el curso de una batalla remite al más famoso narrado en la Antigüedad: el de Aquiles (también mencionado antes, junto con Héctor) y la reina de las Amazonas, Penthesilea (o Pantasilea), que encontramos, entre otras fuentes clásicas, en la *Biblioteca o Biblioteca mitológica* del Pseudo-Apolodoro (1985, 222). Además, en el teatro áureo español uno de los enfrentamientos entre hombre y mujer que más repercusión tuvo se encuentra en *El príncipe Escanderbey*, de Luis Vélez de Guevara. Aparece también al comienzo de la pieza, que se inicia con el verso “¿Quién eres, Palas cristiana?”. Curiosamente, esta obra es contemporánea de *Cautelas son amistades*, ya que, aunque se desconoce su fecha de escritura, se tiene constancia de una representación en 1629 y su primera publicación data de 1634. Es posible que Godínez tuviera en cuenta su arranque, que dejó abundantes huellas serias y burlescas incluso en el propio Calderón.

⁹ La pronunciación aguda que pide el ritmo del verso era bastante habitual en la literatura de la época, como se ha podido comprobar en otros testimonios recogidos en CORDE. Algunos de ellos son de Hurtado de Mendoza: “mas quédame un consuelo en lo que hago, / que él mismo se mató porque a Anibal / no pudieran vencer sino sus manos” (Hurtado de Mendoza 1990, 269), Lupercio Leonardo de Argensola: “Burlóse del filósofo eloquente / Anibal, cuando quiso en su presencia / enseñar (ostentando su gran ciencia) / lo que hacer debe un capitán prudente” (Argensola 1950, 243) o Quevedo: “Nadie llore mi ruina ni me estrago, / pues será a mi ceniza, cuando muera / epitafio Anibal, urna Cartago” (Quevedo 1981, 276).

¹⁰ Es decir, los dos Carlos se toman con humor llamarse igual y, a modo de burla, cuando alguien dice su nombre, ambos giran sus cabezas “con no sé qué placer de equivocarlos”, pues a los dos les mueve también el mismo espíritu festivo y burlesco.

	Hijos somos los dos de un noble hidalgo: noble sí, señor no, y así no valgo ni aun para ser tu esclavo, que si fuera un gran señor, de esclavo te sirviera; aunque ya en mi favor más bien arguyo: tu esclavo soy, que siendo esclavo tuyo, de gran señor me alabo, porque ¿qué más señor que ser tu esclavo?	115
DUQUESA.	(Fingir que del Marqués, mi confidente, [Aparte] soy hija, es conveniente.) Carlos famoso, tu valor me obliga a que mi nombre y calidad te diga: yo, que la suerte he resistido en vano, soy hija del Marqués de Mariñano ¹² , Juan de Médicis, rama u decendencia de la casa del Duque de Florencia. Pero yo sé que por la posta luego a verse con el Rey, que ha estado ciego, a Nápoles irá su señoría, y yo sin duda iré en su compañía, que allá otra hija tiene: no dejarás de conocer a Irene ¹³ . Yo me llamo Isabela. (Todo ha de acreditarlo la cautela.)	120
	Cuando a Nápoles vuelvas, y te cuadre, búscame en casa del Marqués, mi padre, adonde tendré gusto que me veas, que aunque inferior a mi grandeza seas, comunicarte ¹⁴ quiero. Carlos, adiós, que en Nápoles te espero.	125
		130
		135
		140

Vase la Duquesa.

¹¹ Expresión que recuerda al *Serves animae dimidium meae* ('Y que mantengas a salvo a la mitad de mi alma') de la oda I, 3 de Horacio, en la que el poeta se dirige al barco que llevará a su amigo Virgilio a Grecia. En esta declaración de Carlos comienza, pues, a configurarse el tema de la amistad, capital en esta pieza, como indica su título y ya explicamos en su momento (cap. 2.6.2.).

¹² Este se corresponde con un personaje histórico, Gian Giacomo de Medici (1498-1555), conocido como “Il Medeghino”, quien no tenía relación, pese a su apellido, con los célebres Medici florentinos, sino que era oriundo de Milán. Además de hermano del papa Pío IV y tío del cardenal, y posterior santo Carlos Borromeo, fue un general que combatió en el bando de Carlos V en las diferentes campañas imperiales en Italia. Fue conde de Lecco, marqués de Musso y, efectivamente, marqués de Marignano. Contra lo que se afirma en la comedia, no descendía en realidad de la “casa del Duque de Florencia”: tal vez el apellido Medici indujo a Godínez a otorgarle tal ilustre parentesco, dentro de la ficción histórica construida para enmarcar la acción dramática. Según afirma Sandoval (1634): “El Marqués de Mariñano volvió a Florencia, donde el Duque y toda la ciudad le recibieron con gran triunfo como sus hechos merecían. Fue el Marqués uno de los señalados capitanes de su tiempo, y por su valor de un grande soldado llegó a grandes honras, y a ser general de grandes ejércitos, y fue siempre muy constante en el servicio del Emperador”.

¹³ Es decir, “por fuerza, tienes que conocer a Irene, pues ella está en Nápoles y tú vienes de allí”.

¹⁴ En el sentido de ‘tener trato contigo’: “Significa también conversar, tratar, tener comercio y trato familiar con alguno, así de palabra como por escrito” (*Aut.*).

CARLOS.	Adiós, que Enrique viene.	
	<i>Vase.</i>	
	<i>Sale Enrique y César.</i>	
ENRIQUE.	¿Quién estaba contigo, Carlos? Que aunque ya se acaba la guerra felizmente,	145
	la dicha está sujeta a un accidente en tanto que no tengo a la Duquesa, que lo fue de Milán, o muerta o presa. Supe que amor o fama te hizo seguir a una valiente dama,	150
	y por si acaso la Duquesa ha sido, siguiéndote los pasos he venido. Y a mí César, tu padre, que procura encubrir tu pasión con su cordura.	
CÉSAR.	Yo, señor, como viejo,	155
	he dado a vuestra Alteza este consejo: su justicia defienda y a la Duquesa de Milán no ofenda.	
CARLOS.	Serenísimo Enrique, ahora tuve noticias de su Alteza porque estuve con un ángel humano:	160
	con hija del Marqués de Mariñano.	
ENRIQUE.	¿Luego otra hermana tiene Irene, que está en Nápoles?	
CARLOS.	Irene es hermosa también, pero Isabela...	165
ENRIQUE.	Habla con más cautela, que quiero a Irene yo.	
CARLOS.	Pues yo no digo lo que a esta dama le pasó conmigo, sino que la Duquesa ya vencida quiso escapar siquiera con la vida,	170
	y sin duda va a Roma por ver si el Papa en su defensa toma las armas, porque piensa que se funda en justicia su defensa.	
ENRIQUE.	¿Y tú, Carlos, qué sientes?	175
CARLOS.	Señor, los verdaderos obedientes dicen que han de ser ciegos: yo he callado y obedecido, que esto es ser soldado.	
ENRIQUE.	Más cuerdo que tu hermano eres en eso: que le vi con exceso	180
	culpar al Rey de Nápoles, mi tío, con riesgo suyo y con enfado mío.	

	¿Podiera competir con un sobrino, hijo de propia hermana, un hijo no legítimo?	
CÉSAR.	No es llana vuestra justicia, a lo que yo imagino, que del Rey sois sobrino por hembra, y no pudiendo suceder hembras, a lo que yo entiendo, tampoco suceder el varón puede que por hembra sucede ¹⁹ .	215 220
ENRIQUE.	César, no prosigáis: ¿habéis escrito la memoria que os dije?	
CÉSAR.	Aquí acredito los ²⁰ que mandasteis vos.	
ENRIQUE.	Decid quién fueron los que a Milán con su valor vencieron, porque quiero premiarlos.	225
Lee CÉSAR.	Los dos Carlos.	
ENRIQUE.	Dejad a los dos Carlos.	
CÉSAR.	¿Por qué?	
ENRIQUE.	Porque es mi gusto.	
CÉSAR.	Eso basta, señor, para ser justo ²¹ .	
Lee CÉSAR.	Yo tras los dos me sigo ²² .	
ENRIQUE.	Está bien; decid más.	
Lee CÉSAR.	Otra vez digo: los dos Carlos y César.	230
ENRIQUE.	Ya lo veo: a todos los leed.	
CÉSAR.	Todos los leo: mis dos hijos y yo.	
ENRIQUE.	Ya os he mandado que leáis los demás.	
CÉSAR.	Yo os he escuchado, pero yendo a leellos no hay más en la memoria que yo y ellos.	235
ENRIQUE.	¿Por qué no hay más?	
CÉSAR.	¿Por qué? Porque si ha sido esta memoria de los que han vencido,	

¹⁹ Como no estamos ante un hecho histórico concreto, no podemos afirmar que esta información haga referencia a una ley real, como la célebre Sállica, que tanta trascendencia ha tenido en la historia contemporánea de España; lo entendemos, más bien, como una traba más del dramaturgo para impedir que Enrique llegue al trono una vez que se conozca quién de los dos Carlos es el verdadero heredero. Y también para recalcar la tensa relación de Enrique con César, quien, único conocedor del secreto del Rey, parece querer ir allanando el camino de la sucesión a su hijo putativo y advirtiéndolo sutilmente a Enrique de que no podrá lograrla él.

²⁰ Alude a los hombres o los soldados.

²¹ En estos dos versos en que se juega con la rima de “gusto” y “justo” hay un claro guiño al *Arte nuevo* lopesco (lo “justo”, como es sabido, es lo que da “gusto” al público), que, en este caso, entendemos como un indicio de tiranía en el –supuesto– futuro rey. Obsérvese, en todo caso, la ironía con que César se dirige a él.

²² Es decir, “yo soy el siguiente en la lista (tras los dos Carlos)”.

ENRIQUE. solos los tres os dimos la victoria:
 luego no ha de haber más en la memoria. 240
 Pues si los tres tenéis el valor junto,
 partid los dos a Nápoles al punto
 siguiendo a Carlos, que se fue el primero,
 y el Rey os premie allá, que yo no quiero.

Vase.

CÉSAR. Siempre temí la condición de Enrique. 245
 CARLOS. Ningún vasallo, padre, a Rey replique.
 Partamos luego. (¡Ay, quién en el camino [Aparte]
 alcanzara aquel ángel peregrino!
 Mas ¿qué importa el deseo que allá alcanza,
 si tan atrás se queda la esperanza? 250
 Pero tal vez²³ la dicha, en digno empleo,
 aun más allá ha pasado mi deseo²⁴.)

Vanse y salen Irene y Flora, criada²⁵.

IRENE. Digo, Flora, que di el pliego
 del Marqués de Mariñano,
 mi padre, al Rey por mi mano. 255
 Leyole su Alteza y luego,
 valiente, noble y fiel,
 llegó Carlos de Milán
 tan galán.

FLORA. ¿Qué tan galán?
 IRENE. Como él mismo, porque de él 260
 solo a él hay proporción,
 bien que²⁶, aplicando el compás²⁷,
 no son menos los demás,
 porque los demás no son.
 En fin, como él no hay ninguno: 265
 tan perfecto le hizo Dios.

FLORA. ¿Cuál Carlos dices? Que hay dos

²³ ‘Alguna vez’, ‘en alguna ocasión’.

²⁴ Carlos parece aquí plantear la dicotomía entre el deseo (el amor de la Duquesa, quien en estos momentos es para él Isabela, hija del Marqués de Mariñano) y la realidad (la diferencia social que hay entre ellos). Ante esa situación, solo le queda la esperanza porque, según afirma, ha habido alguna ocasión en que la dignidad de la empresa (“empleo”) le ha permitido ser dichoso en alcanzar lo que deseaba.

²⁵ Aquí hemos de entender que la acción se ha trasladado a Nápoles.

²⁶ Esta manera de introducir concesivas aparece varias veces en la comedia, nueve para ser exactos. Por lo que hemos podido comprobar en otras comedias, es una construcción habitual en Godínez, pero no tan recurrente ni llamativa como aquí.

²⁷ “Su principal uso es para tomar las medidas y formar los círculos que se quisieren, a fin de que lo que con él se mide y compasa sea cierto y arreglado” (*Aut.*). En este caso lo utiliza Irene para referirse a las perfectas medidas (físicas) que, para ella, posee el Conde, hombre al que ama, sobre todo en comparación (“proporción”) con los demás varones.

FLORA.	Pienso que es un escudero de Carlos el que allí viene.	310
GANDALÍN.	Aquella dama es Irene: llegar mesurado quiero. ¡Oh, Irene, a Vusía doy tan gran nueva! El Rey le ha dado a Carlos cierto condado, y así me trate desde hoy como a igual suyo Vusía, porque con igual ganancia tengo por concomitancia parte de la señoría ²⁹ .	315 320
IRENE.	¿Carlos es Conde?	
GANDALÍN.	Yo y él, y ahora vengo de adonde lo fui mucho, que es muy conde cualquiera conde novel. Mesureme ³⁰ , torcí luego la boca, empecé a mirar muy grave y a menear la cabeza sin sosiego. Dije “hola” y a unos pajes les pregunté dónde queda el Marqués; hicimos rueda, hablamos de los linajes: díjeles que era mi nombre don Gandalín, que venía, en la Casa de Gandía ³¹ , de don Gandalo, rico hombre	 325 330 335

tengo amor, vos desdén; / tanto, que puedo decir: / ¡mirad con quién y sin quién!”, vv. 1968-70); y en el segundo, *Fineza contra fineza* (LIBIA. “que si a otros decir he oído, / con amor y sin dinero, / mirad con quién y sin quién / para que nos vaya bien”; Calderón de la Barca 2010e, 1256) o *Casa de dos puertas mala es de guardar* (CALABAZAS. “que parecemos, señor, / el dinero y el amor, / mirad con quién y sin quién”, vv. 2437-39). Lo que es indudable es que remite a una cancioncilla de la época, cuya versión más recurrente fue: “Con amor y sin dinero / ¡mirad con quién y sin quién! / para que me vaya bien”, origen, posiblemente, del uso tan repetido del proverbio. Véase Alín y Barrio 1997, 169.

²⁹ Fingir una correspondencia con gente distinguida para darse importancia era una práctica relativamente difundida en la época. Este ardid es ya denunciado por Erasmo en su *Ementita nobilitas*, donde figura entre las tácticas que Nestorius le propone a Harpalus para hacerse pasar por aristócrata. Véase Ruffinatto 2000.

³⁰ El verbo “mesurar” aparece en cuatro ocasiones a lo largo de la comedia. Las dos primeras, muy cercanas, se corresponden con este “measureme” y, unos versos más arriba, en su variante adjetival: “mesurado”; es relevante señalar que siempre se utiliza en boca de Gandalín. Entiéndase como “hacer que alguno se ponga serio y grave, mostrando modestia y circunspección, por el respeto que le infunde la persona que le habla” (*Aut.*). Es decir, el gracioso, personaje inteligente, sabe cambiar de registro para tratar con personas de alta alcurnia (como es el caso de Irene) y para hablar de asuntos serios (el de su origen, en este caso), aunque siempre sea, como no podría ser de otra manera, entre burlas y veras.

³¹ Recuérdese que la “casa de Gandía” era nada menos que la de los Borja (y en origen también la de los Borgia italianos), con ilustres personajes como el futuro santo Francisco de Borja (todavía beato cuando se escribe la comedia) y sus nietos el duque de Lerma y el Príncipe de Esquilache. Ello conferiría a este ya de por sí muy divertido parlamento de Gandalín una comicidad que seguramente calaría en el público de la época por la desproporción.

	de Castilla, que casó con hija de rey Gandido ³² , señor que antes había sido de Gandul ³³ , y después dio en dote a doña Gandava ³⁴ , madre de don Gando, el cual tuvo un hijo natural en Mari Gandil, su esclava, de quien fue biznieto don Gandalio, de quien en fin me llamé don Gandalín ³⁵ . Y fue tal mi estimación, que muchos de los señores lacayos que esto me oyeron, acompañándome fueron por todos los corredores ³⁶ .	340
IRENE.	Donaire ha tenido el loco.	
GANDALÍN.	Pues aun no he dicho lo malo, porque del pan y del palo ³⁷ tiene la historia su poco: dicen que el condado fue del Senescal ³⁸ , murmurolo	345 350 355

³² El *DRAE* recoge como desusada la acepción ‘hambriento, necesitado’ del verbo “gandir”, al igual que ocurre al referirse al significado de ‘mascar el alimento y tragarlo’.

³³ Mayorazgo que existió y que fundó precisamente Miguel Martínez de Jáuregui, amigo de Filipe Denís (tío de nuestro dramaturgo) y, por tanto, de la familia de Godínez. Dice Sánchez-Cid (2016, 107): “el conocimiento por Duarte Méndez de esta familia resultaría provechoso mucho después a su hijo Felipe Godínez, quien encontró en el obispo titular *in partibus infidelium* y en el doctor Juan de Salinas –primo de Miguel Martínez de Jáuregui– a dos de sus más conspicuos protectores en tiempos difíciles para él”. Podría ser un pequeño homenaje del escritor judeoconverso a esa querida familia, además de servirle a la perfección, claro está, para el juego de palabras que está haciendo el gracioso con su nombre. En todo caso, recuérdese que un “gandul” es un ‘tunante, holgazán’ (*DRAE*); aunque no entra en diccionarios de la Academia hasta el siglo XIX, la consulta en CORDE ofrece resultados de uso de este adjetivo desde el siglo XVI.

³⁴ Gandalín (Godínez, más bien) juega muy hábilmente con nombres de clara resonancia germánica, o goda (“Gandalo”, “Gando”, “Gandido”, “Gandava”), lo que les confiere un aire (tan falso como cómico) de rancio abolengo. De hecho, *Gandavium* se consideraba étimo de la ciudad de Gante, cuna del mismísimo emperador Carlos (y *Gandavus*, -a era uno de sus gentilicios). Así que, para los cultos que pudiera haber entre el público, doña Gandava era “la señora de Gante”. Dichos nombres los mezcla con otros que suenan a orígenes menos “ilustres” para la época como Gandil o Gandul, que podían recordar nombres moriscos, como Gazul, u objetos tan vulgares como el candil, en el caso del primero de ellos.

³⁵ Clara parodia de la obsesión de los hidalgos de la época por los linajes y los nombres. En todo caso, Gandalín mantiene cierto *decorum* respecto a su supuesto linaje nobiliario, pues se presenta como descendiente de esclavos por una rama de su ficticia genealogía.

³⁶ Es posible que este ambiguo “acompañar por los corredores” tenga un doble sentido con el que el gracioso expresa que lo que hicieron los lacayos fue correr detrás de él con no muy buenas intenciones por jactarse de su linaje y, de algún modo, reírse de ellos.

³⁷ “Frase proverbial que enseña no se debe usar del excesivo rigor, sino mezclar la suavidad y el agasajo con el castigo. Y se extiende a significar, que con lo útil y provechoso se suele recompensar el trabajo y fatiga” (*Aut.*).

³⁸ Efectivamente, como enseguida se explicará en la propia comedia, el mismo condado con el que acaba de premiar el Rey al primer Carlos que ha llegado a Nápoles lo ostentaba antes el Senescal (personaje aquí nombrado por primera vez), que ha sido despojado, por tanto, de él. Es decir, que se ha privado de un título de nobleza a un letrado para otorgárselo a un militar en premio a su valor en la guerra. Ello prepara el terreno para

	con los Grandes, y yo solo, aunque eran tantos, llegué y les dije: “caballeros, excútese un gran rüido ³⁹ , que el Conde y yo hemos salido de la esfera de escuderos: un título el Rey nos dio, y somos con dicha igual, si Carlos conde cabal, conde menos punto ⁴⁰ yo.	360 365
	<i>Sale el Conde.</i>	
CONDE ⁴¹ .	Virtud de imperiosa estrella debió en el Rey de influir para que así me haya honrado; bien que luego contra mí se declaró el Senescal, porque me ha visto adquirir el estado que él perdió. ¡Oh noria del mundo ⁴² , en ti suben unos arcaduces y bajan otros al fin! No desespere el que baja por bajar, que antes así, para llenarse después, bajando primero ha de ir; y el que sube a lo más alto no desee verse allí, porque se ha de derramar cuando acaba de subir.	370 375 380 385
IRENE.	Conde, si me dais licencia, yo os quiero dar y pedir el parabién.	
CONDE.	Dios os guarde...	

la confrontación que dará lugar al discurso de Carlos en favor de las armas. Según Covarrubias, “senescal” era “palabra castellana antigua, vale el personaje de la casa, que siendo anciano, y hombre de gouierno y peso, le respetan todos; finalmente es lo mesmo que mayodormo”. En esta comedia funciona como una especie de “valido” del rey, pero no tardará, como decimos, en perder su preeminencia con la llegada de los soldados (César, Carlos y el Conde) victoriosos tras la campaña de Milán.

³⁹ Es decir, les pide que no formen escándalo ante la noticia que va a darles.

⁴⁰ Expresión con la que Gandalín parece afirmar que él es “casi conde”, pues que para serlo solo le falta un ‘punto’, que es “el ente quantitativo más pequeño que se puede considerar” (*Aut.*).

⁴¹ Repárese en que este personaje, al que se ha llamado hasta ahora Carlos (igual que a su –supuesto– hermano, también Carlos, los dos de apellido Colona e hijos de César –aunque el reciente conde no lo es, recordemos–), interviene por primera vez justo cuando acaba de ser nombrado conde, por lo que a partir de este momento su nombre como personaje será ese título nobiliario, quedando el de “Carlos” exclusivamente para el otro.

⁴² Como anotamos en el estudio introductorio (cap. 2.7.4.), este sintagma no es muy habitual para referirse a la recurrente imagen de la cambiante Fortuna, e incluso podría ser considerada original de Felipe Godínez. En el citado capítulo puede verse, asimismo, cuán querido es este motivo por el onubense en su producción dramática.

	Perdonad, que suspendí, mirándoos, el pensamiento, porque quise conferir con una beldad divina un humano serafín	390
	que dejé en Milán ahora, que aunque no le conocí ⁴³ , sé que fue Palas ⁴⁴ segunda con quien pudo competir el valor con la belleza.	395
	Perdonad, digo, que así me acordé, con tal retrato, de original tan gentil, si no es que trueco los nombres cuando debo presumir	400
	que estaba el retrato allá, y el original aquí.	405
IRENE.	Yo no os pregunto más señas de esa dama, aunque decís que no supisteis quién era, por no oíros repetir tan atento esas memorias.	410
	Dejaldo, Conde, y decid lo que os dijo el Rey, que tanto se holgó de veros venir.	
CONDE.	No sé encarecer el gozo con que yo a su Alteza di las nuevas de la victoria ni el que debió de sentir.	415
	Sé que lloró de placer y que entre el blanco jazmín y azucenas de sus canas se empezó el alba a reír ⁴⁵ , porque llanto sobre flores es la risa del abril ⁴⁶ .	420
	Díjome: “Abrázame, Carlos: no sé si te debo a ti o a otro Carlos más amor; ya lo podrá descubrir	425

⁴³ Entiéndase en el sentido de ‘no le reconocí’ (al humano serafín), es decir, “no supe qué mujer era la que vi”, lectura que viene apoyada por los versos 408-409.

⁴⁴ Atenea, diosa de la guerra, civilización, sabiduría, estrategia, de las artes, de la justicia y de la habilidad. Se la representa con el casco, la égida y el escudo, es decir, como tópico de la mujer guerrera. Se suma así a la figura de la amazona Penteseilea bajo la que vimos a la Duquesa al comienzo de la comedia, y encontramos, nuevamente, esa unión del valor con la belleza, elementos fundamentales en la caracterización de la amazona.

⁴⁵ El “alba que ríe” y la “aurora que llora” son dos motivos tópicos de la época: reír el alba se llamaba el rayar del alba (*Aut.*); las lágrimas son metáfora frecuente para el rocío matutino y se suelen aplicar a la aurora.

⁴⁶ Siguiendo con la metáfora anterior, el llanto parece utilizado aquí como imagen de la lluvia, el cual, cuando cae sobre las flores, hace risueño al mes de abril por la eclosión vegetal de la primavera.

el tiempo”⁴⁷. Confieso, Irene,
 que esta enigma no entendí. 430
 Debió de dudar el Rey
 cuál fue más valiente Cid,
 mi hermano o yo, aunque a él
 le debo yo preferir.
 Somos muy uno, y si digo 435
 que fui más y menos fui,
 seremos dos, y no hay causa
 que nos pueda dividir.
 En fin, el Rey me abrazó,
 y aunque ya puede vivir 440
 muy poco por ser muy viejo,
 nueva vida le añadí.
 Figurad un olmo anciano
 ya incapaz de digerir
 el alimento robusto 445
 que da la tierra de sí,
 tanto, que apenas viviente,
 por la ya flaca raíz,
 bebe humor con que no acaba
 de secarse y de morir: 450
 si a este olmo antiguo le plantan
 al pie generosa⁴⁸ vid,
 ella, que en el noble arrimo
 suele crecer y subir,
 le enlaza, y él, que se abriga 455
 con abrazo tan feliz,
 ya que no propio, prestado,
 tiene verdor juvenil:
 tal nuestro anciano monarca
 pudo a sus pies advertir 460
 las esperanzas de un joven
 que, aunque florecientes, vi
 que yacían por el suelo,
 mas levántome a ceñir
 su pecho, y a tal alteza 465
 abrazándole subí,
 que él se gozaba en mi abrazo
 y yo en su arrimo, y, en fin,
 como si mi padre fuera⁴⁹,
 quedando entrambos allí 470
 estrechamente abrazados,

⁴⁷ Descubrimos aquí que el Rey parece saber que uno de los dos Carlos es hijo suyo, aunque, como bien confiesa de forma indirecta al Conde, no es capaz de discernir quién es quién.

⁴⁸ Este término también significaba ‘de ilustre linaje’.

⁴⁹ Se nos anuncia de nuevo lo que se descubrirá más adelante: Carlos el Conde es el verdadero hijo del Rey. Es claro que lo que aquí percibe es “la fuerza de la sangre”.

	él fue olmo y yo la vid: yo me sustentaba en él, y él se remozaba en mí ⁵⁰ .	
IRENE.	Por su sobrino, a quien ama tan ciego, debió de oír con tanto gusto esa nueva ⁵¹ . Pero vos, Conde, subid, subid a esfera tan alta, que yo, que hija nací del Marqués de Mariñano, aun no os merezca servir. El Rey le quitó un estado al Senescal, y es así que os le dio a vos.	475 480
CONDE.	El Rey puso pleito al Senescal y, en fin, venció el Rey, y el Senescal siente que el Rey me dé a mí lo que le ha quitado a él.	485
	<i>Hace que se va, y vuelve.</i>	
IRENE.	Pues adiós, Carlos. ¿Oís? ¿Cuándo volveréis a verme?	490
CONDE.	Ya vuelvo, ya estoy aquí.	
IRENE.	Y no habéis tardado poco.	
CONDE.	Mucho en eso me decís.	
IRENE.	Pues advertid que os espero.	495
	<i>Vanse los dos.</i>	
GANDALÍN.	El amorcillo es sutil.	
FLORA.	El escudero es notable.	
GANDALÍN.	Mi medida ⁵² está en un tris: ríndome, que el más señor suele humanarse y vivir.	500

⁵⁰ Estamos ante la alegoría clásica y tradicional del olmo y la vid, la cual tiene sus precedentes clásicos en Virgilio, Catulo y la *Antología griega*, fundamentalmente. Nos remite también al emblema CLX de Alciato que reza “La amistad que dura aun después de la muerte” (*Amicitia etiam post mortem durans*) y en la que la *pictura* ofrece un olmo viejo al que la vid se anuda rodeándolo. El pie suscribe: “Al olmo viejo, seco y sin verdura, / la parra fresca y verde entretexida / es encubierto exemplo en tal figura / que al’amistad durable nos conbida. / Pues no es perfecto amor el que no dura / al menos hasta el ir de aquesta vida. / Bueno será buscar amigos tales / que quedos siempre estén a nuestros males” (Daza Pinciano 1549, 31). Este símbolo de la amistad y del amor se concreta, en la comedia, en el amor entre padre e hijo, entre Carlos y el Rey, aunque aún ellos desconozcan su tan estrecha relación. Véase, asimismo, el capítulo 2.7.3. del estudio introductorio, en el que hablamos tanto de su origen y tradición literaria como de su habitual presencia en el lenguaje retórico de Godínez.

⁵¹ Se refiere a la noticia de la victoria, que el Conde se ha encargado de transmitir al Rey (véanse los vv. 416-417) y que supone la anexión del reino de Milán a la Corona, que se supone pronto ceñirá su sobrino Enrique.

⁵² Véase la nota 30. En este caso, Gandalín no puede seguir impostando su seriedad y reverencia, sino que decide “humanarse y vivir”, de acuerdo con su papel y con el fin de retomar su decoroso lenguaje de criado gracioso.

FLORA.	¿Oye, señora fregata ⁵³ ?	
GANDALÍN.	Oigo, señor bergantín ⁵⁴ .	
	Entrambos somos bajeles ⁵⁵	
	que al mar nos podemos ir.	
	¿Cómo es su gracia?	
FLORA.	Aunque tengo	505
	más de agosto que de abril ⁵⁶ ,	
	me llamo Flora, al servicio	
	del señor don Gandalín.	
GANDALÍN.	Son muy buen par de perdices	
	ella ⁵⁷ y su ama; ya vi	510
	que ella en el par es la chica ⁵⁸ ,	
	pero en efecto ⁵⁹ es perdiz ⁶⁰ .	

⁵³ Comienza aquí un juego de palabras basado en metáforas náuticas entre los dos criados. Gandalín llama “fregata” a Flora partiendo del término “fragata”, de procedencia italiana, que se refiere al “buque que tenía tres palos, con cofas y vergas en todos ellos” (DRAE) y juega con su significado de ‘fregona’ (‘criada’, despectivamente), además de las obscenas connotaciones del verbo *fregare* en italiano, lengua con la que se jugará ocasionalmente aprovechando el marco espacial de la comedia (recuérdese que se desarrolla en Nápoles). Las metáforas náuticas serán también muy utilizadas por los personajes altos de la comedia; para ello véase Curtius 1955, 189-193. Dentro de esas metáforas se incluye también un tópico bastante frecuente en la poesía amorosa clásica conocido como el *navigium amoris*, por el cual el amante se presenta como una embarcación sometida a los embates y las tormentas del inmenso y peligroso mar que es el amor. Será la Duquesa, como hemos apuntado, el personaje que más partido saque al referido tópico. Sobre él véase Laguna Mariscal 1989. Puede consultarse, además, el capítulo 2.7.1. de nuestro estudio introductorio para recordar su recurrencia en las comedias del moguereno.

⁵⁴ Flora sigue el juego a Gandalín llamándolo “bergantín”, esto es, literalmente, “buque de dos palos y vela cuadrada o redonda” (DRAE), término de origen italiano que, a su vez, tiene un evidente parecido con la forma “bergante”; es decir, lo está llamando ‘pícaro’ y, al mismo tiempo, podría recordar la palabra también italiana *birbante*, que significa ‘bribón’. Véase la nota 122, en la que se explica el uso de estos italianismos.

⁵⁵ Utiliza de nuevo un término náutico, “bajel” (‘buque’) con un doble sentido: está aludiendo a su condición de personajes bajos (fregona y pícaro), que los hace afines y “emparejables”.

⁵⁶ Flora, además de remitir a las flores que brotan en primavera (abril), era una divinidad romana cuyas fiestas, las *Floralia*, se celebraban en abril. No queda muy claro el juego de palabras que la criada hace con los meses: tal vez sea una advertencia a Gandalín para que no la tome de entrada por lo que no es, pues a pesar de su nombre y de la relación de este con el mes de abril (un mes de exuberancia floral que se asociaba al nacimiento de Venus y cuya etimología se relacionaba con el verbo latino *aperire* ‘abrir(se)’; véase Covarrubias s.v.), ella se presenta como más afín al mes de agosto, más relacionado con la sequedad (repárese en el significado del verbo “agostar”) e incluso con el frío, si recordamos el refrán, recogido por el propio Covarrubias, “agosto, frío en rostro”.

⁵⁷ El pronombre de tercera persona se utilizaba en la época como tratamiento dirigido a un “tú” (que en este caso se refiere a Flora) y será muy habitual encontrarlo entre los personajes bajos de la comedia: “En los siglos XVI y XVII (...) un interlocutor a quien el hablante se ha dirigido valiéndose de sustantivos que lo representan con acatamiento o denuedo puede ser designado luego mediante el pronombre él, ella” (R. Lapesa 1970, 158).

⁵⁸ Podría estar haciendo uso de una metáfora en referencia a algún juego de naipes, ya que en el actual mus (que probablemente no existía —o no era muy conocido— aún por aquella época) la “chica” es el ‘conjunto de cartas de baja numeración’, y hay una jugada que recibe el nombre de “pares”: Flora es la criada (otra de las acepciones de “chica”), esto es, la de más baja clase social de la pareja que forma con su ama. No nos ha resultado fructífera en este sentido la clásica monografía de Étienvre (1987) sobre el léxico de los naipes en la España de la época.

⁵⁹ Según Covarrubias y Autoridades, se usaba en el sentido de ‘en realidad’, ‘de verdad’. Como si dijera: “pero, en realidad, es perdiz”.

⁶⁰ Tal vez tenga algo que ver con “perder”, dado que en el verso anterior se utiliza vocabulario del juego. O quizá, más probablemente, con la alta estimación gastronómica que tenía esa ave, con lo que sería una especie de piropo hacia la criada. En todo caso, creemos que no es casual la elección de la perdiz para hacer el juego de palabras que se desarrollará a continuación, puesto que es uno de los alimentos que los judíos tenían prohibido

FLORA.	Hablarle recio y muy claro.	
GANDALÍN.	Aunque me toque un clarín.	
FLORA.	Por eso sabe una dama en buen romance escribir.	535
GANDALÍN.	A quien pide en buen romance se lo niego en mal latín porque no entienda el dativo ⁶⁷ la que le ha de construir ⁶⁸ .	540
FLORA.	Vos sois un gran socarrón ⁶⁹ , pero yo os quiero admitir por mi cuidado.	
GANDALÍN.	Pues, ea, el marfil bello añadid que en partes proporcionadas suele el candor dividir.	545
FLORA.	Peine habéis hecho la mano. ¿Queréis que os ponga el marfil ⁷⁰ sobre la cabeza?	
GANDALÍN.	Ha días que en ciertas trovas oí de un Séneca cordobés, mas gentil, sin ser gentil ⁷¹ ,	550

mal gusto tanto para el que pide como para aquel a quien se pide. Parece, por tanto, aprovechar Godínez todos los sentidos posibles de estos términos y, muy probablemente, alguno más que no acabamos de entender en su totalidad, pues, como decimos, es un fragmento realmente complejo y repleto de alusiones.

⁶⁷ Típico juego con el nombre del caso latino, relacionado con el verbo *dare*.

⁶⁸ El verbo *construir* era un tecnicismo de la gramática: “En la Gramática es traducir literalmente una lengua en otra” (*Aut.*).

⁶⁹ “Astuto, bellaco y disimulado” (*Aut.*).

⁷⁰ Gandalín, al pedirle la mano a Flora como gesto de acercamiento, trata de lucirse recurriendo (seguramente de manera paródica) a la metáfora de cuño petrarquista que identifica con el marfil las manos de la amada, y añade que con ellas Flora peina en partes simétricas su “candor”, esto es, sus cabellos: de ahí que Flora le replique que ha convertido la mano en peine. Uno de los elementos con los que solían fabricarse los peines era el marfil, pero también ha de recordarse que ese producto procede del colmillo o “cuerno” del elefante, por lo que esa relación con el “cuerno” evoca inmediatamente la infidelidad en el amor, a la que alude y con la que bromea Gandalín en los versos posteriores. Igualmente, puede considerarse una parodia de las descripciones poéticas (especialmente culteranas) de la belleza femenina: “candor” era un cultismo que se afeaba a Góngora y los gongorinos, el cual se incluye en el soneto de Quevedo “Receta para hacer *Soledades* en un día” (repárese en que unos pocos versos antes Gandalín ha dicho lo de “hablarle recio y muy claro” y se ha referido al “buen romance” y al “mal latín”, como preparando su siguiente intervención, aunque ahí se refiera a otra cosa). Lope de Vega, y otros dramaturgos, aprovecharon en varias de sus comedias para poner en solfa la moda de la llamada “nueva poesía” con parodias de lenguaje y estilo “culteranos” (adjetivo ya empleado por autores de la época como el propio Lope o Quevedo). La alusión a Góngora se confirma precisamente poco después, pues Gandalín se referirá a él y citará versos suyos, aunque no precisamente culteranos. Sobre la utilización de gongorismos en el teatro áureo, véanse Vega García Luengos 2009b y Romanos 2010.

⁷¹ El nombre de Séneca, empleado ahí como antonomasia de ‘sabio’, conlleva el recuerdo de su origen “cordobés”, pues nació, como se sabe, en la *Córduba* romana. Pero Gandalín, como demostrará la cita posterior de “ciertas trovas” que había oído, se refiere ahí a Luis de Góngora. La adversativa “mas gentil” probablemente se explique por el hecho de que en la época los cordobeses no gozaban de buena fama, algo presente en el refranero de la época (así, por ejemplo, “puta toledana y rufián cordobés”, recogido por Correas) y con lo que el mismo Góngora jugaba (efectivamente, en su soneto de 1607 “Corona de Ayamonte, honor del día”, en cuyo cuarto verso menciona jocosamente su “cordobesía”, de la que sería propio “tirar la piedra y esconder la mano”).

	que todo marfil es cuerno y estuviera mal allí ⁷² .	
FLORA.	Digo que serás mi cuyo ⁷³ , porque llevo a presumir que quiere bien a tu amo Irene, como yo a ti.	555
GANDALÍN.	Diréselo al Conde yo.	560
FLORA.	Pues sea hacer y decir.	
GANDALÍN ⁷⁴ .	Adiós, gloria de Niquea ⁷⁵ . Adiós, amor de Amadís.	
FLORA	Eres floresta española ⁷⁶ .	
GANDALÍN.	Eres vergel florentín.	565
FLORA.	Tú eres Florencia en mil flores ⁷⁷ .	
GANDALÍN.	Tú la Florida en cien mil.	
FLORA.	Tú serás flor ⁷⁸ en tahúr.	
GANDALÍN.	Tú floreta ⁷⁹ en danzarín.	

La aclaración “sin ser gentil” podría hacer referencia a que este “Séneca” al que se refiere no es el romano “gentil”, o sea, pagano, sino el cristiano poeta moderno. Nos cuesta creer, aunque no queremos dejar de apuntarlo aquí, que Godínez, dada su condición, se atreviera a jugar ahí con la fama de converso que acompañaba a Góngora (y que es cierta, como recientemente se ha demostrado): el adjetivo “gentil” se oponía ya en la Antigüedad, como decíamos, a aquel que no era cristiano, pero, antes de la llegada del cristianismo, designaba a los judíos frente al resto de los pueblos (la primera acepción que ofrece el *DRAE* aún hoy es “Entre los judíos, dicho de una persona o comunidad: Que profesa otra religión”). Por lo tanto, si no se era gentil solamente se podía ser judío, a ojos de este pueblo. Ergo “mas gentil, sin ser gentil” equivaldría a “mas gentil, aun siendo judío”.

⁷² Son versos de la comedia *Las firmezas de Isabela* de Luis de Góngora. En los versos 2360-2365 un personaje, Camilo, dice: “bajeme para arrancallo, / y al enclinarme sentí / en mi cabeza su mano / (no la llamo de marfil, / que todo marfil es cuerno / y estuviera mal allí)”. Como se ve, la parodia petrarquista está ya contenida en estos versos del cordobés. Resulta curioso, y significativo, que por un lado encontremos una cierta burla del lenguaje culterano, pero, por otro, se homenajee en buena medida, a través de la cita, al Góngora más satírico y burlón, que fue unánimemente apreciado y admirado (como no podía ser menos) por todos los escritores de la época. Una constante en la llamada “polémica gongorina” fue esa insistencia en que Góngora habría sido un gran poeta satírico (un “Marcial español”) que se habría malogrado al escribir y difundir sus conocidos como “poemas mayores” (*Polifemo*, *Soledades* y *Panegírico al duque de Lerma*). Tal vez vaya aquí Godínez en esa línea. Por otra parte, también resulta curioso que la cita proceda de una de las escasísimas muestras de la producción dramática de Góngora y no de alguno de sus romances, letrillas o décimas. En todo caso, y solo como mera curiosidad, sin pretender sacar más conclusiones al respecto, reparamos en que la protagonista de esa comedia de Góngora (ya desde su propio título) porta el mismo nombre que en esta que editamos adopta la Duquesa para ocultar su identidad: Isabela; y es la firmeza una de sus principales características...

⁷³ “Tomado como substantivo vale el galán o amante de alguna mujer. Úsase regularmente en estilo familiar y festivo” (*Aut.*).

⁷⁴ Lo que comienza aquí es literalmente un “floreo” verbal entre los criados.

⁷⁵ Alusión a la comedia *La gloria de Niquea* (1622) del Conde de Villamediana, basada en el *Amadís de Grecia*, siendo “amor (esto es, amada) de Amadís” como llama, y no casualmente, Gandalín a Flora en el verso siguiente. Recordemos que el Gandalín “original” era el escudero del propio Amadís y, según la historia, ambos personajes se criaron juntos, lo que hizo que se convirtieran en muy buenos amigos. Véase el capítulo 2.5.4. del estudio introductorio.

⁷⁶ La *Floresta española* (1574) es una colección de chistes o anécdotas de Melchor de Santa Cruz. Véase nota 125.

⁷⁷ Podría haber una alusión al célebre padre Florencia, predicador real de Felipe III. Hay que tener en cuenta que “flores” puede recordar a “flores retóricas”. Todo ello aludiría a la labia que Flora atribuye a Gandalín.

⁷⁸ “Entre los fulleros significa la trampa y engaño que se hace en el juego” (*Aut.*).

⁷⁹ “En la danza española es el movimiento de ambos pies en forma de flor” (*Aut.*).

FLORA.	Tú lo floreado en pan ⁸⁰ .	570
GANDALÍN.	Tú lo florido en abril ⁸¹ .	
FLORA.	Floristán tú, y Floriler.	
GANDALÍN.	Floripés y Flor de Lis ⁸² .	
FLORA.	Tú eres Florián ⁸³ .	
GANDALÍN.	Tú Flora ⁸⁴ .	
FLORA.	Tú florón ⁸⁵ .	
GANDALÍN.	Y tú florín ⁸⁶ .	575

Vanse.

Salen la Duquesa, y Irene.

IRENE.	Deme vuestra Alteza aquí la mano otra vez.	
DUQUESA.	¡Más llana! Me has de tratar como a hermana, pues ya he de llamarme así. Todo con recato ha sido: en un convento quedó tu hermana Isabela, y yo con nombre suyo he venido.	580
IRENE.	Señora, advertida estoy del secreto.	

⁸⁰ El “pan floreado” es “el que se hace de la flor de la harina”; “florear la harina” significa “sacar la más delgada, sutil y purificada, pasándola por el cedazo espeso” (*Aut.*).

⁸¹ Véase nota 56.

⁸² Floristán es personaje del *Amadigi* (inspirado en el *Amadís de Gaula*) de Bernardo Tasso (padre de Torcuato); Floriler no lo hemos encontrado documentado, por lo que puede ser que haga referencia a un personaje cuya referencia hemos perdido o que sea simplemente una errata, ya que en los tres testimonios atribuidos a Moreto encontramos “Florisel”, una variante que parece una corrección, pues se corresponde con un nombre conocido en la tradición caballeresca de la época por aparecer en el *Florisel de Niquea* de Feliciano da Silva, que es un “hijo” del *Amadís de Grecia*. Floripés, por su parte, es el nombre de una infanta oriental, hermana del sarraceno Fierabrás e hija del Emir de Alejandría, personaje de la *Historia del emperador Carlomagno*, una de las novelas de aventuras más populares; además, se cita en el capítulo 49 de la primera parte del *Quijote* (Cervantes 1998, 565). Por último, Flordelís aparece en varias comedias de Lope: *El casamiento en la muerte*, que tiene tema del ciclo carolingio, y *La locura por la honra*; y, sobre todo, es personaje femenino, en la variante italiana “Fiordaligi”, del *Orlando furioso*. Como podemos ver, todo arranca de una referencia a la *Gloria de Niquea* y al *Amadís de Grecia* por parte de Gandalín (cuyo nombre, no olvidemos, nos remite asimismo al escudero de Amadís), lo que inicia un juego de palabras muy divertido entre los dos criados en el que, finalmente, uno y otro utilizan estos nombres caballerescos, dos masculinos Flora –tomados del ciclo de Amadís–, y dos femeninos Gandalín –con referencia, en su caso, al ciclo carolingio–. Por último, queríamos señalar que todos ellos recuerdan a otros nombres típicos de las novelas de caballerías, como son Florambel de Lucea, Floriseo o Florando de Inglaterra.

⁸³ Probablemente aluda a un célebre cantor –al parecer *castrato*– de la corte real al que mencionan en sus obras el propio Lope, además de Góngora, Quevedo o Villamediana. Puede verse sobre él la nota en Cancr y Velasco 2005, 427.

⁸⁴ Aquí seguramente se refiera a la diosa romana (véase la nota 56).

⁸⁵ “Adorno artificioso, hecho a modo de una flor muy grande, con que se adornan las obras de pintura y arquitectura” (*Aut.*).

⁸⁶ *Covarrubias*, s.v. “Florentín”: “Florín, aunque puede significar moneda acuñada como una flor, comúnmente se toma por cierta moneda florentina de oro”. Algo valioso, por tanto.

DUQUESA.	Irene, amiga, el gran peligro me obliga a no declarar quién soy. Si me ve Carlos, dirán que soy tu hermana Isabela.		585
IRENE.	Siempre hablaré con cautela. (¿Carlos? ¿Si es la que en Milán vio el Conde?)	<i>Aparte</i>	590
DUQUESA.	¿Quién está ahora con tu padre?		
IRENE.	El Senescal, deudo de la casa real. Pienso que a verme, señora, vendrá luego, pero él no te conoce, y así bien puedes estar aquí.		595
DUQUESA.	Como discreta y fiel lo adviertes todo.		
IRENE.	Ya viene.		600
<i>Sale el Senescal.</i>			
SENESCAL.	Dejo a vuestro padre y vengo, por la obligación que os tengo, a veros, hermosa Irene, y a besar también la mano a vuestra hermana.		
DUQUESA.	Aquí estoy, Senescal, muy vuestra soy.		605
SENESCAL.	Sé lo que en serviros gano.		
<i>Salen César y Gandalín.</i>			
	CÉSAR. El gozo apenas resisto. ¿No dices que hallaré aquí al Conde?		
GANDALÍN.	Digo que sí.		610
CÉSAR.	¿Cómo, si el Rey no le ha visto ni le conoce, que apenas del nombre tiene noticia, le habló con tanta caricia? (Pero sin fuego en las venas hierva la sangre sin duda.)	<i>[Aparte]</i>	615
SENESCAL.	César, como al mal del bien pasa la suerte, también del mal para el bien se muda: vos vendréis, como yo aquí, a visitar al Marqués.		620

	Conde un hijo vuestro es, ¿Sabeislo ya?	
CÉSAR.	Señor, sí	
SENESCAL.	¡Quién creyera tal mudanza!	
CÉSAR.	Merece ser tanto más, que se ha de dejar atrás el efecto a la esperanza.	625
SENESCAL.	¿Qué queréis? ¿Que venga a ser Grande de Italia?	
CÉSAR.	Y tan Grande que a los mismos Grandes mande, aunque no podéis saber la causa porque lo digo, ni yo la puedo decir.	630
SENESCAL.	Sé que viene a competir un hijo vuestro conmigo, y que soy el Senescal de Nápoles, y que el Rey halla para Carlos ley que no es con todos igual: a mí me quitó el estado que le dio a él.	635 640
CÉSAR.	El Rey dé razón de sí: solo sé que es Carlos un gran soldado.	
SENESCAL.	¿Qué importa?	
CÉSAR.	Sí importa.	
SENESCAL.	Ved que estáis hablando conmigo.	645
CÉSAR.	Pues yo, Senescal, ¿qué os digo para no hacerme merced? Que aunque hay diferencia llana de mí a vos, es tan notoria mi sangre ⁸⁷ , y mi ejecutoria de hijodalgo tan anciana, que aún capa negra ⁸⁸ no había en casa de algunos reyes, cuando entre arados y bueyes era antigua esta hidalguía.	650 655
SENESCAL.	Gentil desvanecimiento ⁸⁹ de hidalgo de aldea.	

⁸⁷ ‘Linaje’. No podemos olvidar la condición judeoconversa de Godínez ni la crítica que subyace en todos aquellos fragmentos en que hace referencia al linaje o a la limpieza de sangre.

⁸⁸ En *Autoridades* se indica para “Hombre o gente de capa negra”: “se llama la gente ciudadana, decente, bien nacida y criada que por tal se estima entre los demás vecinos”. Se opondría parcialmente a “gente de capa parda”: “se entiende la gente rústica, como los labradores y aldeanos”.

⁸⁹ En la época significaba “vanidad, presunción, altanería, soberbia” (*Aut.*); entiéndase, por tanto, como ‘envanecimiento’.

CÉSAR.	(Ya viene el Conde, bien será no malograr mi contento.)	[<i>Aparte</i>]	
	<i>Sale el Conde.</i>		
CONDE.	Padre, señor Senescal, la color tenéis robada, ¿Qué es esto?		660
CÉSAR.	No ha sido nada.		
CONDE.	Hay un vasallo leal en mi padre, y otro en mí. Vos con nuevo regocijo, padre, al Conde vuestro hijo podéis abrazar aquí.		665
CÉSAR.	(Con grandeza soberana le he de ver.)	<i>Aparte</i>	
CONDE.	(Esta beldad vi yo en Milán.)	<i>Aparte</i>	
IRENE.	Pues hablad, Conde, a Isabela, mi hermana.		670
CONDE.	Es muy bien que en su persona su grandeza manifieste.		
DUQUESA.	(El que vi en Milán es este.) Conde, la fama pregona vuestro valor singular.	<i>Aparte</i>	675
CONDE.	¿Qué es esto? ¿Cómo se tarda mi hermano en venir? ¿Qué aguarda?		
CÉSAR.	Él te viene ya a buscar, que es el que más lo desea.		680
CONDE.	Hoy besaré al Rey la mano.		
	<i>Sale Carlos.</i>		
CARLOS.	¿Dónde está el Conde, mi hermano? Carlos, el título sea cien mil veces parabién, que espero en Dios algún día ver Grande a Vueseñoría.		685
CONDE.	Si el Rey lo mirare bien, premiará del mismo modo al Carlos que a mí me excede.		
CARLOS.	Ojalá todo se quede en vos, pues vos lo sois todo.		690
CONDE.	Yo haré que se logre en vos todo el valor de los tres.		
CÉSAR.	(¡Que aún no sepa el Rey cuál es hijo suyo de los dos!)	<i>Aparte</i>	695

⁹¹ Se entiende que en muchos casos tienen que utilizar las manos para poder pasar de un sitio a otro, nos imaginamos que trepando.

y al calor con nieve engaña ⁹²	
qué es traer todo un verano	740
a cuestras un coselete,	
al hombro pica o mosquete,	
frasco en cinta y cuerda en mano ⁹³ ;	
si no sabe, cuando toca	
tambor o trompeta a dalla ⁹⁴ ,	745
qué es hallarse en la batalla,	
el Credo siempre en la boca,	
adonde mueren por puntos ⁹⁵ ,	
después que hay fuego en la guerra ⁹⁶ ,	
tantos, que no hubiera tierra	750
donde enterrar los difuntos,	
a no enterrarse muy presto	
unos en otros, que como	
los que la pólvora y plomo	
matan agora, supuesto	755
que el hombre de tierra es,	
tierra se suelen tornar,	
siempre hay tierra en que enterrar	
a los que mueren después;	
si no sabe lo que es ya	760
reconocer al contrario ⁹⁷ ,	
donde es lo más ordinario	
que nunca vuelve el que va;	
si no sabe de navales	

⁹² Es decir, que enfría la bebida con nieve, un caro lujo sobre el que se discutió mucho en la España de los siglos XVI-XVII.

⁹³ Siguiendo a *Autoridades*, el coselete es una “armadura del cuerpo, que se compone de gola, peto, espaldar, escarcelas, brazaletes y celada. Distínguese de las armas fuertes, en ser mucho más ligeras”; el mosquete, por su parte, es una “escopeta mayor y más ancha que las ordinarias, y de mucho mayor peso, que llega regularmente a veinte y cinco libras, por ser doble en su fábrica: y para dispararla se usa de una horquilla en que se afirma”; en cuanto al frasco, “se llama también al vaso hecho regularmente de madera del aire, en que se lleva la pólvora para cargar la escopeta” (y que, en este caso, los soldados llevaban “en cinta”, es decir, ‘ceñido’); por último, la cuerda “es la mecha de cáñamo retorcido, del grueso de un dedo, que se usa en la milicia para dar fuego a la artillería o mosquetes”.

⁹⁴ ‘A dar la batalla’; es decir, a dar la señal para entrar en ella.

⁹⁵ Según *Autoridades*, la expresión “por puntos” significa “que alguna cosa se espera o teme suceda sin dilación, u de un instante a otro”, con lo que aquí se referiría a la muerte que siempre acecha inminente a los soldados. Pero la rica y varia polisemia de la palabra permite “jugar del concepto”, y así tenemos que “punto” es también tecnicismo del léxico de las armas de fuego (véase la nota siguiente): “en la escopeta u otra arma de fuego, es una pieza a modo de grano de trigo, que se pone sobre la boca del cañón en la parte alta, y sirve para hacer la puntería” y “en la llave del arma de fuego se llama el piñoncillo breve sobre que descansa, y en que está pronta para disparar” (*Aut.*). Pero hay que recordar, así mismo, los “puntos” de las heridas tras ser cosidas por los cirujanos, heridas que también podían acarrear la muerte.

⁹⁶ Probablemente quiera decir: “desde que se empezó a usar en ella la pólvora y la artillería” (véase el v. 754), esto es, las armas de “fuego”, que son de “destrucción masiva” frente a las que se empleaban antes. Véase el cap. 3.2. (I) de la tesis doctoral.

⁹⁷ Probablemente se refiera al hecho de ir un soldado o varios en misión de exploración para examinar el campo enemigo, operación especialmente arriesgada.

	batallas el gran rigor,	765
	donde se prueba mejor	
	que son los hombres mortales:	
	adonde hay trance tan fuerte,	
	que, una nao con otra asida,	
	no puede salir la vida	770
	si no es por la misma muerte;	
	donde tal vez ⁹⁸ arden luego	
	y se ve entonces a tema ⁹⁹	
	que este en el agua se quema	
	y aquel se ahoga en el fuego;	775
	si no sabe qué es asalto,	
	donde con valor de un Marte	
	hay quien deje el estandarte	
	puesto en el muro más alto;	
	adonde, arrimando escalas	780
	en los lances más estrechos,	
	llegan a poner los pechos	
	por blanco de tantas balas ¹⁰⁰ ;	
	si no sabe el alentado	
	valor con que al muro trepa,	785
	¡qué milagro que no sepa	
	lo que merece un soldado! ¹⁰¹	
SENESCAL.	No competimos los dos,	
	que, a competir, fuera aquí	
	más lo político en mí	790
	que lo militar en vos ¹⁰² ,	
	que sabéis bien de memoria	
	los trabajos de la guerra.	
	<i>Vase.</i>	
CONDE.	Tanto, que ninguno yerra ¹⁰³ ,	
	y que dio al Rey la victoria	795

⁹⁸ Con el sentido de ‘alguna vez’, ‘a veces’, ‘de vez en cuando’; uso habitual en la época.

⁹⁹ Entiéndase como “porfía, obstinación o contumacia en un propósito, o aprehensión” (*Aut.*). O sea, ‘a porfía’.

¹⁰⁰ Como se explica en el estudio introductorio (cap. 2.6.5.), Carlos ha hecho un repaso por los diferentes escenarios de la vida militar.

¹⁰¹ Todo este discurso en defensa de las armas ha sido estudiado en el citado capítulo 2.6.5. del estudio introductorio, por lo que remitimos a él. Insistimos asimismo en la aportación de este parlamento al conjunto del corpus de comedias del teatro áureo que desarrollan en sus versos el tópico de las armas y las letras. Y recordamos, además, que esta frase da título al testimonio P43 (y en parte también a M), el cual entiende el valor del soldado como tema principal de la pieza; esta sentencia se repetirá unos versos más adelante en boca de la Duquesa, nuevamente en la de Carlos y, para terminar, en la del Conde, con la que se da fin a la primera jornada. Se pone de manifiesto, pues, que la Duquesa sí sabe “lo que merece un soldado”, a diferencia del Senescal, el cual ni es consciente de la labor que se realiza en la milicia ni tiene capacidad de responder con otro discurso para defenderse.

¹⁰² El Senescal rehúsa replicar con un parlamento semejante al de Carlos en el que repase los sinsabores de lo “político”. Tal vez, como dijimos, porque implícitamente se declare vencido de antemano.

¹⁰³ Es decir, Carlos es bueno en todos los trabajos de la guerra, no falla en ninguno de ellos.

CÉSAR.	él solo. Basta: los dos os venid conmigo ahora.		
	<i>Vase.</i>		
DUQUESA.	¡Carlos!		
CARLOS.	¿Señora?		
CONDE.	¿Señora?		
DUQUESA.	No os llamo a vos, sino a vos.		
CONDE.	(¡A Carlos dice y no a mí! Luego pierdo lo que él gana.)	<i>Aparte</i>	800
DUQUESA.	Carlos, quietaos, y mañana volveréis a verme aquí, que si alguno lo ha ignorado contra su propio decoro, aquí estoy yo, que no ignoro lo que merece un soldado.		805
	<i>Vase.</i>		
CARLOS.	(Aunque desigual mi estado la he de servir desde ahora, que ella dice que no ignora lo que merece un soldado.)	<i>Aparte</i>	810
CONDE.	(Carlos ha sido el llamado, mas mi esperanza no acabe: soldado soy, y ella sabe lo que merece un soldado.)	<i>Aparte</i>	815

JORNADA SEGUNDA

Salen Irene y la Duquesa.

IRENE.	Vino Enrique de Milán, después que en nombre del Rey tomó allí la posesión de aquel estado.	
DUQUESA.	Después me hablarás de Enrique, Irene,	820
	que aquella tragedia fue desdicha de mujer sola: rendirme a más no poder, porque, en fin, no tuve un hombre;	
	y la más fuerte mujer dará ejemplo a sus criadas: regirá su casa bien y ordenará su familia,	825
	mas en siendo menester guardarse del enemigo, del hombre ese oficio es,	830
	no de la mujer, Irene, y así no hay cosa que esté ni bien regida sin ella ni bien guardada sin él.	835
IRENE.	¿Qué potentado de Italia no pudo entonces tener por esposo Vuestra Alteza?	
DUQUESA.	Ni a grandezas ni a interés atiendo ya: solo quiero quien me sepa defender,	840
	y para este fin más vale la generosa altivez de un particular soldado que el soberano laurel	845
	de un emperador de Roma. ¿Sabes quién pudiera ser capaz de tan alto empleo? Carlos Colona.	
IRENE.	Ya sé que no es el Conde.	
DUQUESA.	Es su hermano.	850
IRENE.	(¡Ay, que al Conde quiero bien y él no me paga!)	[Aparte]
DUQUESA.	¿Qué dices?	
IRENE.	Ahora proseguiré lo que, al principio, de Enrique te iba a decir. Digo, pues,	855

	que Enrique me dijo: “Irene, ya me cansó tu desdén: si antes de ahora te quise, todo se viene a saber. Dícenme que al Conde Carlos das el alma, y haces bien, que yo adoro otra hermosura. Pienso que a Roma se fue la Duquesa de Milán porque el Papa, que es jüez de reyes cristianos, pienso que nos querrá componer. Yo tengo un bosquejo suyo en que ya adoro por fe su gran belleza: bosquejo, no retrato, le llamé, porque en lo más acabado, según dicen que ella es, malogró siempre ambiciones de última mano el pincel. Casarme quiero con ella, y hagan los cielos –amén– nuevos cetros y coronas que yo dedique a sus pies”.	860
DUQUESA.	Aunque no debo fiarme de Enrique, es justo atender a esas nuevas más despacio.	880
IRENE.	Tú misma, si a Enrique ves, oirás de él lo que te he dicho.	
DUQUESA.	¿Luego a Milán cobraré siendo su esposa?	885
IRENE.	Y advierte que Enrique ha de suceder al Rey de Nápoles.	
DUQUESA.	(Carlos, no más: que no porque estés dentro de mi pecho tienes acción a quejarte de él; ni te he dicho que te quiero, ni por ti es razón perder a Nápoles y a Milán.) Irene, amiga, ¿qué haré? Di tú lo que me aconsejas.	890
IRENE.	Que te asegures y des la mano a Enrique.	895
DUQUESA.	Bien dices. Pero aunque es mi igual –podré decirlo sin miedo, amiga–,	900

Aparte

cuando le voy a querer,
 Carlos llega y me detiene:
 no te espantes si me ves
 detenida en virtud suya,
 que quizá debe de ser 905
 o flaqueza humana en mí
 o fuerza divina en él.
 Tendidas todas las velas,
 de la mesana¹⁰⁴ al bauprés¹⁰⁵,
 hipogrifo¹⁰⁶ de las aguas, 910
 tan veloz pasa un bajel,
 a quien es espuela el Bóreas¹⁰⁷,
 que no se atreve a correr
 ni aun el mismo pensamiento
 una pareja¹⁰⁸ con él, 915
 y a quien el pez potentado¹⁰⁹
 del alto océano, a quien,
 sirena del mar, no puede
 la ballena detener¹¹⁰,
 suele, en su mayor violencia, 920
 llegar un pequeño pez,
 que llaman rémora¹¹¹, y este,
 por no entendido poder
 de alguna virtud oculta,
 a despecho del tropel 925
 de tantos vientos y velas,

¹⁰⁴ Es el “mástil que está más a popa en el buque de tres palos” (DRAE).

¹⁰⁵ “Palo grueso, horizontal o algo inclinado, que en la proa de los barcos sirve para asegurar los estayes del trinquete, orientar los foques y algunos otros usos” (DRAE).

¹⁰⁶ La referencia a este fabuloso animal compuesto de caballo y grifo (que montaban varios personajes del *Orlando furioso* de Ariosto, como Astolfo y Ruggero) parece guiño a *La vida es sueño*, obra escrita entre 1628 y 1630, y que también tuvo mucha repercusión entre sus contemporáneos. Como sabemos, es la palabra con la que Calderón comienza dicha pieza (“Hipogrifo violento...”, v. 1). Lope de Vega también había hecho referencia a este animal en su *Arte nuevo*, aunque no positivamente. Lo incluye en el grupo de los cinco términos que considera se han de evitar en las comedias: “no ha de ser por Pancayas, por Metauros, / hipogrifos, sermones y centauros...” (vv. 267-269).

¹⁰⁷ “Viento procedente del norte” (DRAE).

¹⁰⁸ Recuerda, de nuevo, a Calderón y al comienzo de *La vida es sueño*: “que corriste parejas con el viento” (v. 2); “correr parejas” o “correr una pareja” se refiere a un lance ecuestre de la época que consiste en que dos jinetes corren al lado uno del otro y el segundo hace lo que el primero.

¹⁰⁹ “Pez potentado” que entendemos como cualquier hombre de poder y que, en concreto, podría ser Enrique. Véanse luego los vv. 940-944.

¹¹⁰ La ballena (“sirena del mar”) y el “pez potentado” son sujetos del mismo verbo (“no puede detener”), cuyo complemento directo son los dos primeros “quien”, referidos al bajel; sería, por tanto, un paralelismo (con tres oraciones de relativo introducidas por “a quien”, incluida la del verso 912) y no una concatenación de oraciones de relativo, pues el “quien” del verso 917 remite al bajel, y no al pez potentado ni al océano.

¹¹¹ “Pez pequeño, cubierto de espinas y conchas, de quien se dice tener tanta fuerza, que detiene el curso de un navío en el mar” (Aut.). Alciato lo recoge en el emblema LXXXIII, “Contra los que fácilmente se apartan de la virtud” (*In facile a virtute desciscentes*): “Como a una nao la Ré mora detiene / menospreciados los remos y el viento, / así poca ocasión a algunos tiene / a que no alcancen de virtud aumento, / como es un feo amor que no conviene, / o por razón de un pleito descontento, / que a los mancebos de índole excelente / estorba a que su sciencia se acreciente” (Daza Pinciano 1549, 72). Véase nota 115.

las alas corta o los pies
 al marino hipocentauro¹¹²,
 pues sin dejarle mover
 confunde el arte al piloto 930
 y el gobierno¹¹³ al timonel.
 Ves aquí un ejemplo, Irene,
 donde, aunque mal, dibujé
 unas líneas o perfiles
 de mi fortuna cruel: 935
 ¿qué nave tan poderosa
 las velas tendió a merced
 del Austro¹¹⁴ que no pudiese
 de mi soberbia aprender?
 ¿Qué potentado de Italia, 940
 qué emperador o qué rey,
 que en el mar del mundo son
 peces que se hacen temer,
 se opuso a mi lozanía,
 que, burlándome de aquel, 945
 no pasase a pesar de este,
 siempre libre, aunque cortés?
 Pues a quien no retardaron
 tantos monarcas, a quien
 no obligó tanta grandeza, 950
 detiene la pequeñez
 de este Carlos, con oculta
 virtud o con no sé qué
 valor secreto del alma.
 Yo recogí en mi altivez 955
 el viento como las velas;
 él, modesto al parecer,
 virtud contra el viento; yo,
 libre, al yugo y a la ley
 cuello y voluntad sacudo; 960
 él se ha hecho obedecer
 imperioso en su humildad;
 yo, contra el rigor crüel,
 añadido a la vela el remo;
 él sólo se ha menester 965
 a sí mismo; yo porfío
 queriendo que el mar me dé
 libre paso; él persevera,

¹¹² “Monstruo fabuloso, que fingieron ser medio hombre y medio caballo. Tuvo principio esta fábula de que hubo unos pueblos en Thesalia junto al monte Pelión, que siendo los primeros que supieron el arte de montar a caballo, creyeron sus vecinos que hombre y caballo era todo una pieza, y por eso los llamaron Hipocentauros, que es voz griega” (*Aut.*). Imagen, en este caso, de la nave, como más arriba lo era el hipogrifo.

¹¹³ Empleado aquí en su sentido etimológico latino de ‘timón del barco’, ‘gubernalle’.

¹¹⁴ “Viento procedente del Sur” (*DRAE*).

	y aun no me deja querer; yo subo altiva a la gavia y aferro velas ¹¹⁵ , y él, que es humilde, se está en la quilla, y no tiene más que hacer; yo, en fin, en la proa aplico mayor fuerza, y, al fin, él, se está quedo: nave he sido, rémora debe de ser.	970 975
IRENE.	Carlos Colona es muy noble, muy gran soldado y también muy discreto y muy galán, ¿pero qué tiene que ver con Enrique? ¹¹⁶	980
DUQUESA.	Razón tienes. Digo que a Enrique daré la mano, si él lo desea.	
IRENE.	En tan gran princesa es ley indispensable el decoro ¹¹⁷ . A Enrique responderé que la Duquesa está en Roma, mas que puedo responder en su nombre y dar el sí.	985 990
DUQUESA.	En efecto reinaré en Nápoles. Dile a Enrique que ya soy suya... ¡Detén, detén el paso!	
IRENE.	¿Tan presto mudaste de parecer?	995
DUQUESA.	No, Irene.	
IRENE.	¿Pues por qué mandas que me detenga?	
DUQUESA.	No sé. El viento era por la popa, pero debió de poner la rémora su virtud	1000

¹¹⁵ La “gavia” es “una como garita redonda, que rodea toda la extremidad del mástil del navío, y se pone en todos los mástiles, y cada uno toma el nombre de aquel en el que está. Sirve para que el grumete puesto en ella registre todo lo que se puede ver del mar” (*Aut.*). “Aferrar velas”, por su parte, significa recoger, atar, asegurar las velas (encontramos el término “aferravelas” en *Autoridades*, con el significado de “cuerdas pequeñas con que se atan las velas a las antenas del navío”). Estas metáforas náuticas le sirven a la Duquesa para expresar cómo se siente, para hacer saber a Irene que ella, a pesar de que la razón la contradiga, sigue en el empeño de pilotar ese barco, de llevar las riendas de su vida y de su amor, de mantenerse firme y activa como hasta ahora; en cambio, el soldado está en la “quilla”, es decir, en la parte inferior del navío, y permanece quieto, humilde, sin mostrar su amor, pero, paradójicamente, es suficiente la fuerza de su pequeñez para detener, cual rémora, ese navío que dirige la Duquesa (y que es, en efecto, una alegoría de sí misma).

¹¹⁶ Es decir, “¿cómo se lo puede comparar con Enrique?”, que es todo un heredero a la corona de Nápoles.

¹¹⁷ He aquí la clave: aunque esté enamorada de Carlos, las leyes del “decoro” imponen que se case con alguien de noble rango. A ello se sumará (v. 1035) el “interés” político, pues tal boda asegura a la Duquesa la recuperación de su feudo milanés, al que se añadiría la corona consorte de Nápoles.

	y detúvose el bajel.		
IRENE.	¿Qué le diré a Enrique?		
DUQUESA.	Dile		
	que por más fuerte que esté		
	el pequeño pececillo		
	que me quiere detener,	1005	
	yo le apartaré del pecho,		
	aunque cortemos aquel		
	pedazo del corazón		
	donde se asió de una vez.		
	Esto le dirás a Enrique.	1010	
IRENE.	(A un mismo tiempo se ve equivocado en su rostro el pesar con el placer.)	[Aparte]	
	Yo le daré esa respuesta.		
DUQUESA.	No, Irene, no hay para qué,	1015	
	que el alma lo contradice,		
	aunque los labios la den.		
IRENE.	Mudanzas son de la mar.		
DUQUESA.	Trocose el viento y ya es por la proa. Lo que puedo	1020	
	es procurar no volver		
	muchas jornadas atrás,		
	porque me gobernaré		
	por la razón, que es el norte,		
	viendo quién soy, y también	1025	
	las dos coronas que gano.		
	Y así, para no ofrecer		
	la mano a Carlos en medio		
	de golfo ¹¹⁸ tan infiel,		
	el viaje se suspenda:	1030	
	eche las áncoras, dé		
	fondo la nave, fiada		
	por uno y otro escobén ¹¹⁹		
	a dos tan fuertes amarras		
	de decoro y de interés,	1035	
	de modo que entre las olas		
	con repetido vaivén		
	resistiendo la tormenta,		
	que es lo más que puede hacer,		
	mientras ya sobre las nubes,	1040	
	ya en los abismos se ve,		
	vacilando el frágil leño		
	está de mar en través ¹²⁰ .		

¹¹⁸ “Se toma latamente por toda la latitud del mar” (Aut.). Entiéndase aquí en este sentido.

¹¹⁹ “Cada uno de los agujeros a uno y otro lado de la roda de un buque, por donde pasan los cables o cadenas de amarra” (DRAE).

IRENE.	No le diré nada a Enrique.	
DUQUESA.	Por mí otra cosa has de hacer: habla con Carlos a solas, y artificiosa y fiel procura que a ti te diga si me quiere y, por temer, no me lo dice, que aun siendo tu hermana no más, ya sabe él que fuéramos desiguales.	1045 1050
IRENE.	Digo que examinaré sus pensamientos.	
DUQUESA.	Irene, ¿quieres tú al Conde?	
IRENE.	El Marqués mi padre no le querrá, que el mundo quiso poner desigualdades de juego en este humano ajedrez.	1055
<i>Vase, y sale Flora.</i>		
FLORA.	Carlos está en la antesala.	1060
DUQUESA.	Siempre en duda se responde diciendo Carlos al Conde: el título le señala cuando tanto los iguala el valor que los abona, que son la misma persona, y así, por diferenciarlos, llama al uno el Conde Carlos, y al otro Carlos Colona.	 1065
<i>Salen Carlos y Gandalín.</i>		
CARLOS.	Turbado, señora, llego a vuestros pies. De repente le dio al Rey un accidente y llamó a mi padre luego, y él fue, mientras yo navego golfos de luz soberanos.	1070 1075
GANDALÍN.	Yo que soy de ambos hermanos	

¹²⁰ La tempestad es y ha sido un *leit motiv* en la historia de la literatura, especialmente en la épica. Tempestades clásicas son la de Homero, la de la *Eneida* virgiliana, la herencia de esta en las *Metamorfosis* de Ovidio, la tormenta marina de Lucano, y muchas otras, así como toda la repercusión que esta tradición grecolatina ha tenido en la literatura posterior. Véase Cristóbal 1988 y Fernández Mosquera 2006. Por su parte, ese “frágil leño” del verso anterior hace referencia al barco que, imagen de la Duquesa, no sabe qué rumbo seguir. Además, buena parte de esta intervención de la dama está construida con una serie de encabalgamientos que la dotan de un ritmo que parece mimetizar precisamente el vaivén de un barco en alta mar.

	fámulo ¹²¹ común de dos, por ellos, por mí y por vos vengo a besaros las manos: servitor, madama Flora.		1080
FLORA.	Monseñor don Gandalín, me recomendo ¹²² .		
CARLOS.	Y, en fin, si se muere el Rey ahora, hereda Enrique, señora, a Nápoles y a Milán.		1085
DUQUESA.	(Flora, ¿no es Carlos galán?)	[<i>Aparte entre ellas</i>]	
FLORA.	(Sí, mas su fuego te hiela.)		
CARLOS.	(¿No es muy hermosa Isabela?)	[<i>Aparte entre ellos</i>]	
GANDALÍN.	(De Lope y de Villaizán ¹²³ .)		
DUQUESA.	(Mucho respeto me tiene. No sé si me quiere, ¡ay, cielos! Yo he de ver, dándole celos, si a decirme su amor viene.) Carlos, hoy me dijo Irene que tanto el amor obligo de Enrique. A vos os lo digo, porque sois su confidente, que tiene por evidente que se casará conmigo. Bien sé lo mucho que gano, aunque puede por herencia ser gran Duque de Florencia el Marqués de Mariñano.	<i>Aparte</i>	1090
			1095
CARLOS.	Que lo merecéis es llano, pero está el Rey malo y voy a asistirle. ¡Muerto estoy! ¹²⁴		1100
			1105
DUQUESA.	Carlos, no os vais sin saber que por bien vuestro ha de ser cuanto fuere y cuanto soy; vos estáis triste y yo quiero divertiros, por si acaso,		1110

¹²¹ “Sirviente de la comunidad de algún colegio, y lo mismo que familiar en este sentido” (*Aut.*) o, de una forma más clara, “criado doméstico” (*DRAE*).

¹²² Adaptación de la célebre expresión italiana *mi raccomando*. Esta expresión, unida a los términos náuticos de origen italiano (“fregata”, “bergantín”) que utilizaban Gandalín y Flora en los versos 501-503 (véanse las notas 54 y 55), respondería al afán por ambientar debidamente la comedia en el contexto italiano en el que se desarrolla, puesto que las ciudades en las que sucede la acción, como sabemos, son Milán y, sobre todo, Nápoles. Los criados, y en especial Gandalín, son los encargados de jugar con estos vocablos de la lengua italiana.

¹²³ Expresión superlativa. El encarecimiento con la fórmula lopista fue conocida y duradera; en cambio, el encomio del segundo dramaturgo, Jerónimo de Villaizán, fue mucho más limitado en el tiempo. Este fue un privilegiado comediógrafo palaciego, muy unido a Felipe IV, pero su temprana muerte (1633) hizo que su éxito fuera muy efímero.

¹²⁴ Este “muerto estoy” tiene un doble sentido. En primer lugar y aparentemente, por la delicada salud del Rey; en segundo lugar, y sobre todo, por lo que acaba de decirle la Duquesa. Como en el primer sentido sí es coherente con la acción dramática que lo escuchen los demás personajes, preferimos no marcarlo como aparte.

	como imagino, me caso. ¿Sabéis lo que considero? Que en aquel lance primero de la esposa y del esposo suele el menos vergonzoso turbarse recién venido y faltarle lo entendido o, por lo menos, lo airoso ¹²⁵ .	1115
	Pues yo quisiera excusar aquel desaire en mis bodas en que al fin todos y todas suelen comúnmente errar, y quizá debe de estar en no pensarlo el error, que invencionero es amor. El cuerdo que se previene en lo que hace y dice tiene más destreza y más primor: el ensayo facilita toda acción. (Decirle espero siquiera así que le quiero.) Vaya la primer visita: vos sois quien al novio imita, y yo vuestra esposa bella.	1120
	Fingid, pues, que entráis a vella.	1125
GANDALÍN.	(De la novia es su papel: ¿qué va que hay tramoya ¹²⁶ en él y te haces hombre con ella ¹²⁷ ?)	<i>Aparte</i> 1130
CARLOS.	No sé qué os diga, aunque sé que burláis mi presunción.	1135
GANDALÍN.	(Calla y goza la ocasión, aunque burlándose esté.	<i>[Aparte: a Carlos]</i> 1140
CARLOS.	Si es engaño, ¿para qué?	
GANDALÍN.	Calla y déjate engañar, que pues lo quiere ensayar ahora con tal cuidado, cuando lo tenga ensayado lo querrá representar.)	<i>[Aparte: entre ellos]</i> 1145
DUQUESA.	Ea, no hay que resistir: ya el recado me dio Flora. Llegad vos como que ahora	1150

¹²⁵ Existía la tradición de que los novios en los primeros encuentros a solas solían empezar cometiendo alguna torpeza de obra o palabra. Así, en la misma *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, aludida en el jocoso diálogo entre Gandalín y Flora de la primera jornada (v. 564), se lee la siguiente anécdota: “Yéndose uno a desposar, avísale el padrino que parase mientes en que la primera palabra que dijese a su esposa fuese avisada, porque los más suelen decir entonces necedades” (en Santa Cruz 1997, 173).

¹²⁶ ‘Enredo’. Es interesante que Gandalín utilice un término teatral, “tramoya”, para lo que va a ser una escena metateatral.

¹²⁷ Aquí se puede percibir un tono de carnalidad.

	acabasteis de venir.		
CARLOS.	¿En fin tengo de fingir con fantásticas quimeras aquellas vistas primeras del que viene a ser marido?		1155
DUQUESA.	Sí, pero no tan fingido que no parezca de veras ¹²⁸ .		
CARLOS.	Dad la mano, gran señora, al que a vuestros pies la pide, donde rayo a rayo mide la luz del Sol en su Aurora. Lograd en quien os adora este afecto, pues es llano que puedo ser el villano más hidalgo y más cortés tomándome yo los pies y dándome vos la mano.		1160
	(¡Jesús, qué civilidad ¹²⁹ !		
GANDALÍN.	Escaparse no ha podido, aun con ser novio fingido, de la primer necedad ¹³⁰ .)	[Aparte]	1170
DUQUESA.	Débele a mi voluntad Vuestra Alteza ese favor, porque le tuviera amor aunque fuera un escudero: que yo los méritos quiero, no el título de señor. Quien me buscare advertido me pretendiere constante, me solicitare amante y me obligare entendido, me quisiere agradecido, me asistiere puntual y, en fin, me amare leal, sea quien fuere, ame con brío: que ya no es desigual mío, pues le hace el amor mi igual. Y así yo, que en mí reprimo acciones de presumida, y la grandeza adquirida más que la heredada estimo ¹³¹ ,		1175
			1180
			1185
			1190

¹²⁸ Es interesante esta afirmación de la Duquesa, la cual pide al soldado verosimilitud en sus intervenciones, puesto que la ficción, el ensayo, ha de parecer real. Parafraseando a Fernando Pessoa, podríamos decir que la Duquesa obliga a Carlos a que “finja tan completamente que llegue a fingir que es amor el amor que en verdad siente”.

¹²⁹ En el sentido de ‘cumplido cortés’, dicho irónicamente.

¹³⁰ Véase la nota 125.

¹³¹ Esta idea que expresa la Duquesa es también muy interesante, pues casa a la perfección con el pensamiento de Felipe Godínez, quien defendía el honor ganado por los actos y no el adquirido sin méritos, es decir,

	contra mí misma le animo, porque le daré fiel en el aliento laurel y alientos en el desmayo. Pero vamos al ensayo, que esto ha sido fuera de él ¹³² . ¡Sillas, hola!		1195
CARLOS.	(Quien piadosa da aliento a la cobardía, sin duda culpa en la mía la fe o la esperanza ociosa, pero aunque el alma, gloriosa ¹³³ , me diga que a mí me quiere, y aunque he de creer ¹³⁴ lo que viere en orden a lo que veo, daré a entender que no creo sino lo que me dijere.) Yo me siento.	[Aparte]	1200
DUQUESA.	Él ¹³⁵ se ha sentado en el lugar que merece.		1210
CARLOS.	El más humilde parece gran señor a vuestro lado.		
DUQUESA.	En fin, ¿cómo habéis llegado?		
CARLOS.	Pasé hasta llegar aquí mil penas, que es justo así. ¿Vos cómo estáis?		1215
DUQUESA.	La salud del ánimo es la quietud, y esa me ha faltado a mí. (Si pensara que es verdad... mas no importa, que él no sabe que soy la Duquesa. ¡Oh grave pensión de la majestad!) Hablad sin miedo, ensayad de modo que os transforméis en ese papel que hacéis ¹³⁶ .	Aparte	1220 1225

exclusivamente por nacimiento (idea que también fue recurrente en Lope de Vega, a quien influyó, como vimos, el *Gentiluomo* de Girolamo Muzio). Es, dentro de la ficción de la comedia, un ejemplo más de la capacidad de elección que presenta la dama, la cual tiene claro que ama a Carlos (“pues le hace el amor mi igual”) y defenderá la valía de la “grandeza adquirida” del soldado gracias a sus hazañas por encima del linaje que otros personajes (en este caso, especialmente Enrique) poseen únicamente por herencia.

¹³² Como analizamos en el cap. 2.8. del estudio introductorio, la Duquesa está jugando aquí, en esta escena absolutamente metateatral, con los límites de la realidad (la suya) y la ficción (del ensayo). Es evidente que con este último parlamento está dirigiéndose a Carlos, con sus circunstancias personales, y no al novio fingido que se supone este está representando (es decir, a Enrique). Recuerda esta escena a algunas de las más conocidas de *El perro del hortelano*, en las que la Condesa de Belflor desorienta a Teodoro con sus declaraciones.

¹³³ Probablemente en su sentido latino de ‘envanecida’, tal y como es el alma del *miles gloriosus*, pues no hemos de olvidar que Carlos es un *miles*.

¹³⁴ Habría que leer “crer”, porque si se lee “creer” el verso es hipermétrico.

¹³⁵ Hemos de entender este “él” como un ‘tú’. Véase nota 57.

CARLOS.	¿Qué diré si eso os escucho?		
DUQUESA.	¿Diréis que me queréis mucho?		
	Pues decidlo y no os turbéis.		
GANDALÍN.	(No te divierta esta prosa ¹³⁷ , porfía hasta que te dé la mano ¹³⁸ .)	[Aparte]	1230
CARLOS.	Cuando llegué, pedí vuestra mano hermosa, acción que debe la esposa y es bien que pague quien debe.		1235
	Será cristal en quien bebe líquida llama amor ciego, brindando a los ojos fuego en copa o copo de nieve.		
DUQUESA.	No, Carlos, eso de dar la mano no es menester ensayarlo.		1240
CARLOS.	¿Habéis de ser de Enrique? ¹³⁹		
DUQUESA.	Aquí en su lugar estáis vos.		
CARLOS.	¿Podraos amar él más rendido?		
DUQUESA.	No él, sino mi esposo.		1245
CARLOS.	¡Ah, crüel!		
DUQUESA.	¿Agravio en lo dicho os hice? Pues perdonad, que lo dice de esta manera el papel.		
GANDALÍN.	El ensayo de los dos me gusta de muchos modos.		1250
FLORA.	Pues ensayémonos todos.		
GANDALÍN.	Ensayémonos, por Dios. Yo vengo, pues.		
FLORA.	Siempre en vos estoy yo.		

¹³⁶ Recuerdan con bastante claridad estos versos a los del *Arte nuevo* lopesco: “que se transforme todo el recitante / y con mudarse a sí, mude al oyente” (vv. 275-276).

¹³⁷ Lo entendemos como “no te distraiga de tu objetivo”.

¹³⁸ Parece ser que llegar a tocar la mano de la dama –incluso ofreciéndola esta–, es algo ya bastante serio, pues la Duquesa se resiste a hacerlo aun en la ficción (véase luego: vv. 1240-1242). No olvidemos que Gandalín se la pidió a Flora en la escena de “peine habéis hecho la mano” (v. 547), y véase también en la parodia que hacen los criados posteriormente, cuando Flora le da la mano a Gandalín tras pedírsela este (vv. 1257-1258). Asimismo, unos versos más adelante Carlos osa besarle la mano a la Duquesa alegando que “está en el papel”, produciendo un evidente enfado en la dama (vv. 1284-1285).

¹³⁹ Aquí es Carlos el que se salta de la “ficción” a la “realidad”, de la que va a sacarlo abrupta y burlonamente la Duquesa remitiéndose en los vv. 1245-1246 al supuesto “papel” que están interpretando; aunque luego Carlos le devolverá ingeniosamente la jugada cuando le bese la mano en la “realidad” amparándose en que es ficción. La palabra puede plantear la duda de si se está en un plano o en otro, pero la acción (ese beso) ya no tanto. Todos estos recursos y trucos continúa explotándolos, y en gran medida, la llamada “comedia romántica” en el cine.

GANDALÍN.	Quien viene, quiere	1255
	abrazar.	
FLORA.	Lo que él quisiere.	
GANDALÍN.	También quisiera una mano.	
FLORA.	Vela aquí.	
GANDALÍN.	¡Qué amor tan llano! ¹⁴⁰	
	Darame cuanto pudiere.	
	¡Oh cansado galanteo	1260
	el de un bruto que enamora	
	a una Porcia ¹⁴¹ muy señora,	
	cuyo primer devaneo	
	cuesta un siglo de paseo	
	y mil de esperanza incierta,	1265
	mientras se inclina y da puerta ¹⁴² !	
	¡Oh, bien haya una fregona ¹⁴³	
	que en el aire ¹⁴⁴ se aficiona	
	y en el aire se concierta! ¹⁴⁵	
DUQUESA.	Mejor lo suelo sentir,	
	que sé decir lo que siento ¹⁴⁶ :	1270
	vos diréis que es fingimiento,	
	y yo, que no sé fingir.	
	Todo esto lo he de decir	
	a mi esposo cuando Dios	
	junte en un yugo a los dos.	1275
CARLOS.	A vuestro esposo, señora,	
	yo le represento ahora.	
DUQUESA.	Pues todo os lo digo a vos ¹⁴⁷ .	
GANDALÍN.	(¿A qué aguardas? Llega luego,	[<i>Aparte: a Carlos</i>]
	besa aquella mano hermosa.)	1280
CARLOS.	Como simple mariposa	
	ardo alrededor del fuego	
	y llego, aunque a morir llego ¹⁴⁸ .	

¹⁴⁰ Frente a aquel más complicado y ceremonioso de los señores.

Bésale la mano.

DUQUESA.	¡Qué osadía tan crüel!	
	Sois un necio, un infiel.	1285
CARLOS.	¿Agravio en besarla os hice?	
	Pues perdonad, que lo dice	
	de esa manera el papel.	
DUQUESA.	Corrido sin duda estáis,	
	aunque veis que todo ha sido	1290
	representado y fingido,	
	pero ya no os ensayáis;	
	y aunque en la comedia hagáis,	
	como es lo más ordinario,	
	cada día un papel vario,	1295
	sabed que vuelve después	
	cada uno a ser quien es,	
	volviéndose al vestuario ¹⁴⁹ .	

Vase.

CARLOS.	La comedia se ha acabado	
	y vuelvo a ser lo que fui.	1300
GANDALÍN.	Como gran señor te vi.	
CARLOS.	Y apenas soy un soldado.	
GANDALÍN.	En fin, ya te han arrimado,	
	que eres como un gigantón	
	que va en una procesión	1305
	que no hay rey que se le iguale:	
	que en arrimándole ¹⁵⁰ sale	
	por debajo un picarón.	

Salen al paño¹⁵¹ la Duquesa e Irene.

¹⁴⁹ Encontramos un fragmento nuevamente muy barroco, en el que se hace referencia al tópico del *theatrum mundi*, es decir, a la vida como teatro, al papel que cada uno ha de cumplir en el mundo y al que tiene que volver siempre, aunque en algún momento haya podido representar otro mejor (pues estamos, como es sabido, ante una sociedad de inmovilismo estamental). *El gran teatro del mundo* calderoniano sería la pieza más representativa en este sentido.

¹⁵⁰ A la pared, puede entenderse, si bien el verbo “arrimar”, según *Autoridades*, podía significar ya de por sí “dexar de la mano alguna cosa que se trahe en ella, ò que uno trahe consigo: como arrimar la espáda quando se dexa de batallar, arrimar la guitarra quando se dexa de tocar, y assi otras cosas”. El “gigantón”, en cualquier caso, queda arrimado y sale de su interior la persona, muy inferior en tamaño, que lo manejaba desde dentro. Muchos de esos gigantes representaban, y siguen haciéndolo, precisamente la figura de un rey. Según señala García Valdés (1983, 106) al estudiar la presencia de estas figuras en las festividades de las ciudades durante los Siglos de Oro: “Los gigantes solían ser personajes bíblicos, históricos o alegóricos: los siete emperadores perseguidos del cristianismo, los siete pecados capitales... El número siete era frecuente, aunque lo más común es que fueran ocho repartidos en cuatro parejas, representando los reyes de Europa, Asia, África y América”. La misma idea e imagen encontramos en un soneto moral de Quevedo (1981, 96): “¿Miras ese gigante corpulento / que con soberbia y gravedad camina? / Pues por de dentro es trapos y fajina, / y un ganapán le sirve de cimientto. / (...) Tales son las grandezas aparentes / de la vana ilusión de los tiranos, / fantásticas escorias eminentes”.

	DUQUESA. Háblale, Irene, que siento haberle tratado mal, y quiero, aunque no es mi igual, ver si fue el atrevimiento ¹⁵² por amor.		1310
IRENE.	Carlos, ¿qué es esto?		
GANDALÍN.	(Voime, que su hermano viene.) [Aparte]		
	<i>Vase y sale el Conde al paño.</i>		
CONDE.	(Carlos está con Irene: no quiero llegar tan presto.)	[Aparte]	1315
IRENE.	Carlos, ¿cómo el Rey no os hace merced como a vuestro hermano?		
CARLOS.	Porque el Rey piensa, y no en vano, que a entrambos nos satisface cuando premia su valor: porque él lo merece todo, y yo le estimo de modo que si yo fuera señor de cien mil mundos y hubiera infinitos, como hay uno, no tuviera yo ninguno porque él todos los tuviera ¹⁵³ .		1320
CONDE.	(Pues no fuera menos fiel teniéndolos él, que así él los tuviera por mí y yo los tuviera en él.)	[Aparte]	1330
IRENE.	Si dais todo vuestro amor al Conde, Carlos, no creo que aplicaréis el deseo a esperar otro favor: ¿luego Isabela, mi hermana, no os debe a vos voluntad?		1335
CARLOS.	No me la debe, es verdad.		
DUQUESA.	(¿Cómo confesión tan llana? A salir de dudas vengo ¹⁵⁴ .)	[Aparte]	1340
IRENE.	(¡Qué desengaño tan breve!)	[Aparte]	
CARLOS.	Digo que no me la debe, no digo que no la tengo,		

¹⁵¹ “Phrase usada en los theatros de Comedias, que se dice del que está a la cortina que cubre el vestuario, como en escucha, y por extensión se dice en otras ocasiones” (Aut.).

¹⁵² El de haberle besado la mano, como decíamos.

¹⁵³ Hay un guiño aquí a la famosa frase atribuida a Alejandro Magno que reza: “En el universo hay mundos innumerables y yo aún no he conquistado uno solo”.

¹⁵⁴ Para entender el desarrollo de la acción, hay que tener en cuenta que, tras enunciar esta frase, la Duquesa tendría que salir del paño e iría acercándose al centro de la escena, en la que Carlos e Irene conversan. Por tanto, la Duquesa escuchará el parlamento que declama a continuación Carlos, pero él no percibirá su presencia hasta que ella se dirige a él interpellándole directamente.

porque como amarla sé,	1345
aunque yo contra mí arguya,	
hallo que no es deuda suya	
este linaje de fe:	
que es mi amor tan verdadero,	
que quiero quererla yo	1350
y que me quiera, mas no	
que agradezca que la quiero.	
Pues si es gloria el merecerla	
e interés el desearla,	
amor propio ¹⁵⁵ ha sido amarla	1355
y quererme a mí es quererla.	
Luego claro está que en nada	
la obligo a ella: a mí sí,	
en querer yo para mí	
lo que para mí me agrada.	1360
Antes, conforme a razón,	
notoria injusticia es	
que sea mío el interés	
y suya la obligación ¹⁵⁶ .	
Y así el que amando codicia	1365
que su amor se satisfaga,	
en obligar a la paga	
hace a quien ama injusticia.	
No es hurto haber yo cobrado:	
no debiéndome, hurto es.	1370
Luego amar por mí, y después	
querer que pague el amado,	
como deuda de verdad,	
amor de que no es deudor,	
hurto fue, que el propio amor	1375
hizo a ajena voluntad.	
Luego el que amare a una dama	
ni agradecimiento espere,	
pues en querer lo que quiere,	
no a quien ama, a sí se ama.	1380
Luego yo, que he procurado	
en entrambas voluntades	
justificar las verdades	
de un amor interesado,	
querré que Isabela apruebe	1385
mi amor, y el suyo me ofrezca;	
mas no que me lo agradezca,	
pensando que me lo debe.	
DUQUESA. Carlos, lo contrario siento,	

¹⁵⁵ En el sentido de ‘amor hacia sí mismo’, filautía, vanidad.

¹⁵⁶ Este, como “interés”, parecen términos del léxico de las finanzas y el préstamo.

	que, siendo en vos el amor	1390
	por vos mismo, es ya mayor	
	en mí el agradecimiento.	
	Porque amando y siendo amada	
	es forzoso que se mida	
	el estar agradecida	1395
	con el estar obligada.	
	Vos, pues, ¿inferís que amarme	
	porque os agrado es amaros	
	a vos mismo, y obligaros,	
	no amarme a mí ni obligarme?	1400
	Pues yo lo contrario infiero:	
	porque a mí más me obligáis	
	en que más que a mí queráis	
	a quien yo más que a mí quiero.	
	Y yo os quiero más, sin duda,	1405
	a vos que a mí misma, pues	
	si el amarme por vos es	
	amaros a vos, ¿quién duda	
	que más me obligáis así,	
	queriéndonos bien los dos,	1410
	en quererme por mí vos	
	que en amarme a mí por mí? ¹⁵⁷	
CARLOS.	¡Cielos! ¿He soñado?	[<i>Aparte</i>]
CONDE.	(¡Cielos!	[<i>Aparte</i>]
	Carlos a Isabela quiere,	
	y ella a él: niño se muere	1415
	mi amor, sin llegar a celos.	
	Él la merece.)	
IRENE.	(Ya oíste	[<i>Aparte: a la Duquesa</i>]
	a Carlos, ¡ay Dios! Si así	
	me quisiese el Conde a mí...)	
DUQUESA.	(Él quedó confuso y triste,	[<i>Aparte: a Irene</i>]
	y yo, Irene, me arrojé	1420
	contra lo que a mí me debo.)	
CARLOS.	Voy a hablar, y no me atrevo.	
	¿Es esto verdad o fue	
	vana ilusión del sentido?	1425
DUQUESA.	Carlos, ensayarme es todo:	
	si me caso, de aquel modo	
	se lo diré a mi marido ¹⁵⁸ .	

¹⁵⁷ Efectivamente, la dama recita este monólogo delante de Carlos y de Irene, pero también es escuchada por el Conde, quien sigue tras el paño. La declaración de amor de la Duquesa hacia Carlos es tan evidente que el galán, como dirá en el verso siguiente, cree haberlo soñado.

¹⁵⁸ Es decir, de nuevo la Duquesa aquí trata de confundir a Carlos haciéndole creer que esas palabras que le ha dedicado en su largo parlamento irían dirigidas, en realidad, a su marido. Como después dirá el Conde, y aceptará el propio Carlos, nada ha sido verdad porque “todo es ensayarse”, aunque el lector/espectador sabe que lo que acaba de suceder es “real”.

o del Conde u de ninguno.

Vase.

CONDE.	Pues yo estimo de manera	1465
	esta fineza, aunque he dado	
	a Isabela mi cuidado,	
	que vive Dios que quisiera,	
	de tu interés codicioso,	
	Irene, y del mío no,	1470
	ya que soy el nada yo,	
	darte un César por esposo.	

Vase, y sale Carlos y César.

CÉSAR.	Mucho temo a Enrique.	
CARLOS.	En fin,	
	¿murió el Rey?	
CÉSAR.	No me detengas,	
	¿dónde está el Conde?	
CARLOS.	A mi hermano	1475
	déjolo con Isabela	
	y con Irene.	
CÉSAR.	Ya es tiempo	
	de conocer al que piensas	
	que es tu hermano.	
CARLOS.	¿Pues quién es?	
CÉSAR.	Obligole la conciencia	1480
	al Rey cuando se moría,	
	y así declaró su Alteza	
	que con nombre de hijo mío	
	se crio allá en nuestra aldea	
	Carlos, su hijo natural.	1485
	Ahora se manifiesta	
	por qué os llamasteis los dos	
	Carlos, que yo no pusiera	
	el mismo nombre a dos hijos,	
	si entrambos mis hijos fueran.	1490
CARLOS.	¿El Conde, hijo del Rey?	
CÉSAR.	Sí.	
CARLOS.	Perder, ¡vive Dios!, me pesa	
	la honra de ser su hermano,	
	y me alegro de perderla	
	por lo que él gana en no serlo;	1495
	mas ¿qué es lo que el Rey ordena	
	siendo su hijo?	
CÉSAR.	Declara	
	que por razones secretas	

	nunca quiso conocerle y que no sabe más señas sino que se llama Carlos y que todos con certeza le tienen por hijo mío. En fin, declarado deja que yo señale quién es al punto que el Rey fallezca y que al que yo señalare le traten todos y tengan como a su hijo, y a Enrique, su sobrino, le encomienda que, pues sucede en el reino, pudiendo haber competencia entre él y Carlos, le trate con el decoro y grandeza que un hijo de un Rey merece, bien que ya Enrique da muestras de intención poco segura.	1500
CARLOS.	¿Cómo? ¿Qué intención es esa?	
CÉSAR.	Tal, que temo con gran causa que le mate o que le prenda para asegurarse.	1505
CARLOS.	Dime:	
	¿cómo lo sabes?	
CÉSAR.	Apenas lo oyó, cuando al Marqués dijo y al Senescal: “causa es esta de todos: tan gran soldado y tan brioso es cualquiera de los dos Carlos, que debe temerlos la Providencia. A darles aviso va César Colona, que César ha de declarar cuál es. Yo he sucedido por hembra ¹⁶² , y desde luego conviene que quitemos con cautela de delante el enemigo”.	1510
		1515
CARLOS.	Luego la vida se arriesga de un Infante, hijo del Rey. ¿Hay quién el secreto sepa más que tú?	1520
CÉSAR.	Por ningún caso.	
CARLOS.	Pues, padre, Carlos me deba la más generosa acción,	1525
		1530
		1535
		1540

¹⁶² De nuevo la referencia a la sucesión por parte materna, la cual pone a Enrique más complicado poder acceder al trono de enterarse el pueblo de la existencia del hijo del Rey. Véase la nota 19.

la más heroica fineza.
 Extrañarás, por ventura,
 determinación tan nueva,
 mas hasta haberme escuchado 1545
 no repliques ni obedezcas.
 No he de fiar, vive Dios,
 su vida a la contingencia,
 sino, arriesgando la mía,
 comprar la suya con ella. 1550
 Carlos somos ambos: di,
 cuando a preguntarlo vengan,
 que el hijo del Rey soy yo,
 que en el punto que se entienda
 que no hay peligro, diremos 1555
 la verdad de todo, y mientras
 estuviere el caso en duda,
 haremos en mí experiencia
 de la voluntad de Enrique;
 muestre sus designios, crea 1560
 que soy yo el hijo del Rey,
 y si asegurarse intenta
 matando al infante Carlos,
 muera yo porque él no muera.
 Él, con propia bizarría, 1565
 temo que en su causa mesma
 más alentando se arroje,
 menos cauto se defienda,
 porque en sabiendo que ardía
 tan alta sangre en sus venas, 1570
 no dudes que más activos
 espíritus las enciendan.
 Yo quizá en ajena causa,
 si siendo suya es ajena,
 inquiriré más sufrido 1575
 resoluciones secretas.
 Esta, en efecto, es la mía;
 no falto a ninguna deuda,
 ni a él ni a ti ni a mí mismo:
 no a él, pues solo se arriesga 1580
 un breve engaño; no a ti,
 pues luego te desempeñas¹⁶³

¹⁶³ En este caso, “desempeñar” se entiende en varias de sus acepciones: “sacar, recobrar, recuperar lo que estaba en poder de otro, por prenda y seguridad de alguna deuda o préstamo”; “vale asimismo cumplir alguno aquello a lo que es obligado, por su punto y honra”; “vale también sacar a otro airoso del empeño u lance en que se halla constituido” (*Aut.*). César ha de ayudar al Conde a tomar la posición que le corresponde como heredero de la Corona, empresa a la que se siente obligado no solo como “padre” sino también como noble hidalgo (el cual tiene que defender su honra) y, para ello, tendrá que unirse a Carlos porque Enrique quiere matar al Conde, quien –sin saberlo–, por tanto, corre un gran peligro. Por otro lado, también estaría la idea de que César se

	con la verdad; no a mí mismo, pues cuando la vida pierda, en la del Infante Carlos más gloriosa se conserva. Tres somos en este empleo adonde Carlos granjea que tú fiel y yo cauto defendamos su cabeza.		1585
	La fidelidad es noble, la cautela aquí es discreta y la defensa es segura; partamos los tres sin queja tan gloriosos intereses: será mía la cautela ¹⁶⁴ , tuya la fidelidad, y de Carlos la defensa.		1590
CÉSAR.	Hijo, en tan ilustre hazaña quiero yo parte, aunque pierdas la vida tú; mas es justo que primero lo consienta el Infante Carlos.		1595
CARLOS.	Padre, es imposible que él quiera su vida con riesgo mío, demás de que en la excelencia de su ánimo esconderse lo ha de tener por flaqueza. Callemos, pues que así importa.		1600
CÉSAR.	A disimular comienza, que ya te empiezo a tratar como a Infante: Vuestra Alteza se manifieste a la corte.		1605
	<i>Sale el Senescal, y la Duquesa.</i>		
SENESCAL.	(Alteza le llamó César. Este es el hijo del Rey.)	<i>Aparte</i>	1610
DUQUESA.	(Feliz ha sido mi estrella.) Vuestra Alteza, señor mío, me dé la mano, y advierta que es Duquesa de Milán	<i>[Aparte]</i>	1615

“desempeña”, es decir, se quita de encima al fin el compromiso, secreto, de mantener oculta la verdad como ha hecho durante tanto tiempo.

¹⁶⁴ Aunque el término “cautela” ha aparecido (y aparecerá) varias veces a lo largo de la comedia, es en este caso en que se entiende como clave del título: la cautela (como ‘engaño ingenioso’ y, a su vez, ‘discreción’) de Carlos para salvaguardar la vida de su “hermano” y la capacidad de dar la vida por él, si llegara el caso, es lo que dota de mayor sentido la relación de amistad fraternal que hay entre ellos: *Cautelas son amistades*. Véase el estudio introductorio (cap. 2.6.4.).

	la que a besársela llega.		1620
CARLOS.	¿Vos Duquesa?		
DUQUESA.	Infante, sí.		
CARLOS.	(¡Cielos! No sé si me atreva con este engaño a ser suyo.)	[<i>Aparte</i>]	
DUQUESA.	Ya sabéis que el Rey ordena que me vuelvan a Milán con que vuestra esposa sea, porque teniendo este estado no pleiteéis por la herencia de Nápoles con Enrique.		1625
CARLOS.	(Según eso, la Duquesa es del Infante; el Infante es el Conde; luego es fuerza que él a la Duquesa goce, pues casándose con ella será Duque de Milán.	<i>Aparte</i>	1630
	Aquí mi esperanza muerta exhaló el último soplo, y aunque adore su belleza, o he de verla como esposa del Infante o no he de verla.		1635
	¡Qué bien, para tal esposo, ensayó en mí sus finezas! ¹⁶⁵)		1640
DUQUESA.	En fin, ya es todo bonanza y el arco de paz ¹⁶⁶ se muestra: y el arco, Infante, sois vos, y sedlo muy en hora buena.		1645
CARLOS.	Bien decís: el arco soy, que el arco es la luz refleja que hace visos diferentes, y veis en las nubes densas colores que no lo son, aunque a vos os lo parezcan. Nubes tiene ahora el cielo, mas si después se serena, vos veréis que tiene otro la verdad, aunque yo tenga, mientras hubiere nublados, el color o la apariencia ¹⁶⁷ .		1650
			1655

¹⁶⁵ Evidentemente esta exclamación sería dicha con amarga ironía.

¹⁶⁶ ‘Arco iris’: “Se llama también al que media, o pone paz a los que están discordes. Es tomada la analogía de haber puesto Dios el arco Iris en el Cielo por señal de paz con los hombres, y prenda de que no anegaría el mundo con agua otra vez” (*Aut.*).

¹⁶⁷ Es una especie de enigma en el que Carlos apunta a la Duquesa la verdad del asunto: hay otro “arco de paz”, que es el Conde. Es el hablar equívoco y anfibológico del *Arte nuevo*: “siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice (vv. 323-326).

Sale el Conde.

CONDE.	Sepamos, pues murió el Rey, qué novedades son estas.	1660
CÉSAR.	Esta, Conde, es la mayor, pues es quien tu hermano era hijo natural del Rey.	
CONDE.	¡Hermano mío...! La lengua se fue a su antigua costumbre: perdóneme, Vuestra Alteza.	1665
CARLOS.	Dadme, gran señor, los pies. Advertid, Conde, que espera el Senescal y que es Grande.	
SENESCAL.	Dad lugar, pues, que ya llega. Dé Vuestra Alteza la mano a los que ya se la besan como a persona real.	1670
CARLOS.	Abrazadme. (¡Quién pudiera granjear las voluntades de todos, porque no sean por Enrique contra Carlos!) Senescal, yo haré que os vuelva vuestro estado el rey ¹⁶⁸ , que es justo.	[Aparte] 1675
SENESCAL.	Bésoos los pies.	
CÉSAR.	¡Gran prudencia!	1680
CONDE.	(¡Cielos! ¿Qué escucho? Parece, vive Dios, que se desprecia de haber sido hermano mío.)	[Aparte]

Sale Gandalín.

GANDALÍN.	¡Déjenme que llegue y vea al recién nacido Infante a quien ha parido César! (No se rio y mesurose ¹⁶⁹ : ¡vive Dios, que representa ahora lo que ensayaba!)	[Aparte] 1685
SENESCAL.	Vamos, que ya Enrique reina, y es bien besarle la mano.	1690

Vanse todos. Queda el Conde, y Carlos.

¹⁶⁸ Este “rey” al que hace referencia Carlos ha de ser necesariamente Enrique, el cual ha accedido al trono tras la muerte de su tío, pues, hasta el momento, él era el único sucesor posible.

¹⁶⁹ Véase nota 30. En este caso, Gandalín utiliza el verbo “mesurar” para referirse a Carlos, el cual ha de comportarse con seriedad, gravedad y decoro ante tal cambio de fortuna, por lo que no se ha reído (como solía hacer cuando era solo un “soldado”) con el chiste del parto de César.

CARLOS.	Conde, ¿de qué es la tristeza? No penséis que estoy mudado, que esta dicha no pequeña será más vuestra que mía, pues es mía porque es vuestra. Nápoles verá muy presto lo que quiero a Vuestra Alteza ¹⁷⁰ .	1695
CONDE.	¿Alteza yo?	
CARLOS.	Carlos, sí, y adonde todos lo entiendan digo que la Alteza es mía hasta que dáros la pueda. Cautelas son amistades, si hay lealtad en las cautelas ¹⁷¹ : esto os ha dicho mi amor, diga el tiempo lo que resta.	1700 1705

¹⁷⁰ En este fragmento Carlos utiliza lo que entendemos por “engañar con la verdad”, aquel recurso que Lope animaba a utilizar en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien, como lo usaba / en todas sus comedias Miguel Sánchez, / digno por la invención de esta memoria. / Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice” (vv. 319-326). El Conde no entiende lo que Carlos le está diciendo, pero el lector/espectador conoce toda la trama y es totalmente consciente de que Carlos podrá desvelar la verdad a su hermano cuando llegue el momento. Con este tipo de juegos dramáticos, muy típicos en el teatro barroco en general y particularmente en nuestra comedia, el lector/espectador crea un “diálogo” muy interesante con el personaje (y su autor, claro), quien lo convierte en testigo, en un testigo aventajado, de lo que está ocurriendo en las tablas.

¹⁷¹ Esto parece indicar que en el título de la comedia, como ya se señaló en el estudio introductorio (cap. 2.6.4.), se apreciaría por entonces una especie de paradoja (cuando no un oxímoron): si la cautela se entiende como astucia, maña, malas artes, deslealtades, no parece muy compatible con la amistad, pues entre amigos de verdad no debería haber “cautelas”. Pero en este caso sí, porque va encaminada a la salvación del amigo.

JORNADA TERCERA

Salen Enrique, César y el Conde.

ENRIQUE.	Conde, el título os quedó y el estado le volví al Senescal ¹⁷² , porque así el Infante lo pidió;		1710
	mas si él desprecia arrogante haber sido vuestro hermano, a estado más soberano puede ser que yo os levante.		
CONDE.	(El Rey está declarado contra el Infante y conviene saber la intención que tiene.)	<i>Aparte</i>	1715
ENRIQUE.	(Yo confieso mi cuidado: tras sí se llevan el mundo estos Carlos, y yo quiero quitar la vida al primero y malquistar al segundo.)	<i>Aparte</i>	1720
	Conde, el Infante suspende sus bodas con la Duquesa, y a mí por vos no me pesa porque yo, si él os ofende, pretendo que ella se case con vos.		1725
CONDE.	¿Conmigo?		
ENRIQUE.	Con vos: a tanto haré, ¡vive Dios!, que vuestra fortuna pase.		1730
	Sabéis en qué estado están nuestros pleitos, pues es llano que sin que os dé a vos la mano, no la ¹⁷³ daré yo a Milán.		
	Que el Infante porque ser rey de Nápoles intenta, con Milán no se contenta, y así, queriéndome ver como a vos sin vuestro estado, sin reino a mí, ya es forzoso,		1735
	si vos estáis ya quejoso, que empiece a estar recatado. César por vos y por sí		1740

¹⁷² Así pues, le permite al Conde mantener su título nobiliario, pero solo nominalmente, mientras que el dominio efectivo sobre un territorio que lleva aparejado (eso es el “estado”) se lo devuelve al Senescal, en una especie de “salomónica” solución. No obstante, y para ganarse al Conde, le promete después otorgarle un “estado” incluso mayor que el que ahora pierde.

¹⁷³ Laísmo que dificulta la intelección del texto. Entendámoslo como ‘le’ (a la Duquesa).

	tendrá la queja que vos: vengaros toca a los dos, como asegurarme a mí. Los dos, pues, sin dudar más, le habéis de matar, pues es enemigo de los tres y amigo de los demás.		1745
CONDE.	(Aquí importa la prudencia y el ardid: si no le digo que el Infante es mi enemigo, él es Rey, y es evidencia que buscará otro homicida que le mate con efeto: quiero fingir, que en secreto podré así darle la vida.) Señor, siendo vuestro gusto, ¿que haré yo en matarle? ¹⁷⁴ Y creo que ayudará mi deseo mi padre, pues es tan justo vengarme y aseguraros.	<i>Aparte</i>	1750
CÉSAR.	(¡Qué mal sus finezas paga!) Señor, el Conde lo haga, que yo no puedo faltaros. (Todo lo sabrá de ¹⁷⁵ mí.)	<i>Aparte</i>	1755
ENRIQUE.	La vida en ello me va, Duque de Milán, que ya os puedo llamar así. Idos ahora los dos, que con la Duquesa viene y con Irene, y de Irene estoy celoso por vos.		1760
	<i>Vanse. Salen la Duquesa y Carlos</i>		
DUQUESA.	Yo vengo a saber por qué a Milán no se me entrega, pues el Infante me niega quizá por eso la fe, o a lo menos el efeto de ser mío.		1765
CARLOS.	(En vano adoro esta hermosura.)	<i>[Aparte]</i>	1770
ENRIQUE.	No ignoro que os conjuráis en secreto los dos contra mí, Duquesa.		1775

¹⁷⁴ Es decir, “¿qué me importa a mí matarle?”. Remarcando, así, su fingida falta de escrúpulos al sentirse desengañado de Carlos, a quien tenía por hermano.

¹⁷⁵ ‘por’, ‘gracias a’.

	Ya gané a Milán, y sé que entonces justifiqué con las armas esta empresa.	1785
CARLOS.	Si casándonos los dos teméis que yo guerra os haga, porque yo me satisfaga que estáis satisfecho vos, ella y yo estamos aquí. Perded, señor, ese miedo, que ser su esposo no puedo.	1790
DUQUESA.	(¿Qué es lo que pasa por mí?) [Aparte] ¿Qué decís, Infante?	
CARLOS.	Digo que no quiero dar disgusto al Rey, mi señor, ni es justo que vos os caséis conmigo.	1795
DUQUESA.	Infante, ¡ay, Dios! ¡Estoy muerta! Dadme la razón.	
CARLOS.	No sé qué razón, Duquesa, os dé.	1800
DUQUESA.	Bien decís, que es cosa cierta que no puede dar razón quien no la tiene.	
CARLOS.	(¿Qué es esto? [Aparte] En muchos riesgos me he puesto. Son por Carlos: pocos son. Él, en fin, es el Infante de Nápoles y aun el Rey: no he de faltar a la ley de amigo por la de amante.)	1805
ENRIQUE.	Irene, a verte a tu casa iré esta tarde.	1810
	Vase.	
IRENE.	Señor, es imposible ese amor ¹⁷⁶ . (¿Por qué razón no se casa con la Duquesa el Infante?) Vamos, Señora.	[Aparte] 1815
DUQUESA.	Primero saber del Infante quiero por qué es tan ingrato amante: déjame con él aquí, y vete, que estoy perdida.	[A Irene] 1820

¹⁷⁶ Hemos de entender que Irene responde a Enrique mientras éste está yéndose.

*Vase*¹⁷⁷.

Aparte

CARLOS. Ya espero obediente a ver
lo que Vuestra Alteza manda. 1825

DUQUESA.	Vuelva, vuelva, Vuestra Alteza, y sepamos qué desgracia, qué fuerza o qué tiranía, por no decir qué mudanza,	1830
	qué ingratitud o qué engaño la dulce unión desenlaza en quien el amor hacía maridaje de dos almas:	1835
	vos un tiempo os ignorasteis, yo también, fingida hermana de Irene por justo miedo del Rey, y así retirada con sombras de miedo oscuras, mas con luces de amor claras,	1840
	si no como quise, Carlos, como pude os lo mostraba. Así Filomena ¹⁷⁸ amante, cuando le corta las alas el miedo del cazador,	1845
	mal detenida en sus ansias, bien declarada en sus quejas, suele al consorte a quien ama, ya que no con los del cuerpo, ir con pasos de garganta ¹⁷⁹ .	1850
	Vos también rui señor fuisteis que sus endechas cantaba: si no fue correspondencia, fue a lo menos consonancia ¹⁸⁰ . Después que sabéis quién soy, he sido tan desdichada,	1855

¹⁷⁷ Pero no termina de irse porque la Duquesa lo llama.

¹⁷⁸ Nombre literario del ruiseñor. Se origina en el mito de Tereo, Progne y Filomela o Filomena; los tres personajes terminan convertidos en aves. Su historia la cuenta Ovidio en el VI libro de las *Metamorfosis* (vv. 424-674).

¹⁷⁹ Término musical con el que se designaban las distintas modulaciones de las voces al cantar.

¹⁸⁰ “Harmonía que resulta de la unión de dos o más voces, u del instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables diviertan y deleitan” (*Aut.*).

que aun no os escucho un afecto,
que aun no os debo una palabra¹⁸¹,
porque al lamentar mis penas
solo el eco me acompaña: 1860
dicen que por repetirlas,
yo digo que por doblarlas.
Si Isabela me quisisteis
y hoy en vos la soberana
dignidad de Infante pudo 1865
sujetarse a la inconstancia,
yo soy la Duquesa a quien
los potentados de Italia,
el rey de Hungría y Teodolfo¹⁸²,
emperador de Alemania, 1870
solicitaron esposa¹⁸³.
¡Ojalá fuerais monarca
de mil mundos por vos mismo,
y yo vuestra humilde esclava!
Mirad que dicen que Enrique 1875
quitaros la vida trata,
y que yo, Infante, deseo
ser vuestra, y asegurarla.
¡Ea, adornad vuestras sienes
con la diadema sagrada 1880
de Milán: justo despecho
le debo a violencia tanta!
¡Romped, romped muchos lazos
de una injusticia tirana,
que la indignación los corta, 1885
si el derecho los desata!
Restituidme a Milán,
renovad la insigne estampa,
acreditad fe presente,
desmentid dudas pasadas, 1890
desvaneced ilusiones,
desempeñad esperanzas,
huid la lisonja torpe,
ayudad la verdad santa,
confirmad vuestras verdades, 1895
argüid mis ignorancias,
agradeced mis finezas,
proseguid vuestras hazañas,

¹⁸¹ Es decir, no se la debe porque no le ha dedicado ninguna palabra, no se ha dirigido a ella.

¹⁸² No existió ningún emperador de Alemania con el nombre de Teodolfo (como tampoco un Hamlet, príncipe de Dinamarca, o un Segismundo, príncipe de Polonia). Se trata simplemente de un nombre elegido por sus “resonancias” germánicas.

¹⁸³ Se crea una analogía entre este parlamento de la Duquesa y aquel en el que utilizaba la metáfora del bajel, del “pez potentado” y de la rémora para expresar las dudas ante el amor. Véanse los versos 899-977.

	encaminad mi deseo, certificad vuestra fama, asegurad vuestra vida y lograd mi confianza.	1900
CARLOS.	Hermosísima Duquesa, yo no os merezco: esto basta; esta fe os debe mi fe: no me preguntéis la causa. El amor finge quimeras; con ilusiones engaña el apetito al deseo; la imaginación humana suele con mentido bulto ¹⁸⁴ producir ciertas fantasmas, que todo su ser consiste en solo el imaginarlas.	1905
	Yo soy y no soy, Duquesa: pensadme una sombra vana de mí mismo, un ser sin ser, una apariencia soñada, que cuando hayáis despertado, el bien que en imagen pasa veréis que se desvanece en humo, en sombra y en nada ¹⁸⁵ .	1910
	Y si pensáis que no os quiero...	1915
DUQUESA.	No prosigáis: ¡basta, basta! No es esa la duda, Infante, que yo soy, y claro estaba que no os dijera que os amo sin saber que soy amada. La nube en el cielo, Carlos, dentro en sí misma recata el rayo hasta que no cabe por muy dilatado, y hasta que despedazada truena, como que gime o que clama, porque aborta su secreto, no porque la despedazan. Truena, pues, la nube entonces porque el rayo, antes que salga la rasga con fuerza, y todo pasa así porque en fin pasa	1920
		1925
		1930
		1935
		1940

¹⁸⁴ Es decir, ‘falsa imagen’, ‘espejismo’.

¹⁸⁵ Aquí, cerrando un parlamento lleno de ideas e imágenes típicas del Barroco (realidad frente a ficción, verdad frente a ilusión, ser y no ser, etc.), hay una evidente referencia al famoso soneto de Góngora “Mientras por competir por tu cabello”, que termina con el magistral verso “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. Ya vimos en los versos 553-554 una cita gongorina procedente de su comedia *Las firmezas de Isabela*, así como una alusión al propio Góngora, al que llama, no sin sorna al parecer, “Séneca cordobés”.

en regiones celestiales. Suponed, pues, que las damas de obligaciones son cielos adonde también se fraguan rayos de amor, si el silencio,	1945
donde el decoro los guarda, rompe el agradecimiento, que los enciende y dilata algún ¹⁸⁶ ay, algún suspiro, que aun así es trueno que espanta: le oirá entonces por ventura,	1950
pero si no le rasgaran el corazón, no se oyera, porque en las esferas altas tampoco se oyen los truenos si las nubes no se rasgan ¹⁸⁷ .	1955
Vamos al caso: señora soy de Milán soberana; cierta estoy de vuestro amor, que a no estar, aunque me hallara —doy lo que más es posible ¹⁸⁸ —	1960
de vos muy enamorada, no sintiera el amor tanto cuanto el decoro callara. No, pues, me quejo dudosa:	1965
no os quiero desconfiada, que solo a la posesión os aliento la esperanza, y si por hacer al Rey una lisonja tan cara,	1970
a Milán perdéis y a mí, sabed que Enrique no trata de que no os caséis conmigo: que con astuta arrogancia quedarse con Milán quiere.	1975
Pues si esto a vos os agrada quédese Enrique con todo, y en cuanto a Milán, no valga el testamento del Rey. Logre el interés sus trazas,	1980
la codicia se quiète,	

¹⁸⁶ En este punto, como indicamos en el aparato, hemos decidido hacer una conjetura cambiando “alguna ay” (que se habría generado por ditografía) del original (solo en el testimonio BN), por “algún ay”, pues consideramos que aquella no tiene ningún sentido aquí.

¹⁸⁷ De nuevo, la referencia al *topos* de la tormenta. Véase nota 120.

¹⁸⁸ Inciso que significaría algo así como “me pongo en ese extremo”; es decir, la Duquesa piensa en una hipotética situación en la que no estaría segura de que Carlos la amara, pero en la que, aun así, ella seguiría muy enamorada de él.

	la ambición se satisfaga, y salid vos del empeño que mayor prenda embaraza. Yo renuncio mi derecho al Rey de muy buena gana, que como yo a vos os tenga ninguna cosa me falta.	1985
CARLOS.	Basten, señora, mis penas: ¡no más, por Dios, que son tantas que no cabiendo en el pecho por los ojos se derraman! Yo me voy, dadme licencia.	1990
DUQUESA.	¿Cómo licencia? ¿Aún no acabas de entender lo que te quiero? ¡Ea!, que ya no te ensayas para ser el desposado, y si esto acaso es venganza de aquellas burlas, advierte que eran veras ensayadas ¹⁸⁹ . Nápoles tuvo dos Carlos: no sé si Irene se casa con el uno; el otro ahora subió a fortuna más alta para casarse conmigo: ¿qué temes que te acobardas? ¿No es así? “Sí”, dice el eco. Di tú que sí. ¿Por qué callas?	1995
CARLOS.	Tampoco ha de ser Irene del Conde.	2000
DUQUESA.	¿Por qué no? Aguarda: Carlos, ¿quieres bien a Irene? (Estos rigores amagan a ser injuria, a ser celos.) Carlos, ¿qué respondes? Habla. Dame tal satisfacción, que quede desenojada con verdad, y tan apriesa que sola aquella distancia que hay desde el pecho a la boca tarde puramente en darla, porque, esperándola, es tal el dolor, que si más tarda, no querré vivir de oírla	2005
	[Aparte]	2010
		2015
		2020

¹⁸⁹ Nuevamente la Duquesa desvela el interés real que había en ese ensayo que hizo con Carlos, en el cual, a pesar del juego continuo, se dirigía directamente a él, Carlos Colona, soldado, y no al personaje ficticio que representaba, es decir, a Enrique; en este momento, al fin, decide confesárselo con claridad a su amado. Además, se sirve de esa especie de oxímoron (“veras ensayadas”), con el que se pone de manifiesto, una vez más, la sutil línea que separa la realidad de la ficción en las tablas.

CARLOS.	por no morir de esperarla. Yo iré a buscarte esta tarde y te daré cuenta larga de mis intentos. Adiós	2025
DUQUESA.	¿Cumplírasme esa palabra?	
CARLOS.	Con esa duda me ofendes.	
DUQUESA.	Pues ve, Carlos, y no vayas tan ingrato como ahora.	2030
CARLOS.	Deja finezas.	
DUQUESA.	¿Te cansan?	
CARLOS.	¿Posible es que tal presumas?	
DUQUESA.	¿Pues para qué he de dejarlas?	
CARLOS.	Porque me ahogan.	
DUQUESA.	¡Yo muero!	2035
CARLOS.	¿Piensas que son mis entrañas de bronce ¹⁹⁰ ?	
DUQUESA.	No, que si fueran de bronce, fueran más blandas.	
CARLOS.	Tú ignoras lo que me culpas.	
DUQUESA.	Tú sabes lo que me agravias.	2040
CARLOS.	Tú no miras lo que debes.	
DUQUESA.	Mira tú lo que no pagas.	
CARLOS.	Yo reconozco la deuda.	
DUQUESA.	Sí, mas no quieres pagarla.	
CARLOS.	Pues la voluntad me sobra.	2045
DUQUESA.	Pues el caudal no te falta.	
CARLOS.	De méritos estoy pobre.	
DUQUESA.	Muy rico el pueblo te aclama.	
CARLOS.	Muy ciega estás.	
DUQUESA.	Tengo amor.	
CARLOS.	Vete.	
DUQUESA.	Sí iré.	
CARLOS.	¿Pues qué aguardas?	2050
DUQUESA.	A ti te aguardo esta noche.	
CARLOS.	Yo iré esta tarde sin falta.	
DUQUESA.	(¡Ay si me vieras el pecho!)	[Aparte]
CARLOS.	(¡Ay si me vieras el alma!)	[Aparte]

Vanse.

Salen Flora y Gandalín.

FLORA.	Gandalín, no hay quien te vea	2055

¹⁹⁰ Probablemente se relacione con el adagio 3559 de Erasmo: *Calchenterus* “Entrañas de bronce”: *olim dicebatur insigniter patiens laborum atque indefatigabilis, velut habens aria intestina (...) Hoc cognomen inditum est Didymo grammatico ob incredibilem numerum librorum quos scripsisse dicitur*. Es decir, ‘se denominaba así antiguamente a aquel que era infatigable y aguantaba de modo admirable el esfuerzo, como si tuviera hechas de bronce las entrañas’ (Erasmo 1981, 2005).

GANDALÍN.	después que es tu amo Infante. Tengo dicha de ignorante: todo el mundo me desea bien, que en palacio no hay hombre de más buen nombre que yo.	2060
FLORA.	Serás muy cuerdo...	
GANDALÍN.	Antes, no.	
FLORA.	¿Pues cómo tienes buen nombre?	
GANDALÍN.	Porque sé dar gusto ¹⁹¹ a todos.	
FLORA.	¿A todos? Dale a un poeta de comedias la receta ¹⁹² .	2065
GANDALÍN.	Gánase de muchos modos la opinión, mas siempre ha sido el mío más descansado: yo en fin soy gracioso honrado. No quiero ser entendido con la obligación severa del cuerdo: gracioso sí, facultad que ella por sí se hace lugar donde quiera, porque el ingenio, ya ocioso o quizá poco robusto, hasta para el mismo gusto está flaco o perezoso. Agrádale al más discreto lo más fácil, y es cansado si ha de costarle cuidado el entender el conceto ¹⁹³ .	2070
	Ya, pues, no hay conversación donde arguyan y porfíen, que si no ríen, se ríen de Sócrates y Platón.	2075
	Y así quien pretende parte en los aplausos desprecia la filosofía necia, y allí luego, sin más arte, sin estudio que reprima los juveniles engaños, sin madrugar tantos años a oír la lición de prima ¹⁹⁴ ,	2080
		2085
		2090

¹⁹¹ Hay que recordar, evidentemente, los famosos versos del *Arte nuevo*: “porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 47-48).

¹⁹² Como sabemos, la receta de hacer comedias la fijó Lope en su *Arte nuevo*. Aquí Flora habla irónicamente de esos poetas (‘dramaturgos’) que tienen como objetivo dar gusto a todo el público, pero que no terminan de saber hacerlo.

¹⁹³ Interesante reflexión sobre cómo debe ser la comicidad del gracioso: sencilla y directa, para que el “ingenio” o relajado o no muy despierto la capte enseguida. Sin embargo, ya hemos visto cómo hay parlamentos del propio Gandalín (y de muchos otros graciosos de comedias) que están preñados de “concetos” no siempre fáciles de entender a la primera.

	a ser gracioso comienza,	2095
	que para esto del gracejo,	
	con un poco de despejo	
	y un mucho de desvergüenza,	
	con resolverse a decir	
	con airoso desenfado,	2100
	venga o no venga ajustado,	
	cuanto le suele ocurrir;	
	con no tener honra, en fin,	
	en hablar o mucho o poco,	
	con dos adarmes ¹⁹⁵ de loco	2105
	y cuatro o seis de malsín ¹⁹⁶ ;	
	con pedirlo todo, hacer	
	gran fiesta al vil donativo,	
	gasto de amor y recibo	
	de alhaja a medio traer ¹⁹⁷ ;	2110
	con asir siempre el copete	
	a la ocasión licencioso ¹⁹⁸ ,	
	levantarse en noticioso ¹⁹⁹	
	y acostarse en alcahuete;	
	con dos pares de cautelas,	2115
	con no enojarse de nada,	
	con desceñirse la espada	
	y calzarse las espuelas	
	de picante y malicioso,	
	que es ceremonia precisa,	2120
	y con tres golpes de risa	
	queda armado de gracioso ²⁰⁰ .	
FLORA.	Notable filosofía	
	es la tuya, ¿mas por ser	

¹⁹⁴ Según *Autoridades*, “prima” es “una de las partes en que los romanos dividían el día artificial, y era de las tres primeras horas de la mañana. Usase hoy de esta voz en las Universidades, en donde se llama Lección de prima la que se explica a esta hora, y Cathedratico de prima el que tiene este tiempo destinado para sus lecciones”. Había, pues, que madrugar para asistir a tal lección.

¹⁹⁵ “Cantidad o porción mínima de algo” (*DRAE*).

¹⁹⁶ “Cizañero, soplón” (*DRAE*).

¹⁹⁷ La expresión “a medio traer” solía emplearse especialmente para las ropas cuando estaban ya bastante usadas, pero aún no viejas.

¹⁹⁸ Alude a la célebre representación de la Ocasión como una mujer medio calva que tiene un mechón o copete de pelo en la frente, por el que hay que asirla cuando pasa para que no se escape (“La ocasión la pintan calva”, que dice el conocido refrán español). Se representa en el emblema 122 de Alciato, “La occasion” (*In occasionem*): “Soy obra de Lysippo, y soy llamada / la coyuntura d’el tiempo prendido / de quien no hay cosa que no esté domada. / Estoy en lomas alto y más subido / de aquesta rueda, porque siempre ruedo. / Y el pie de leves alas es fornido” (Daza Pinciano 1549, 36).

¹⁹⁹ “Sabidor, o que tiene noticia de alguna cosa” (*Aut.*). Aquí parece más bien designar al que anda divulgando noticias (más bien, rumores) desde que se levanta.

²⁰⁰ Alude, evidentemente, a las ceremonias para armar a alguno caballero, en las que se daban tres golpes sobre los hombros con una espada. Para profundizar sobre esta “poética del gracioso” que hace Gandalín, véase el capítulo 2.5.4. del estudio introductorio. Recuérdese, además, que el gracioso de esta comedia porta un nombre ilustre en la tradición caballeresca, el del escudero de Amadís, por lo que estos chistes cuadraban con su personaje y el público así lo percibiría y apreciaría.

	gracioso no me has de ver?	2125
GANDALÍN.	No me sobra ningún día.	
FLORA.	¿Pues cómo has venido ahora?	
GANDALÍN.	Por hacer alguna presa de importancia: la Duquesa de Milán es gran Señora,	2130
	y ya no seré truhan, si lo fui con todos antes, no menos que con infantes y duquesas de Milán.	
	<i>Sale la Duquesa e Irene.</i>	
DUQUESA.	¿Es hora ya?	
IRENE.	Sí, señora.	2135
DUQUESA.	¿Quién está aquí?	
GANDALÍN.	Quien ya sabe que es Alteza vuestra Alteza, a quien suplico se baje de los chapines un poco, que ya ve que no es muy fácil besárselos en los pies sin peligro de asomarse.	2140
DUQUESA.	¿Sirves al Infante Carlos todavía?	
GANDALÍN.	Soy su Acates y es mi Eneas ²⁰¹ .	
IRENE.	¿Tan amigos?	2145
GANDALÍN.	No hay quien a mí me aventaje en favores, sino el Conde.	
IRENE.	Eran muy hermanos antes.	
GANDALÍN.	Ahora son más que hermanos, que entonces eran iguales, y ahora el Infante, cuando suelen en secreto hablarse, da al Conde el mejor lugar.	2150
IRENE.	En eso muestra las graves virtudes de su persona.	2155
DUQUESA.	Él viene. No quiero hablarle hasta que César se vaya.	
	<i>Salen Carlos y César.</i>	
CARLOS.	En fin, ¿prometió matarme el Conde?	
CÉSAR.	En presencia mía.	

²⁰¹ Acates es el muy leal compañero de Eneas en la epopeya virgiliana. Su nombre va unido tradicionalmente al adjetivo *fidus* a partir de *Eneida* I, 188. El sintagma equivaldría a ‘compañero inseparable’.

	Tú hiciste un gran disparate en aventurar tu vida.	2160
CARLOS.	Yo, aunque soy leal, soy padre y he de evitar tu peligro. Yo es fuerza que me recate, pues tú temes y me avisas, mas si se ofrece otro lance haré lo mismo.	2165
CÉSAR.	Él nos sigue, y aunque es bien que no me aparte de tu lado, me retiro hasta ver qué intento trae. (¿Yo la vida de mi hijo aventurar siendo padre? Cuenta, ¡vive Dios!, de todo al rey Enrique he de darle: sepan la verdad y viva mi hijo largas edades.)	2170 2175
	<i>Vase.</i>	
DUQUESA. IRENE.	El Conde viene, ¿qué es esto? Aquí puedes retirarte y escuchar lo que se dicen.	
	<i>Sale el Conde.</i>	
CARLOS. CONDE.	Conde, ¿venís a buscarme? Sí, señor, y muy apriesa. ¿Qué os dijo César, mi padre?	2180
CARLOS. CONDE.	Nada. ¿Nada? Mejor fuera que hubiera llegado tarde mi aviso; ya ni de César Vuestra Alteza ha de fiarse. Esta misma noche luego tome postas y no pare en Nápoles más un punto: en Milán puede casarse con la Duquesa, no aquí, que no falta quien me engañe y a mí me la haya ofrecido por la hazaña más infame, porque os mate a vos, ¡a vos!, cuya sombra, cuya imagen objeto es de mis finezas y blanco de mis lealtades. Peligro corréis, señor,	2185 2190 2195

	que temo que él se lo encargue	2200
	a otro que se resuelva	
	a mataros y a matarme;	
	bien que mi muerte es forzosa,	
	que si yo a vos os matase	
	me matara en vos a mí,	2205
	y si en vos no me matare,	
	me matara el Rey sin duda.	
	Pero muera yo si añade	
	vida mi vida a la vuestra;	
	yo en vos quiero eternizarme	2210
	muriendo en mí vos ahora:	
	vivid en ambos, Infante,	
	y ojalá sobre los siglos	
	entrambas vidas durasen,	
	que así pudiérais vos	2215
	siendo una y otra inmortales,	
	en la vuestra y en la mía	
	vivir dos eternidades.	
CARLOS.	No, Conde: más que a mí os quiero.	
	Si no puede asegurarse	2220
	vuestra vida sin mi muerte,	
	¡matadme al punto, matadme!	
	Viviré en vos, aunque muera	
	en mí mismo, bien que es parte	
	vuestra vida de la mía,	2225
	y así siento que se acabe,	
	no por mí, sino por vos,	
	porque tendréis, Dios os guarde,	
	menos toda aquella vida	
	que el Rey a mí me quitaré.	2230
	Vivid, pues, en vos y en mí,	
	que solo con que declare	
	al Rey cierto engaño yo,	
	si ahora de vos se vale	
	para que a mí me matéis,	2235
	yo os juro que tiene talle	
	de valerse de mí luego	
	para que yo a vos os mate.	
	Y, en fin, si os ha prometido	
	a la Duquesa, él no sabe	2240
	cómo cumplirlo, y yo sí:	
	yo haré que con vos se case.	
CONDE.	¿Qué decís? ¿Cómo es posible?	
CARLOS.	No temáis que ardid nos falte,	
	que yo diré a la Duquesa	2245
	que yo no soy el Infante	

	de Nápoles, sino vos ²⁰² .	
CONDE.	Será engaño intolerable.	
	Vos la aborrecéis, sin duda.	
CARLOS.	Yo haré que todos os traten	2250
	como a Infante, y a mí no.	
DUQUESA.	¿Viose traición semejante?	
	Mira, Irene, con qué engaño	
	conmigo quiere casarle:	
	por eso alababa al Conde.	2255
IRENE.	No temo yo que él te engañe,	
	sino que tú no le elijas.	
DUQUESA.	El Conde no tiene partes	
	para casarse conmigo.	
IRENE.	Eso sí que es engañarse:	2260
	Duquesa de Milán eres,	
	mas a ser yo de ambos mares	
	reina absoluta entre todas	
	las Cesáreas Majestades,	
	le eligiera a él solo.	
DUQUESA.	¿Luego	2265
	tú también quieres casarme	
	con el Conde?	
IRENE.	No, Duquesa:	
	no quiero yo que te cases,	
	sino que no le desprecies.	
DUQUESA.	Deja que llegue y los hable.	2270
	Infante, vos prometisteis	
	hablarme claro esta tarde:	
	ya llego a oíros.	
CARLOS.	¡Ay, cielos!	
DUQUESA.	(Suspiros vienen delante:	[Aparte]
	no son felices las nuevas	2275
	que esos mensajeros traen.)	
	Vos sin duda estáis mudado.	
	Hablad, pues: ¡desengañadme!	
	Decidme claro qué ha sido.	
CARLOS.	No sé si amaros, si amarme,	2280
	o amar a un amante vuestro,	
	aunque es lo cierto y lo fácil ²⁰³	
	que ha sido todo ²⁰⁴ : es amaros,	
	pues solicito que os ame	

²⁰² De nuevo encontramos aquí otro ejemplo de “engañar con la verdad”.

²⁰³ Como ya se ha señalado en el estudio introductorio (cap. 2.10.4.), hemos de entender este término en su sentido de “lugar fácil de entender en escritura, el que está claro y no tiene oscuridad, ni ambigüedad alguna” (*Covarrubias*), es decir, ‘claro’, ‘evidente’. En el verso 2140 ya se ha empleado ese mismo adjetivo en posición de rima dentro de esta secuencia de versos en romance en *á-e*.

²⁰⁴ Ese “lo cierto y lo fácil que ha sido todo” es, a un mismo tiempo, “amaros”, a la Duquesa, “amarle”, al Conde y “amarme”, a sí mismo (véase el cap. 2.10.4. del estudio introductorio, pp. 765-766).

	y améis a quien os merece;	2285	
	es amarle, pues se parte		
	entre mí y él la fortuna,		
	y os pierdo porque él os gane;		
	es amarme porque en nada		
	—cuánto más si no me amase—	2290	
	pudiera yo amarme tanto		
	como en amaros y amarle.		
DUQUESA.	Mal me pagáis, pues de quien		
	entre tantos se reparte		
	¿tendré yo cuando más tenga	2295	
	la parte que a mí me cabe?		
	Yo os doy todo el corazón:		
	vos me dais sola una parte,		
	¿pues cómo queréis que un todo		
	con una parte se pague?	2300	
CARLOS.	Entero estoy y partido:		
	no hayáis miedo que os agravie,		
	que si me parto, Duquesa,		
	vuestras son ambas mitades,		
	y, aun si dijérades vos	2305	
	que en un secreto importante		
	no os di una parte del alma,		
	pudiera ser que animase		
	yo mismo aquí vuestra queja.		
	Quejaos, pues, y perdonadme,	2310	
	que os he callado un secreto		
	y os he ofendido en callarle.		
	No soy el Infante yo.		
	Duquesa hermosa: el Infante		
	de Nápoles es el Conde ²⁰⁵ .	2315	
DUQUESA.	(¿Hay engaño más notable?)	[Aparte]	
CONDE.	(¿Hay fineza más heroica?)	[Aparte]	
IRENE.	(¿Hay dichas tan desiguales?)	[Aparte]	
CARLOS.	Yo por librarle de Enrique		
	quise con ardid llamarme	2320	
	Infante por unos días.		
	Él es quien ha de casarse		
	con vos: el Infante es él.		
DUQUESA.	Falso, alevoso, mudable,		
	indigno de ser quien eres,	2325	

²⁰⁵ Aquí se riza el rizo del “engañar con la verdad”: ella ha oído en secreto que Carlos ha dicho que va a contarle una mentira, la cual es, en cambio, la verdad. Carlos le dice, entonces, esa supuesta falsedad y ella la considera, lógicamente, un engaño, debido a lo que ha escuchado en secreto. El Conde, por su parte, lo considera una fineza (“¿Hay fineza más heroica?”), tomando por verdad lo que en realidad es engaño, al contrario que la Duquesa. La interrogación retórica y exclamativa de la dama (“¿Hay engaño más notable?”) roza, pues, también lo metateatral: ella se refiere a un engaño que cree estar sufriendo y que no es tal, pero su frase, si la ponemos en boca del autor de la comedia (y aun en la del público) cobra un sentido diferente: es un engaño notable porque un personaje está aquí “engañando” a los otros tres.

	pues que te niegas. No pasen adelante tus traiciones. ¿Yo no oí que concertaste tú mismo aquí con el Conde el engaño que me haces?	2330
CARLOS.	César, mi padre, lo diga.	
DUQUESA.	Con César, que no es tu padre, lo habrás también concertado.	
CARLOS.	Tú harás que yo me declare con todos antes de tiempo.	2335
DUQUESA.	¡Ah, monstruo de falsedades! Entrambos nos parecemos, tú a Alejandro y yo a Campaspe ²⁰⁶ : diole él su dama a un pintor, y tú a un Conde quieres darme.	2340
CARLOS.	¿Y si es el Infante el Conde?	
DUQUESA.	Mira que es acción infame que tú a ti mismo te niegues.	
CARLOS.	Digo que él es el Infante.	
DUQUESA.	Él lo es, tú no lo eres; bien está: yo he de casarme contigo aunque no lo seas.	2345
CARLOS.	Eso ya fuera quitarte el estado de Milán.	
CONDE.	Ved, señor, que excesos tales pasan de favor a extremo: goce infinitas edades con vos su amor la Duquesa; vos haced que vuestro padre me quiera a mí, y seré vuestro, como no quiera casarse con vos el Rey, que es primero.	2350 2355
	<i>Vase la Duquesa.</i>	
	<i>Sale César.</i>	
CÉSAR.	El Senescal y otros Grandes preguntan por Vuestra Alteza.	
CARLOS.	Ganando voy voluntades.	2360

Vase.

²⁰⁶ Campaspe (Kampaspe, también llamada Pancaste o Pancaspe) fue la concubina de Alejandro Magno. Cuenta Plinio el Viejo en el libro 35 de su *Historia natural* (86) que el pintor Apeles había pintado un retrato de la dama gracias al cual Alejandro comprendió que el artista estaba enamorado de ella. El rey, comprensivo y generoso, decidió cederle a su amante. A esta historia le dedicó Calderón su comedia *Darlo todo y no dar nada* o *Apeles y Campaspe*, así como Lope de Vega *Las grandezas de Alejandro* y, de ser cierta su atribución, también *La mayor hazaña de Alejandro Magno*.

CÉSAR.	El Rey viene.	
	<i>Vase.</i>	
IRENE.	¿No os vais, Conde?	
	<i>Sale Enrique.</i>	
ENRIQUE.	(Ya sé que este es el Infante, que César me dio el aviso. Yo mismo aquí he de matarle, pero disimulo ahora.)	[Aparte] 2365
	Huelgo, Irene, que me aguardes con el Conde, que desea servirme y acreditarme.	
CONDE.	Señor, su padre de Irene hereda a muy pocos lances la gran casa de Florencia. Irene hereda a su padre: bien puede ser vuestra esposa.	2370
ENRIQUE.	¿Dígame yo que me cases?	
CONDE.	¿Pues cómo se compadece que no pretenda casarse Vuestra Alteza y la pretenda?	2375
ENRIQUE.	¿Luego tú me das pesares?	
CONDE.	Defiendo el honor de Irene.	
ENRIQUE.	Luego el favor que te hace Irene ¿te da esas alas?	2380
CONDE.	Señor, no hay alas tan grandes que en vuestra presencia vuelen ²⁰⁷ : cuando mucho, si en su alcance vais vos, huirán con respeto.	2385
ENRIQUE.	Yo haré, aunque el vuelo levanten, que mueran cuando más vuelen, que así castigados yacen, ruínas de su soberbia, ardimientos semejantes.	2390
	Sube a los rayos del sol garza altanera que sale a extenderse en región libre donde piensa asegurarse batiendo, bajel de pluma	2395
	que nada piélagos de aire, hinchadas velas de garza rendidas a las de nave, y aunque la exhaló la tierra,	

²⁰⁷ Ironía trágica anticipativa porque los dos van a “volar”, cual garza y sacre, dentro de muy poco.

	vuela entre varios celajes	2400
	tan nube cuando vapor,	
	tan cometa cuando ave,	
	que ambicioso de ser astro ²⁰⁸	
	entre luces celestiales,	
	aspirando a estrella fija	2405
	muere exhalación errante ²⁰⁹ ,	
	porque el sacre ²¹⁰ generoso	
	que la castiga o la abate	
	sube por la garza, y ella	
	conoce el yerro tan tarde,	2410
	que, ejemplo ya a los soberbios	
	entre las uñas del sacre,	
	la que presunción subía	
	desvanecimiento cae ²¹¹ .	
CONDE.	Tal vez la garza irritada	2415
	del sacre que la combate	
	el pico vuelve no más	
	que por defenderse y abre	
	el pecho al halcón valiente,	
	que ya de su propia sangre	2420
	cometa rojo es portento	
	de su altivez arrogante,	
	bien que el mismo halcón se hiere,	
	con el ímpetu que trae,	
	en el pico de la garza,	2425
	que ella pone de su parte	
	sola su defensa, y él,	
	con peso ya de cadáver,	
	si antes subió aire leve,	
	baja después tierra grave.	2430
ENRIQUE.	Este ²¹² hará puerta en tu pecho,	
	por donde el alma te saque.	
CONDE.	Huirá del sacre la garza,	
	leal sí, mas no cobarde.	

Van corriendo.

²⁰⁸ Según la concepción astronómica de la época, los astros se dividían en las llamadas estrellas fijas y en las estrellas errantes, entre las que se incluían los planetas, nombre en griego que significa ‘errante’.

²⁰⁹ Entendamos “exhalación errante” como ‘cometa’.

²¹⁰ “Especie de halcón. Sus plumas son casi rubias, y algunas tiran a blancas. Tiene el pico, las alas y los dedos azules. Unos le deducen del Árabe *Sacrón*, y otros del Latino *Sacer*, fundados en llamarle ave sagrada” (*Aut.*).

²¹¹ Una de las imágenes favoritas de la poesía popular era la de la garza acosada por las aves de presa. En la poesía popular, la garza se identifica con la mujer y el ave de presa con el hombre. En cambio, en la lírica petrarquista sucede lo contrario: el yo masculino aparece como la víctima, y el Amor, o la amada, como el pájaro. En nuestro fragmento (formado, por cierto, por dos parlamentos bastante calderonianos), se utiliza como metáfora de la lucha de poder entre el Conde, la “garza humilde”, y Enrique, “el halcón soberbio”. Véase el capítulo 2.7.5. del estudio introductorio para profundizar en esta imagen.

²¹² ‘El halcón’.

ENRIQUE. ¿Huyes? Desde aquel balcón
te he de estrellar en la calle. 2435

Vanse Enrique y el Conde.

IRENE. ¡Oh, ruego a Dios, garza humilde,
que al halcón soberbio mates!

Salen la Duquesa y Carlos.

DUQUESA. ¿Qué es esto, Irene?

IRENE. ¡Mortal
estoy! El Rey va enojado
siguiendo al Conde.

estoy! El Rey va enojado
siguiendo al Conde.

CARLOS. Turbado viene aprisa el Senescal, ¿no estaba aquí el Conde?

viene aprisa el Senescal,
¿no estaba aquí el Conde?

DUQUESA. Espera,
Carlos, Senescal, ¿qué es eso?

Carlos, Senescal, ¿qué es eso?

Sale el Senescal

SENESCAL.	El más infausto suceso que Italia llorar pudiera: cayeron desde un balcón el Conde y el Rey, y el Conde, cayendo también de donde cayó el Rey, ¡gran confusión!, está vivo y el Rey muerto.	2445 2450

cayó el Rey, ¡gran confusión!,
está vivo y el Rey muerto.

O haya sido contingencia
de fortuna, o providencia
divina, que es lo más cierto,
caídos ambos, murió

Enrique solo y, sin duda,
si no viniera en su ayuda
César, que al punto acudió,
la vida hubieran quitado²¹³
al Conde.

CARLOS. Vamos los dos
a acudirle, Senescal.

a acudirle, Senescal.

Salen el Conde y César acuchillándose con otros.

CONDE. La defensa es natural,
ténganse ya o ¡vive Dios!
que a todos la muerte dé.

²¹³ Este verso queda suelto en la tirada de redondillas. Faltarían, pues, tres versos, pero en realidad no sería necesario ninguno para la cabal comprensión del fragmento.

CÉSAR.	El rey ²¹⁴ está aquí.		
CARLOS.	¿Qué es esto?		2465
	Teneos todos, teneos presto.		
	Decid, Conde, lo que fue.		
CONDE.	Señor, yo y el rey corrimos, hasta un balcón me siguió, él quiso arrojarme y yo resistí, y ambos caímos, y fue el ímpetu tan fuerte que a sí se arrojó también; yo fui leal, él fue quien se dio a sí mismo la muerte.		2470
SENESCAL.	¡Muera el Conde!		2475
CARLOS.	Oídmeme a mí: supuesto que ya murió el rey Enrique, ¿soy yo el rey de Nápoles?		
SENESCAL.	Sí.		
CARLOS.	Pues no soy yo. Vuestra Alteza la mano nos puede dar como rey y entre a reinar, y conozca la fineza mejor que vasallo ha hecho: por temor de Enrique he sido hasta aquí Infante fingido, porque entendí de su pecho que a vos mataros quería por opuesto a su corona, y así, por vuestra persona quise aventurar la mía; por eso, con la Duquesa de Milán no me he casado, que no porque me ha faltado amor para tanta empresa. Mi padre es César Colona, no del Conde. El Conde, pues, el rey de Nápoles es: dalde todos la corona que el cielo en su frente ha puesto.	[al Conde]	2480
			2485
			2490
			2495
			2500
CONDE.	Apenas responder sé.		
SENESCAL.	Señor, Vuestra Alteza dé la mano a todos.		
CONDE.	¿Qué es esto?		
	Carlos, ¿librarme y quietarlos quieres con tan grande hazaña? Él es el rey y os engaña.		2505

²¹⁴ Aquí se refiere a Carlos, que (supuestamente) acaba de ascender de repente al trono tras el “descenso” mortal del rey Enrique (véanse luego los vv. 2478-2479).

CARLOS.	¿Vos no me creéis?	
CONDE.	No, Carlos.	
	Si te creo, has de dejar de reinar reinando yo, y si no te creo, no.	2510
	Pues, Carlos, más que reinar, pagar tu amistad deseo, y así no te he de creer porque no dejes de ser el rey tú, si yo te creo.	2515
CARLOS.	No, señor, ni como amigo ni como rey me pagáis, pues la gloria me quitáis de ser verdad lo que digo, que entre ambas cosas más quiero y tengo por más caudal haber sido tan leal que ser rey del mundo entero.	2520
CÉSAR.	No dudéis, napolitanos, lo que Carlos dice; aquí estoy yo y lo afirmo así: yo, pues, trocando las manos expuse a mi propio hijo a aventura tan notoria: entre el reinar y la gloria de esta acción, la acción elijo.	2525
IRENE.	Si eres rey, ya te perdí.	2530
CONDE.	Yo su estado restituyo a la Duquesa, que es suyo, y te doy la mano a ti: mídanos igual compás, que es bien, pues con fines buenos quisiste a quien era menos, que goces a quien es más.	2535
IRENE.	¡Qué mujer hay tan dichosa!	2540
DUQUESA.	Yo enmudezco, aunque lo escucho. Sin reino está. No haré mucho en dar la mano de esposa a quien pudo poseello, y quiso, el mejor vasallo, teniéndolo, despreciallo, que es mucho más que tenello.	2545
CONDE.	Ya Carlos es condestable de Nápoles, y es el dueño de mi corona.	
CARLOS.	¿En qué sueño se halló historia tan notable?	2550

CONDE.

Ya dieron luz las verdades
y quedó el sol sin nublado
con que dieron fin, senado,
Cautelas son amistades.

2555

6. APARATO CRÍTICO

- p. 865: *Salen la Duquesa de Milán y Carlos* BR P BN MP PR] *Salen Carlos y la Duquesa con las espadas desnudas* IT M P43
- v. 4: fatal P BN MP IT M P43 PR] falta BR
- v. 7: en P BN IT M P43 PR] *om.* BR MP
- v. 8: fulminadas BR BN MP PR IT M P43] fulminanadas P
- v. 10: mueres BR P BN MP IT P43 PR] muere M
- v. 24: rindes BR P BN MP IT P43 PR] riendes M
- v. 36: no soy BR P BN MP P43 PR] porque IT M
- v. 37: porque BR P BN MP P43 PR] ya que IT M
- v. 40: das BR P BN MP PR] des IT M P43 | a P BN MP IT M P43 PR] *om.* BR | la BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 41: porque BR P BN MP PR] porque es IT M P43
- v. 42: te BR P BN MP PR] que IT M P43
- v. 47: quedáis los dos BR P BN MP PR] que mal los dos IT M P43
- v. 49: Echaste BR P BN MP PR] Echáis IT M P43
- v. 56: soy BR P BN MP IT P43 PR] soy la M | le BR P BN MP PR] me IT M P43
- v. 57: mi BR P BN MP PR] la IT M P43
- v. 60: a BR P BN MP IT M PR] que a P43
- v. 63: *Ap.* BR P BN MP M P43 PR] *om.* IT
- v. 65: volvió IT M P43] volví BR P BN MP PR
- v. 77: vieses P BN MP IT M P43 PR] vieres BR
- v. 79: hasta aquí desde palacio BR P BN IT P43 PR] desde aquí hasta palacio M hasta aquí de palacio MP
- v. 80: ya BR P BN MP PR] pues IT M P43
- v. 82: Pantasilea BR P BN MP PR] Pantalisea IT M P43
- v. 89: o igual fortuna BR P BN MP PR] original fortuna IT M P43
- v. 91: Ese BR P BN IT M P43 PR] Este MP
- v. 100: llamamos BR P BN MP PR] llamemos IT M P43
- v. 106: volvemos BR P MP IT M P43 PR] volvamos BN | los dos BR P BN MP IT PR] ambos M P43
- v. 112: mismo BR P BN MP PR] mesmo IT M P43
- v. 117: más BR P BN MP PR] es IT M P43

- v. 118: tu BR P BN MP P43 PR] un IT M
- v. 119: de gran BR P BN MP P43 PR] no aún IT M | me BR P BN MP IT P43 PR] me me M
- v. 120: porque BR P MP P43 PR] que BN | pues ya IT M
- v. 127 : o IT M P43 PR] u BR P BN MP | descendencia IT] descendencia BR P BN MP M P43 PR
- v. 137: vuelvas BR BN MP IT M P43 PR] vuelves P
- v. 138: búscame IT M P43] buscarme BR P BN MP PR
- p. 870: *Vase la Duquesa] Vase y sale Enrique y el César IT Vase la Duquesa y sale Enrique y César M Vase y sale Enrique y César P43 om.* BR P BN MP PR
- p. 870: *Vase. Sale Enrique y César BR P BN MP PR] om.* IT M P43]
- v. 150: a BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 154: tu] su BR P BN MP IT M P43 PR (Véase § 3.2.1., p. 29)
- v. 164: CARLOS BN IT M P43 PR] CESAR BR P MP
- v. 167: CARLOS P BN MP IT M P43 PR] CESAR BR | yo BR P BN MP PR] ya IT M P43
- v. 168: esta BR P BN MP P43 PR] esa IT M
- v. 171: va BR P BN] ya MP] iría IT M P43
- v. 179: Más cuerdo que tu hermano eres BR P BN MP PR] Más cuerdo eres que tu hermano IT M P43
- v. 186: ENRIQUE BN IT M P43] CESAR BR P MP PR
- v. 189: CARLOS BR P BN MP PR] CESAR IT M P43
- v. 195: caso BR P BN MP PR] causa IT M P43
- v. 201: pero BN IT M P43 PR] y BR P MP
- v. 205: “con que vemos que os ama” IT M P43] *om.* BR P BN MP PR]
- v. 206: del reino BR P BN MP IT P43 PR] *om.* M
- v. 210: se BR P BN MP IT M P43] se se PR | sabe BR P BN MP IT M PR] se ve P43
- v. 212: competir P BN MP IT M P43 PR] compatir BR
- v. 213: propia BR P BN MP IT M PR] propia P43
- v. 218: hembras BR P BN MP P43 PR] hembra IT M
- v. 223: los BR P BN MP IT P43 PR] lo M
- p. 872: *Lee BR P BN MP PR] om.* IT M P43
- v. 228: CESAR BR P BN MP PR] CARLOS IT M P43
- v. 229: *Lee BR P BN MP PR] om.* IT M P43
- v. 230: *Lee BR P BN MP PR] om.* IT M P43

- v. 231: ya BR P BN MP IT M PR] yo P43
- v. 232: todos los IT M P43] todos BR P BN MP PR | Todos BR BN IT M P43 PR] Todo P MP
- v. 234: Yo BR P BN MP PR] Ya IT M P43
- v. 235: leellos BR P BN MP PR] leerlos IT M P43
- v. 237: si P BN MP IT M P43 PR] *om.* BR
- p. 843: *Vase* IT M] *om.* BR P BN MP P43 PR
- v. 246: Ningún vasallo, padre, a rey replique BN PR] Ningún padre vasallo a rey replique” BR P MP (*inversión*) Ningún vasallo al Príncipe replique IT M P43
- v. 251: en BN IT M P43 PR] *om.* BR P MP
- v. 252: mi BN] del BR P MP IT M P43 PR
- p. 843: *Vanse y salen Irene y Flora criada* BR P BN MP PR] *Vanse y sale Flora y Irene* IT P43 *Vanse. Sale Irene y Flora* M
- v. 261: a él hay BR P BN MP PR] hace IT M P43
- v. 266 : perfecto BR P BN MP IT M P43] perfeto PR
- v. 273: Y este BR P BN MP PR] Ese IT M P43
- v. 282: entonces BR P BN MP PR] entonces más IT M P43
- v. 286: así BR P BN PR] así MP IT M P43
- v. 288: le BR P BN MP IT M PR] te P43
- v. 289: también verás BR P BN MP PR] tan de veras IT M P43
- v. 295: que mi padre no querrá BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 299: he BR P BN MP IT PR] me he M] me P43
- p. 874: *Sale Gandalín hablando desde adentro* BR P BN MP PR] *Gandalín dentro* IT P43 *Dentro Gandalín* M
- v. 302: o BR P BN MP PR] que IT M P43 | hijodalgo BR P BN MP P43 PR] hidalgo IT M
- v. 304: murmuren P MP M PR] mormuren BR BN IT P43
- v. 306: a BR P BN MP M P43 PR] o IT
- v. 307: no BR P BN MP PR] *om.* IT M P43 | conmigo BR P BN MP PR] consigo IT M P43
- v. 311: GANDALÍN BR P BN MP IT P43 PR] Sale GANDALÍN M
- v. 313: a BR P BN MP IT M PR] la P43
- v. 314: le BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 317: a BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 322: adonde BR P BN MP PR] donde IT M P43

- v. 323: lo BN MP IT M P43 PR] la BR P
- v. 332: de BR P BN MP IT PR] en M P43
- v. 334: venía BR P BN MP PR] vivía IT M P43
- v. 335: en P BN MP IT M P43 PR] de BR
- v. 336: Gandalo BR P BN IT M P43 PR] Gandolo MP
- v. 338: Gandido BN IT M P43 PR] Candido BR P MP
- v. 344: esclava BR BN MP IT M P43 PR] esclavo P
- v. 345: biznieto BR BN IT M] bisnieto P MP P43 PR
- v. 346: Gandalio BR P BN MP PR] Gandaleo IT M P43
- v. 347: llamé BR P BN MP PR] llamo IT M P43
- v. 350: oyeron BR P BN MP IT M PR] oyero P43
- v. 358: murmurola BR P] mormurolo BN MP IT M P43 PR
- v. 370: influir BR P BN IT M P43 PR] instruir MP
- v. 386: acaba P BN MP PR] acabe BR IT M P43
- v. 393: una BR P BN MP IT PR] vuestra M P43
- v. 396: le BR P BN MP IT P43 PR] lo M
- v. 398: con BR P BN MP PR] en IT M P43
- v. 401: con tal retrato BR P BN MP PR] con su memoria IT M P43
- v. 407: más BR P BN MP IT PR] las M P43
- v. 411: esas P BN MP IT M PR] estas BR P43
- v. 412: dejadlo] dejaldo BR P BN MP IT M P43 PR
- v. 418: que BR P BN MP PR] que él IT M P43
- v. 421: azucenas BR P BN MP IT] azucena IT M P43 PR
- v. 422: a BR BN MP IT M P43 PR] *om.* P
- v. 422: *om.* P BN MP IT M P43 PR] el BR
- v. 429: Confieso Irene BR P BN MP PR] que cerca viene / y aunque ya puede vivir /
muy poco, por ser tan viejo IT M P43 (*om.* “y” *en* M). Estos dos últimos versos aparecen
con posterioridad en BR P BN MP PR (vv. 438-439)
- v. 430: esta BR P BN MP P43 PR] esa IT M | enigma BR P BN MP IT M PR] enima
P43
- v. 431: el BR BN MP IT M P43 PR] al P
- v. 433: o BR P BN MP PR] y IT M P43 | aunque BR P BN MP PR] y aunque IT M P43
- v. 436: fui BR P BN MP PR] fue IT M P43

vv. 440-441: y aunque ya puede vivir / muy poco por ser muy viejo BR P BN MP PR] y
 en el abrazo le vi / remozado, porque en él IT M P43

v. 449: con BR P BN MP IT P43 PR] en M

v. 450: y BR P BN MP PR] u IT M P43

v. 451: plantan BR P BN IT M P43 PR] plantas MP

v. 455: le BR P BN MP PR] se IT M P43

v. 457: propio BR P BN IT M P43] propio MP PR

v. 463: yacían P BN MP IT M P43 PR] ya hacían BR | el BR P BN MP IT M P43] a(l)
 PR

v. 467: gozaba BR P BN MP PR] enlazaba IT M P43

v. 469: mi BN IT M P43 PR] *om.* BR P MP

v. 472: olmo BR P BN MP PR] el olmo IT M P43

v. 475: IRENE IT M P43] *om.* BR P BN MP PR | sobrino BN IT M] sobrina BR P MP
 P43 PR

v. 481: Mariñano BN IT M P43 PR] Mariñán BR P MP

v. 482: y BR P BN MP PR] *om.* IT M P43

p. 880: *Hace que se va y vuelve* BR P BN MP PR] *om.* IT M P43

v. 493: poco BR P BN MP PR] mucho IT M P43

v. 494: eso P BN MP IT M PR] esos BR esto P43

p. 880: *Vanse los dos* BR P BN MP PR] *Vase* IT M P43

v. 500: vivir BR P BN MP PR] pedir IT M P43

v. 501: fregata BR P BN PR] fragata MP fregona IT M P43

v. 504: al BR P BN MP PR] a la IT M P43 | nos BR P BN MP P43 PR] *om.* IT M |
 podemos BR P BN MP IT M PR] poderos P43

v. 507: al BR P BN MP PR] a IT M P43

v. 511: el par es la chica BR BN PR] (...) china P MP chupar es lechuza IT M P43

v. 512: efecto BR P BN MP IT M P43] efeto PR

v. 516: del BN IT M P43] de BR P MP PR

v. 517: quiero BN IT M P43] quiere BR P MP PR

v. 526: se IT M P43] le BR P BN MP PR

v. 529: orejas BR BN IT M P43 PR] orejas más P MP

v. 532: olor BR P BN MP IT PR] no oler M P43

v. 536: escribir BR P BN MP PR] pedir IT M P43

v. 540: le BR P BN MP PR] lo IT M P43

- v. 544: el BR P BN MP PR] ese IT M P43 | bello BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 549: Ha días BR P BN MP PR] A Dios IT M P43
- vv. 551-554: de un Séneca cordobés...y estuviera mal allí BR P BN MP PR] que todo marfil es malo / para conducido allí IT M P43
- v. 557: amo BR P MP IT M P43 PR] ama BN
- v. 568: flor en tahúr BR P BN MP PR] en tantiflor IT en tauriflor M en tahúr flor P43
- v. 569: floreta BR P BN MP IT P43 PR] floresta M
- v. 572: Floristán BR P BN MP IT PR] Florestín M P43 | Floriler BR P BN MP PR] Florisel IT M P43
- v. 573: Floripes BR P BN MP] Floripes tú IT M P43 PR
- v. 579: así BR P BN PR] así MP IT M P43
- v. 588: dirán BN] dirás BR P MP IT M P43 PR
- v. 591: *om.* P BN MP IT M P43 PR] a BR
- v. 602: os BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 607: serviros BR P BN MP IT M PR] servicio P43
- p. 886: *Salen César y Gandalín* BR P BN MP PR] *César y Gandalín* IT P43 *Sale César y Gandalín* M
- v. 610: al BR P BN MP PR] el IT M P43
- v. 611: si BN IT M P43] *om.* BR P MP PR] ha BR BN MP IT M P43 PR] he P
- v. 619: del mal para el bien BN] del bien para el mal BR P MP IT M P43 PR
- v. 623: CÉSAR BN IT M P43] CONDE BR P MP PR
- v. 626: que BR P BN MP P43 PR] no IT M
- v. 629: de Italia BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 633: yo BR P BN MP IT M PR] *om.* P43
- vv. 644-659: ¿Qué importa? (...) malograr mi contento, BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 661: robada BR P BN MP IT P43 PR] turbada M
- v. 662: ha sido nada BR P BN MP IT M P43 PR] ~~es-nada~~ M
- v. 668: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 669: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 671: a Isabela, mi hermana BR P BN MP IT P43 PR] a mi hermana Isabela M
- v. 674: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 680: el BN IT M P43 PR] lo BR P MP | lo BN MP IT M P43 PR él BR P
- vv. 685-686: que espero en Dios algún día / ver grande a Vueseñoría BN] que espero en Dios que algún día / veré grande a Vueseñoría BR P MP IT M P43 PR

- v. 695: *Ap.* BN] *om.* BR P BN MP IT P43 PR
- v. 699: aboné BR P BN MP IT P43 PR] le aboné M
- v. 707: le BR P BN MP IT M P43] la PR
- v. 709: y BR P MP IT M P43 PR] *om.* BN
- v. 729: practica BR P BN MP PR] plastica IT M pratica P43
- v. 730: arrimados BR P BN MP IT P43 PR] arrimado M
- v. 739: calor BR P BN MP P43 PR] color IT M
- v. 740: traer BN] estar BR P MP IT M P43 PR
- v. 732: hombro P BN MP IT M P43 PR] hombre BR
- v. 745: tambor o trompeta BN] trompeta o tambor BR P MP IT P43 PR] trompeta o tambro M
- v. 753: en BN] con BR P MP IT M P43 PR
- v. 757: tornar BR P BN MP IT M PR] tornan P43
- v. 765: rigor BN] valor BR P MP IT M P43 PR
- v. 768: hay BR P BN IT M P43 PR] al MP
- v. 781: lances BN] trances BR P MP IT M P43 PR
- v. 786: *om.* BN] es BR P MP IT M P43 PR
- p. 891: *Vase* BR P BN MP P43 PR] *om.* IT M
- v. 795: y BR P MP IT M P43 PR] *om.* BN
- v. 796: él solo BR P BN IT M P43 PR] el sol MP
- v. 798: CONDE BR P BN MP M P43 PR] SENESCAL IT
- v. 799: llamo BN] digo BR P MP IT M P43 PR
- v. 780: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 808: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 812: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 813: CONDE BN IT M P43] CARLOS BR P MP **en PR no se lee* | *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- p. 893: *Salen* BN MP M] *Sale* BR P IT P43 PR | *Irene y la Duquesa* BN] *la Duquesa y Irene* BR P MP IT M P43 PR
- v. 817: Rey BN] reino BR P MP IT M P43 PR
- v. 823: rendirme BR P BN MP IT M P43] rendime PR
- v. 824: en BN] al BR P MP IT M P43 PR
- v. 830: guardarse P BN MP IT M P43 PR] guardáse BR
- v. 831: ese P BN MP IT M P43 PR] este BR

- v. 836: IRENE BR P BN MP M P43 PR] DUQUESA IT
- v. 839: DUQUESA BR P BN MP M P43 PR] IRENE IT
- v. 842: más BN IT M P43 PR] amar BR P MP
- v. 844: soldado BN] cuidado BR P MP IT M P43 PR
- v. 874: malogró BR P BN MP PR] mal logró IT M P43
- v. 882: esas nuevas BR P BN MP IT P43 PR] esa nueva M
- v. 885: a BR P MP IT P43 PR] a la BN
- v. 888: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 912: Bóreas BN] viento BR P MP IT M P43 PR
- v. 915: pareja BR P MP IT M P43 PR] pájara BN
- v. 922: este BR P BN MP PR] esta IT M P43
- v. 925: a BR P MP IT P43 PR] o BN
- v. 926: y BR P MP IT P43 PR] o BN
- v. 927: o BR P BN IT P43 PR] a MP
- v. 928: al marino hipocentauro BR P BN MP PR] al marinero, o centauro IT M al marino pocentauro P43
- v. 929: dejarle BR BN] dejarla P MP IT M P43 PR
- v. 930: el BR P MP IT M P43 PR] al BN
- v. 937: tendió a merced BN M P43 PR] tendió al nacer BR P MP rendió a merced IT
- v. 948: retardaron BN] recordaron BR P MP IT M P43 PR
- v. 982: *om.* BR P MP IT M P43 PR] mi BN
- v. 991: efecto a BR P BN MP IT P43] efeto PR
- v. 997: No sé a BR P BN IT P43 PR] *om.* MP
- v. 998: popa BN] proa BR P MP IT M P43 PR
- v. 999: poner a BR P MP IT P43 PR] oponer BN
- v. 1002: Dile BR P BN MP IT M P43] *om.* PR
- v. 1006: le BR P BN MP M P43 PR] lo IT
- v. 1014: esa P BN IT M P43 PR] esta BR MP
- v. 1018: de BR P BN MP IT P43] da PR
- v. 1019: y BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1020: proa BR P BN MP IT P43 PR] pro P43
- vv. 1023-1043: porque me gobernaré (...) no diré nada a Enrique BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1041: se ve] se ven BN

- v. 1049: y por temer BN M PR] y por temor P que él por temor BR y si por temor MP y por tener IT P43
- v. 1051: hermana P BN MP IT M P43 PR] hermano BR | sabe él] sabes BR P BN MP IT M P43 PR
- v. 1056: le BN P43 PR] se P sé si BR MP lo IT M
- v. 1063: el BN] su BR P MP IT M P43 PR
- v. 1064: los BN] les BR P MP IT M P43 PR
- v. 1065: los BN IT M P43] les BR P MP PR
- v. 1066: la misma persona BN IT M P43 PR] las mismas personas BR P MP
- v. 1068: llama BR P MP IT M P43 PR] llamé BN
- v. 1080: servitor BR P BN IT P43 PR] serviros MP | Flora BR P MP IT P43 PR] Flor BN M
- v. 1090: respeto BR P BN MP M PR] respeo IT respetido P43 | *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1097: su BR P MP IT M P43 PR] mi BN
- v. 1104: es BR P BN MP IT P43 PR] el M
- v. 1121: bodas BR P BN MP IT P43 PR] bobas M
- v. 1124: de BN IT M P43] *om.* BR P MP PR
- v. 1129: destreza BR BN MP IT M P43 PR] destreze P | y BR P BN IT M P43 PR] ya MP | más BR BN MP IT M P43 PR] a mis P | primor BR P BN MP IT M P43 PR] ~~aprisión~~ M
- v. 1134: al BN] el BR P MP IT M P43 PR
- v. 1136: vella BN] verla BR P MP IT M P43 PR
- v. 1148: tenga BR P MP IT M P43 PR] tengo BN
- v. 1154: En BN] Al BR P MP IT M P43 PR
- v. 1162: rayo P BN MP IT M P43 PR] rayo la BR
- v. 1174: Débele BR P BN MP IT M PR] Deberle P43
- v. 1180: advertido BN IT M P43 PR] atrevido BR P MP
- v. 1189: el amor mi igual P BN MP IT M P43 PR] mi amor igual BR
- v. 1198: ensayo BN IT M P43] desmayo BR P MP PR
- v. 1204: pero aunque el alma gloriosa BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1205: que a mí me quiere BR P MP PR] que ame, ya quiere, BN que ame quiere IT M P43
- v. 1210: siento BN IT M P43] asiento BR P MP PR

- v. 1213: señor P BN IT M P43 PR] señora BR MP | a BR P BN IT M P43 PR] *om.* MP
- v. 1220: *Ap.* BN M] *om.* BR P MP IT P43 PR
- v. 1225: os BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 1230: esta BR P BN MP PR] esa IT M P43 | prosa BR P MP IT M P43 PR] presa BN
- v. 1231: que te dé BR P BN MP P43 PR] dar IT M
- v. 1233: pedí BR P BN MP PR] pidí IT M P43
- v. 1236: Será cristal BN] Son cristales BR P MP IT M P43 PR
- v. 1239: copo BN IT M P43] copos BR P MP PR
- v. 1247: Agravio BR P BN MP IT P43 PR] Agravios M | lo dicho BN] decirlo BR P MP IT M P43 PR
- v. 1251: gusta BR P BN MP IT M PR] gasta P43
- v. 1259: pudiere BR P BN MP PR] pidiere IT M P43
- v. 1262: Porcia BR P BN MP IT M PR] Porcea P43
- v. 1269: suelo BR P BN MP IT M PR] suelgo P43
- v. 1270: sé BR P MP IT M P43 PR] le BN
- v. 1282: del BN IT M P43] de este BR P de ese MP PR
- v. 1283: a BR P MP IT M P43PR] *om.* BN
- p. 906: *Bésale la mano (acotación)* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1286: besarla os BN IT M P43] besaros BR P besarlos PR besarlas MP
- v. 1288: esa P BN MP IT M P43 PR] esta MP
- v. 1290: veis que BN IT M P43 PR] *om.* BR P MP
- v. 1291: representado BN] disimulado BR P MP IT M P43 PR
- p. 906: *Vase* M] *om.* BR P BN MP IT P43 PR
- v. 1300: lo BN] el BR P MP IT M P43 PR
- v. 1306: rey que BR P MP IT M P43 PR] quien BN
- v. 1307: que en arrimándole BN] y en acabándose BR IT M y en acabándole P MP P43 PR
- p. 906: *Salen al paño la Duquesa e Irene* BN *Sale la Duquesa, y Irene* BR P MP IT P43 PR *Salen la Duquesa y Irene* M
- v. 1309: Háblale, Irene BN] A hablarle iré BR P MP IT M P43 PR (*om.* A en P43)
- v. 1314: hermano M] hermana BR P BN MP IT P43 PR
- p. 907: *Vase y sale el Conde al paño* BN] *Vase. Sale el Conde* BR P MP IT P43 PR *Vase y sale el Conde* M
- v. 1325: y BN] o BR P MP IT M P43 PR

- v. 1329: CONDE BN IT M P43 PR] CARLOS P *om.* BR MP | Pues BN] y BR *om.* P MP IT M P43 PR
- v. 1340: ¿Cómo confesión tan llana? BN] Con qué confesión tan llana BR P MP IT M P43 PR
- v. 1352: agradezca BR P MP IT M P43 PR] grandeza BN | quiero BR P MP IT M P43 PR] quiere BN
- v. 1354: e BR P BN MP] y IT M P43 PR
- v. 1355: propio BR P BN MP PR] proprio IT M P43
- v. 1365: codicia BR P BN MP IT M PR] codia P43
- v. 1369: haber yo BN] habiendo BR P MP IT M P43 PR
- v. 1372: el BN] lo BR P MP IT M P43 PR
- v. 1375: propio BR P BN IT M P43 PR] proprio MP
- v. 1377: amare a BN] amare BR P MP IT P43 PR ama M
- v. 1378: agradecimiento BR P BN MP IT P43 PR] agradecimiento no M
- v. 1391: mismo BR P BN MP PR] mesmo IT M P43
- v. 1397: Vos pues BN] pues vos BR P MP BR P MP IT M P43 PR
- v. 1400: obligarme P BN MP IT M P43 PR] obligarnos BR
- v. 1402: porque BN IT M P43] pues BR P MP PR
- v. 1406: a vos BR P BN IT M P43 PR] antes MP
- vv. 1410-1411: queriéndonos bien los dos, / en quererme por mí vos BN] queriéndome bien los dos, / en quererme por mí vos BR P BN MP IT P43 PR] queriéndome por mí vos M
- v. 1415: niño BR P BN MP P43 PR] luego IT M
- v. 1416: sin BR P BN MP IT M P43] sin sin PR | llegar BN] crecer BR P MP IT M P43 PR
- v. 1419: quisiese BN] quisiera BR P MP IT M P43 PR
- v. 1423: a BR P BN MP IT M P43] *om.* PR
- v. 1424: Es esto BN] Esto es BR P MP IT M P43 PR
- p. 910: Vase BN M] *om.* BR P MP IT P43 PR
- v. 1436: se lo BR P MP IT M P43 PR] solo BN
- p. 910: Vase IT M] *om.* BR P BN MP P43 PR
- v. 1440: podréis BN IT M P43] podéis BR P MP PR
- v. 1443: soy BR P BN MP IT P43 PR] fui M

- v. 1453: Decidle BR P BN MP IT M P43] Decildle PR | pues BR P BN MP IT P43 PR]
pues que M
- v. 1455: honor BN] amor BR P MP IT M P43 PR
- v. 1458: nos BR P BN MP M PR] no IT P43 | quiere BR P BN MP M P43 PR] quiero IT
- v. 1459: habláis BR P BN MP M PR] habléis IT P43
- v. 1461: de mí BR P MP IT M P43 PR] dame BN | a uno BN MP IT M PR P43] a vos
BR P
- v. 1463: o BN] u BR P MP IT M P43 PR | u BR P BN IT M P43 PR] o MP
- v. 1466: esta BR P BN MP PR] esa IT M P43
- v. 1470: no BR P BN MP PR] yo IT M P43
- v. 1471: yo BR BN IT M P43] no P MP PR
- p. 911: *Vase y sale* BR P BN MP IT P43 PR] *Vase. Salen* M
- v. 1475: CARLOS BN IT M P43] CONDE BR P MP PR
- v. 1476: déjolo BN] dejé yo BR P MP IT M P43 PR
- v. 1479: tu BR P BN MP M P43 PR] su IT
- v. 1480: Obligole BR P BN MP IT P43 PR] Obligó M
- v. 1482: así BN] allí BR P MP IT M P43 PR
- v. 1489: mismo BN M] mesmo BR P MP IT P43 PR
- v. 1492: ¡vive Dios! BN] por Dios BR P MP IT M P43 PR
- v. 1504: En fin BN] Al fin BR P MP IT M P43 PR
- v. 1505: quién BN] cuál BR P MP IT M P43 PR
- v. 1507: al BN] el BR P MP IT M P43 PR
- v. 1509: a P BN MP IT M P43 PR] *om.* BR
- v. 1513: le BR P BN MP M PR] te IT P43
- v. 1516: Enrique BN IT M P43] Enrico BR P MP PR
- v. 1518: CARLOS BR P BN MP M P43 PR] CONDE IT
- v. 1527: debe BN] puede BR P MP IT M P43 PR
- v. 1528: la Providencia BN] cualquier Alteza BR P P43 cualquiera Alteza MP IT M PR
- v. 1529: darles BN] darle el BR P MP IT M P43 PR
- v. 1535: el BN] este BR P MP IT M P43 PR
- v. 1540: deba P BN MP IT M P43 PR] debe BR
- v. 1542: heroica BR P MP IT M P43 PR] extraña BN
- v. 1547: fiar P BN MP IT M P43 PR] firmar BR
- v. 1548: a BR P BN MP IT P43 PR] en M

- v. 1553: yo BR P BN IT M P43 PR] *om.* MP
- v. 1560: designios BR P BN MP IT PR] disignios M disinios P43
- v. 1565: propia BR P BN IT M PR] propria MP P43
- v. 1566: su BN IT M P43] la BR P MP PR
- v. 1572: las BR P BN MP IT P43 PR] le M
- v. 1593: es BN] *om.* BR P BN MP IT M P43 PR]
- v. 1594: queja BN MP IT M P43 PR] quejas BR P]
- v. 1601: mas BN] pero BR P MP IT M P43 PR
- v. 1603: es BN] será BR P MP IT M P43 PR
- v. 1610: CESAR BN M] *om.* BR P MP IT P43 PR | comienza BN] conciencia BR P MP IT M P43 PR
- v. 1614: *Ap.* M] *om.* BR P BN MP IT P43 PR
- v. 1616: Feliz BN M] Felice BR P MP IT P43 PR
- v. 1627: este BR P BN MP PR] *om.* IT M P43
- v. 1630: *Ap.* BN M] *om.* BR P MP IT P43 PR
- v. 1638: adore BN IT M P43] adoré BR P PR adoró MP
- v. 1646: y sedlo IT M P43 PR] y selo BR P y seldo en BN] díselo MP
- v. 1650: las nubes densas BR P MP IT M P43 PR] la noche densa BN
- v. 1652: aunque BR P BN MP PR] aun IT M P43
- v. 1666: perdóneme BR P BN MP IT M P43 PR] perdóname P
- v. 1667: gran BR P BN MP IT M PR] gran gran P43
- v. 1668: CARLOS BR P BN MP] CESAR IT M CONDE P43 PR
- v. 1669: y BN IT M P43 PR] *om.* BR P MP
- v. 1670: lugar, pues, BN] pues, lugar, BR P MP IT M P43 PR
- p. 916: *Sale Gandalín* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- vv. 1684-1689: GANDALÍN. Déjenme que llegue y vea (...) ahora lo que ensayaba BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1691: besarle BR P BN MP PR] besalle IT M P43
- p. 916: *Vanse todos. Queda el Conde, y Carlos* BR P MP IT M P43 PR (*Vanse todos y (...) en M*)] *om.* BN
- v. 1694: no BR P MP IT M P43 PR] no es BN
- v. 1699: yo P BN MP IT M P43 PR] vos BR
- p. 918: *Salen* BR BN MP M] *Sale* P IT P43 PR

- v. 1711: si BR P MP IT M P43 PR] *om.* BN | él desprecia arrogante BN] él despreció arrogante BR P MP IT M P43 PR
- v. 1715: *Ap.* BN M] *om.* BR P MP IT P43 PR
- v. 1716: y BR P MP IT M P43 PR] *om.* BN
- v. 1718: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1720: estos BN] estos dos BR P MP IT M P43 PR | y BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1729: a tanto haré BN] que deseo BR P MP IT M P43 PR
- v. 1731: Sabéis BN] Ya veis BR P MP IT M P43 PR
- v. 1732: nuestros BN IT M P43] vuestros BR P MP PR
- v. 1735: porque BN] quiere BR P MP PR querer IT M P43
- v. 1740: ya BR P MP IT M P43 PR] o BN
- v. 1747: dudar más BR P MP PR] dudas más IT M P43 más dudar BN
- v. 1751: *Ap.* BN M] *om.* BR P MP IT P43 PR
- v. 1757: que BR P BN MP IT M P43 PR] pues M
- v. 1761: ayudará BN P IT M P43 PR] ayude BR ayuda MP | *om.* BN] a BR P MP IT M P43 PR
- v. 1764: *Ap.* M] *om.* BR P BN MP IT P43 PR | sus BR P BN MP IT P43 PR] su M
- v. 1767: *Ap.* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 1770: llamar BN] tratar BR P MP IT M P43 PR
- p. 919: *Vanse. Salen la Duquesa y Carlos BN] Vanse los dos. Sale Carlos, la Duquesa, y Irene M] Vanse los dos y sale Carlos y la Duquesa BR P MP IT P43 PR*
- v. 1779: efeto BR BN MP IT M P43] efecto P PR
- v. 1781: esta BN M P43] esa BR P MP IT PR
- v. 1791: ella y yo estamos aquí BN] de la Duquesa y de mí BR P MP IT M P43 PR
- v. 1792: ese P BN MP IT M P43] este BR PR
- v. 1795: decís BN IT M P43] dices BR P MP PR
- v. 1798: caséis BN MP IT M P43 PR] casáis BR P
- v. 1808: el BR P BN MP P43 PR] es IT M
- v. 1811: a BN] en BR P MP IT M P43 PR
- p. 920: *Vase BN] Vase Enrique M om.* BR P MP IT P43 PR
- v. 1813: es imposible BN] imposible es BR P MP IT M P43 PR
- v. 1819: déjame P BN MP IT M P43 PR] dejadme BR
- p. 921: *Vase Irene M] om.* BR P BN MP IT M P43 PR

v. 1821: CARLOS BR P MP IT M P43 PR] CÉSAR BN | *Ap. M]* *om.* BR P BN MP IT P43 PR

p. 921: *Vase* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR

v. 1831: engaño BN] empeño BR P MP IT M P43 PR

v. 1839: oscuras BR BN IT M] obscuras P MP P43 PR

v. 1842: lo BR P MP IT M P43 PR] le BN

vv. 1843-1854: Así Filomena amante (...) fue a lo menos consonancia BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR

v. 1858: debo BN IT M P43 PR] deba BR P MP

v. 1859: penas BR P MP IT M P43 PR] quejas BN

v. 1869: y BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR | Teodolfo BR P BN MP IT] Teodolio M Teodosio P43 PR

v. 1878: asegurarla BN IT M P43 PR] asegurada BR P MP

v. 1884: de BN] a BR P MP IT M P43 PR

v. 1888: insigne BR P MP IT M P43 PR] antigua BN

v. 1889: fe BN P43 PR] se BR P MP lo IT M

vv. 1891-1896: desvaneced ilusiones (...) argüid mis ignorancias BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR

v. 1899: encaminad BR P BN IT M P43 PR] encarnizad MP

v. 1904: no BN P43 M PR] *om.* BR P MP IT

v. 1905: fe BR P BN MP IT P43 PR] se M | debe BR P BN MP P43 PR] debe a IT M

v. 1906: preguntéis BR P BN MP IT P43 PR] preguntéis M

v. 1914: en BR P BN MP PR] con IT M P43

v. 1917: mismo IT M P43] misma BR P BN MP PR

v. 1919: despertado BN MP IT M P43] despertado BR P PR

v. 1924: basta P BN MP IT M P43 PR] *om.* BR

v. 1925: esa P BN MP IT M P43 PR] esta BR

v. 1926: y BN] yo BR P MP IT M P43 PR

vv. 1929-1956: La nube en el cielo, Carlos (...) si las nubes no se rasgan BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR

v. 1949: algún] alguna BN

v. 1960: estar BN] estarlo BR P MP IT M P43 PR | hallara BR P BN MP IT M P43] hallas PR

v. 1962: muy BN] mas BR P MP IT M P43 PR

- v. 1964: cuanto BR P BN MP IT P43 PR] cuando M
- v. 1966: no BR P BN MP IT M PR] ni P43 | desconfiada BR P BN MP IT P43 PR] desconfiado M
- v. 1968: aliento BN] aliento a BR P MP IT M P43 PR
- v. 1970: cara BN] clara BR P MP IT M P43 PR
- v. 1981: codicia BR P MP IT M P43 PR] interés BN
- v. 1989: Basten BN IT M P43] Bastan BR P MP PR
- v. 2006: acobardas BN M] acobarda BR P MP IT P43 PR
- v. 2011: Carlos, ¿quieres bien a Irene? BN IT M P43] Carlos quiere bien a Irene BR P MP PR
- v. 2017: apriesa BR P BN MP IT P43 PR] aprisa M
- v. 2018: aquella BN P43 PR] quella IT M] aquesta BR P MP
- v. 2022: tarda P BN MP IT M P43 PR] tardas BR
- v. 2028: esa BR P BN IT M P43 PR] esta MP
- v. 2050: iré BR P BN MP IT P43 PR] haré M
- v. 2051: noche BR P MP IT M P43 PR] tarde BN
- p. 926: *Vanse. Salen* BN] *Vanse. Sale* BR P MP IT P43 PR *Vanse y salen* M
- v. 2057: ignorante BR P BN MP IT M PR] inorante P43
- v. 2060: nombre BN] humor BR P MP IT M P43 PR
- v. 2062: tienes buen nombre P BN MP IT M P43 PR] *om.* BR
- v. 2068: *om.* BN] el BR P MP IT M P43 PR
- v. 2072: del BN] de BR P MP IT M P43 PR
- v. 2077: mismo BN M] mesmo BR P MP IT P43 PR
- vv. 2079-2114: Agrádale al más discreto (...) y acostarse en alcahuete BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- p. 929: *Sale la Duquesa e Irene* BN] *Sale Irene y la Duquesa* BR MP IT M *Irene y la Duquesa* P P43 PR
- v. 2142: asomarse BR P MP IT M P43 PR] asomarme BN
- v. 2154: muestra BR BN IT M PR] muestras P MP vuestra P43
- p. 929: *Salen Carlos y César* BN IT P43 PR] *Salen César y Carlos* M *om.* BR P MP
- vv. 2158-2176: ¿En fin prometió matarme (...) mi hijo largas edades? BN] ¿Hay desdicha semejante? / ¿Yo la vida de mi hijo / aventurar siendo padre? / Cuenta, ¡vive Dios!, de todo / al rey Enrique he de darle; / todo lo sabrá de mí. / CARLOS. ¿En fin prometió matarme / el Conde? CÉSAR. En presencia mía. / Tú hiciste un gran disparate /

en aventurar tu vida. / Yo, aunque soy leal, soy padre / y he de evitar tu peligro. / CARLOS. Yo es fuerza que me recate / pues tú temes y me avisas, / mas si se ofrece otro lance / haré lo mismo. CÉSAR. Él nos sigue, / y aunque es bien que no me aparte / de tu lado, me retiro / hasta ver qué intento trae: / sepan la verdad y viva / mi hijo largas edades. BR P MP IT M P43 PR

v. 2179: se dicen BN] se dice IT M P43 PR le dice BR P MP

p. 930: *Sale el Conde* BN M] *om.* BR P MP IT P43 PR

v. 2181: apriesa BR P BN MP IT P43 PR] aprisa M

v. 2185: ya BR P MP IT M P43 PR] y BN

v. 2187: misma noche BN] noche misma BR P MP IT M P43 PR

v. 2190: puede BR P BN MP IT M P43] pueda PR

v. 2192: falta BR P BN MP IT M P43] falte PR

v. 2193: mí BR P BN MP P43 PR] *om.* IT M

v. 2198: blanco BN IT M P43] blanco es BR P MP PR

v. 2200: él BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR

v. 2205: matara BN] matare BR P MP IT M P43 PR

v. 2213: los BN] dos BR P MP IT M P43 PR

v. 2219: CARLOS BR P BN MP IT P43 PR] CESAR M

v. 2226: siento BN IT M P43] sienta BR siente P MP PR

v. 2228: Dios BR P BN MP IT M PR] dos P43

v. 2238: yo P BN MP IT M P43 PR] hoy BR

v. 2241: y BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR

v. 2243: decís BR P BN MP M P43 PR] dices IT

v. 2248: engaño BR P BN MP PR] ingenio IT M P43

v. 2257: no le BN] al Conde BR P MP IT M P43 PR

v. 2260: engañarse BN] engañarte BR P MP IT M P43 PR

v. 2263: absoluta BN] y señora BR P MP IT M P43 PR

v. 2269: le BR P MP IT M P43 PR] les BN

v. 2270: los BR P MP IT M P43 PR] les BN

v. 2278: desengañadme P BN MP IT M P43 PR] desengañandme BR

v. 2280: si amarme BN] o amarme BR P MP IT M P43 PR

v. 2281: amar a BN IT M P43] amar BR P MP PR

vv. 2282-2283: aunque lo cierto (...) es amaros BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR

v. 2282: es] *om.* BN

- v. 2285: merece BN IT M P43] merezca BR P MP PR
- v. 2290: cuánto BR P MP IT M P43 PR] cuando BN
- v. 2293: de BR P BN MP IT P43 PR] *om.* M
- v. 2302: os BR P BN IT] me M *om.* MP P43 PR
- v. 2305: y aun si BN] y así BR] ya si P MP IT M P43 PR | dijérades BR P BN] dejárades MP IT M PR dejárades P43
- v. 2318: dichas BR P BN MP IT P43 PR] ~~des~~dichas M
- v. 2319: librarle BR BN MP M PR] librarme P IT P43
- v. 2326: te niegas P BN MP IT M P43 PR] reniegas BR
- v. 2328: Yo BN IT M P43] Ya BR P MP PR | concertaste BR P BN MP IT P43 PR] consertaste M
- v. 2332: tu BN M PR] *om.* BR P MP IT P43
- v. 2338: y BR P MP IT M P43 PR] *om.* BN
- v. 2339: dióle él BN] le dio BR P MP IT M P43 PR
- v. 2348: quitarte BR P MP PR] quitarle BN IT M P43
- p. 934: *A Irene* M] *om.* BR P BN MP IT P43 PR
- p. 934: *Vase la Duquesa* M] *om.* BR P BN MP IT P43 PR
- p. 934: *César* BR P BN MP M P43 PR] *el César* IT
- p. 934: *Vase* M] *om.* BR P BN MP IT P43 PR
- p. 935: *Vase* M] *om.* BR P BN MP IT P43 PR
- v. 2361: IRENE BN] ENRIQUE BR P MP IT M P43 PR
- p. 935: *Sale Enrique* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 2362: ENRIQUE BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR | este BR BN IT M P43] ese P MP PR
- v. 2364: *Ap.* M] *om.* BR P BN MP P43 PR | mismo BN M] mesmo BR P MP IT P43 PR
- v. 2366: aguardes BR P BN MP IT P43 PR] iguales IT M
- v. 2383: vuelen BR P BN IT M P43 PR] vuelven MP
- v. 2384: su BR P BN IT M P43 PR] tu MP
- v. 2385: vais BN IT M P PR] veis BR P MP
- vv. 2395-2406: batiendo bajel de pluma (...) muere exhalación errante BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 2407: porque BN] pero BR P MP IT M P43 PR
- v. 2418: y BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- v. 2421: rojo BR P BN MP IT P43 PR] roja M

- v. 2425: en BR P MP IT M P43 PR] con BN
- v. 2429: subió aire leve BN] subía a pie leve BR P MP IT M P43 PR
- v. 2433: Huirá P BN MP IT M P43 PR] Huir BR
- p. 936: *Van corriendo* BN] *om.* BR P MP IT M P43 PR
- p. 937: *Vanse Enrique y el Conde* BR P MP IT M P43 PR] *om.* BN
- p. 937: *Salen* BN MP IT M] *om.* BR P P43 PR
- p. 937: *la Duquesa y Carlos* BN] *Carlos y la Duquesa* BR P MP IT M P43 PR
- v. 2444: eso P BN MP IT M P43 PR] esto BR
- p. 937: *Sale el Senescal* BN MP M] *om.* BR P IT M PR
- v. 2448: y BR P MP IT M P43 PR] *om.* BN
- v. 2449: donde BR P MP IT M P43 PR] adonde BN
- p. 937: *Salen el Conde y César acuchillándose con otros* BN] *El Conde y César retirándose* BR P MP P43 PR *Sale el Conde y César retirándose* IT *Sale el Conde y César retirándose y soldados siguiéndolos* M
- v. 2465: CÉSAR BR P MP IT M P43 PR] UNO BN
- v. 2469: siguió BR P BN MP IT P43 PR] siguió M
- v. 2472: y BR] si P BN MP IT M P43 PR
- v. 2479: el P BN MP IT M P43 PR] *om.* BR
- v. 2499: dalde BR P BN P43 PR] dadle MP IT M
- v. 2513: de BN MP IT M P43 PR] *om.* BR P
- v. 2527: yo BN] ya BR P MP IT M P43 PR
- v. 2528: propio P BN IT M P43 PR] propio BR MP
- v. 2529: aventura BN] ventura BR P MP IT M P43 PR
- v. 2536: mídanos BN IT P43 PR] mídenos BR P MP midamos M
- v. 2541: Yo BN IT M] Ya BR P MP P43 PR
- v. 2546: despreciallo BR P BN MP PR] despreciarlo IT M P43
- v. 2547: mucho más BN] lo mismo BR P MP IT M P43 PR | tenello BN] tenerlo BR P MP IT M P43 PR

7. HACIA UN REPERTORIO DE LAS COMEDIAS DE ARMAS Y LETRAS

- *Afectos de odio y amor* (Calderón de la Barca).
- *El águila del agua, y batalla naval de Lepanto* (Vélez de Guevara).
- *Amar por razón de estado* (Tirso de Molina).
- *Amazonas en las Indias* (Tirso de Molina).
- *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza* (Lope de Vega).
- *Las armas de la hermosura* (Calderón de la Barca).
- *El asalto de Mastrique* (Lope de Vega).
- *El asombro de Turquía y el valiente toledano* (Vélez de Guevara).
- *El astrólogo fingido* (Calderón de la Barca).
- *Los bandos de Sena* (Lope de Vega).
- *Basta callar* (Calderón de la Barca).
- *El blasón de los Chaves de Villalba* (Lope de Vega).
- *El Brasil restituido* (Lope de Vega).
- *La burgalesa de Lerma* (Lope de Vega).
- *El caballero de Yllescas* (Lope de Vega).
- *La campana de Aragón* (Lope de Vega).
- *El capellán de la Virgen* (Lope de Vega).
- *Casa con dos puertas, mala es de guardar* (Calderón de la Barca).
- *El castillo de Lindabridis* (Calderón de la Barca).
- *Cautelas son amistades* (Felipe Godínez).
- *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* (Lope de Vega).
- *El conde Fernán González* (Lope de Vega).
- *El conde Lucanor* (Calderón de la Barca).
- *La contienda de Diego García Paredes y el Capitán Juan de Urbina* (Lope de Vega).
- *Contra valor no hay desdicha* (Lope de Vega).
- *La corona de Hungría y la injusta venganza* (Lope de Vega).
- *Las cuentas del Gran Capitán* (Lope de Vega).
- *La dama duende* (Calderón de la Barca).
- *El desafío de Carlos V* (Rojas Zorrilla).
- *La devoción de la cruz* (Calderón de la Barca).

- *La doncella Teodor* (Lope de Vega).
- *Duelos de amor y lealtad* (Calderón de la Barca).
- *El dueño de las estrellas* (Ruiz de Alarcón).
- *Ello dirá* (Lope de Vega).
- *Los españoles en Flandes* (Lope de Vega).
- *La estatua de Prometeo* (Calderón de la Barca).
- *La exaltación de la cruz* (Calderón de la Barca).
- *El gran capitán* (Lope de Vega).
- *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* (Lope de Vega).
- *El gran príncipe de Fez* (Calderón de la Barca).
- *Las grandezas de Alejandro* (Lope de Vega).
- *Los guanches de Tenerife o la conquista de Canarias* (Lope de Vega).
- *Guardar, y guardarse* (Lope de Vega).
- *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (Lope de Vega).
- *El hijo de los leones* (Lope de Vega).
- *El hombre por su palabra* (Lope de Vega).
- *Sin honra no hay amistad* (Rojas Zorrilla).
- *La inocente sangre* (Lope de Vega).
- *El José de las mujeres* (Calderón de la Barca).
- *Lances de Amor y Fortuna* (Calderón de la Barca).
- *La lealtad contra la envidia* (Tirso de Molina).
- *El licenciado Vidriera* (Moreto).
- *Don Lope de Cardona* (Lope de Vega).
- *El mágico prodigioso* (Calderón de la Barca).
- *La malcasada* (Lope de Vega).
- *Lo que quería ver el Marqués de Villena* (Rojas Zorrilla).
- *El mayor desengaño* (Tirso de Molina).
- *El mayor encanto amor* (Calderón de la Barca).
- *La mayor hazaña de Alejandro Magno* (Lope de Vega).
- *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba –o La nueva victoria de Gonzalo de Córdoba–* (Lope de Vega).
- *La mayor virtud de un rey* (Lope de Vega).
- *El mesón de la corte* (Lope de Vega).
- *Las mocedades del Cid* (Guillén de Castro).

- *Mujer, llora y vencerás* (Calderón de la Barca).
- *Las mujeres sin hombres* (Lope de Vega).
- *Nadie fíe su secreto –o No guardes tú tu secreto–* (Calderón de la Barca).
- *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (Lope de Vega).
- *La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría* (Lope de Vega).
- *Los pleitos de Ingalaterra* (Lope de Vega).
- *Porfiar hasta morir* (Lope de Vega).
- *El premio del bien hablar* (Lope de Vega).
- *Los ramilletes de Madrid* (Lope de Vega).
- *El rey sin reino* (Lope de Vega).
- *La Santa Liga –o La batalla naval–* (Lope de Vega).
- *El segundo Escipión* (Calderón de la Barca).
- *La serrana de la Vera* (Lope de Vega).
- *Servir a señor discreto* (Lope de Vega).
- *El sitio de Bredá* (Calderón de la Barca).
- *El valiente Céspedes* (Lope de Vega).
- *El valiente Pantoja –o Las travesuras de Pantoja–* (Moreto).
- *El vellocino de oro* (Lope de Vega).
- *La venganza venturosa* (Lope de Vega).
- *Venturas te dé Dios, hijo* (Tirso de Molina).
- *Todo es dar en una cosa* (Tirso de Molina).
- *Los tres afectos de amor* (Calderón de la Barca).

