

TÉCNICAS E INFLUENCIAS TEATRALES EN LA NARRATIVA BREVE DE ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO: EL CASO DE LAS NOCHES DE PLACER***Giulia Giorgi**

Università di Ferrara

grggli@unife.it

RESUMEN: Se analizan las técnicas teatrales empleadas por Alonso de Castillo Solórzano a la hora de escribir algunas de las novelas que integran las *Noches de placer* (Barcelona, 1631) y se estudian las posibles influencias ejercidas por el teatro nacional de la época en la producción narrativa del autor.

PALABRAS CLAVE: Novelas cortas, Teatro del Siglo de Oro

ABSTRACT: This article analyzes the dramatic techniques used by Alonso de Castillo Solórzano to write some of the short novels of *Noches de placer* (Barcelona, 1631), and studies the possible influences that the Golden Age theatre had on the author's narrative production.

KEYWORDS: short novels, Golden Age theatre

Pese a los numerosos lazos intertextuales entre novela y teatro en el Barroco, son todavía escasos los estudios consagrados a la relación entre los dos géneros. Particularmente significativa resulta la posición de Yudin (1968, 1969), quien opina que la producción narrativa de los autores post-cervantinos se sustentaría casi exclusivamente en el repertorio dramático de la época¹. Es más: Yudin llega a definir la novela corta como «novela comediesca», invirtiendo el más común marbete de «comedia novelesca».

Es decir, la novela corta del Siglo de Oro parece adoptar estructuras, personajes, temas y motivos que se hallan en las obras dramáticas coevas; por otra parte, son innumerables las situaciones desarrolladas en los relatos que se podrían trasvasar fácilmente a la escena. Incluso los personajes de las novelas calcan a menudo las *dramatis personae* de las piezas teatrales: faltos de caracterización psicológica, se presentan principalmente a través de sus acciones y parecen encarnar los personajes fijos – e inmediatamente reconocibles – de la comedia nueva: el galán, la dama, el personaje de barba, el figurón, etc. Esta «ósmosis» entre novela y teatro queda aún más patente si consideramos la producción literaria de un escritor post-cervantino como Alonso de Castillo Solórzano. Autor muy prolífico² y alabado por sus contemporáneos – Lope y Montalbán entre otros –, Castillo se configura como un «profesional de la escritura» al servicio del público cortesano; un novelista que ha creado una suerte de «manual de recetas» para escribir novelas (y no solo), un almacén de tópicos,

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII* (y II) (FFI2013-41264-P).

¹ Véanse también las contribuciones de Morínigo (1957), Baquero Goyanes (1983), Gutiérrez Hermosa (1997: 167-174) y Miñana (1998).

² Castillo Solórzano publicó nueve colecciones de novelas cortas o misceláneas, una antología poética (*Donaires de Parnaso*), varias novelas picarescas y amorosas, algunas obras dramáticas. Para un elenco exhaustivo de la vasta producción solorzana, véase Bonilla Cerezo (2012).

personajes y estilemas recurrentes que se pueden combinar a capricho para construir nuevas historias. Y en su producción el teatro nacional ejerció una enorme influencia.

Además de sus obras teatrales – entremeses insertados entre una novela y otra de sus misceláneas y piezas más largas – el género dramático desempeña un papel fundamental también en la organización interna de sus colecciones narrativas y, aún más, en las mismas historias que cuenta. Un caso emblemático es el de las *Noches de placer*, colección de doce novelitas que edité hace algún tiempo (2013)³. La estructura «teatral» se percibe ya a partir del marco a la italiana en el que se incluyen los relatos. Un grupo de damas y caballeros, invitado a celebrar las Navidades en casa del noble valenciano don Gastón Centellas, acepta la propuesta de una de sus hijas, Laura, la cual sugiere pasar esas noches relatando novelas, precedidas y seguidas por músicas y bailes. La obra completa, pues, se sustenta en una arquitectura dramática, presentándose como una fiesta cortesana barroca donde las jornadas de la comedia son sustituidas por los cuentos. Cada velada, de hecho, repite este diseño: 1) una composición (generalmente, una canción o un romance) cantada a cuatro voces y acompañada por «diestros músicos»; 2) dos novelas narradas por una dama y un caballero; 3) músicas y danzas para cerrar cada noche con un sarao, un torneo o una máscara. Otro detalle significativo: el marco narrativo se abre, como de costumbre, con la descripción de Barcelona, sede donde se sitúan los acontecimientos. Siguiendo el muy común *topos* del *encomium urbis*⁴, la ciudad condal se ensalza por sus remotos orígenes («antiquísima ciudad», p. 73), por la riqueza y esplendor de sus edificios (definidos, de hecho, como «suntuosos y ricos», p. 73), por los *cives* que, con su nobleza y cultura, acrecientan su prestigio («célebre por sus nobles y claras familias, estimada por sus agudos y sutiles ingenios» p. 73) y también por la hermosura de sus mujeres. Dada la estructura «teatral» de las *Noches de placer*, no me parece descabellado relacionar dicha descripción con la loa, género menor del teatro español del Seiscientos que servía para inaugurar el espectáculo⁵. Igual que la loa – sobre todo la cortesana o palaciega – procuraba cautivar la atención del público y alabar al noble que organizaba la función o la ciudad donde vivía, la descripción inicial de la obra solorzaniana magnifica a don Gastón a través del encomio al lugar donde reside⁶.

Además de su arquitectura dramática, algunas novelas de *Noches de placer* parecen reverberar temáticas, personajes y estilemas de otras piezas del Barroco. Asimismo, las historias se pueden dividir en tres partes, correspondientes a las tres jornadas de la comedia nueva, y también los personajes parecen corresponderse con los tipos fijos del teatro de la época, puestos en escena y liquidados en virtud de su funcionalidad; por último, no faltan algunas indicaciones sobre los gestos de los protagonistas antes de hablar o, incluso, glosas sobre la mímica facial que parecerían configurarse casi como acotaciones que permitan al lector visualizar la escena que se describe. Otra interesante característica de la narrativa solorzaniana es el sostenido empleo que el autor hace del diálogo para impulsar la narración⁷.

³ Se citan las *Noches de placer* a partir de nuestra edición; a cada cita seguirá el número de página correspondiente.

⁴ Además de las retóricas del Quinientos que, para la topografía epidíctica, seguían las indicaciones ciceronianas reelaboradas por Quintiliano, las descripciones de las ciudades en el *corpus* narrativo de Castillo – como en la producción de otros autores contemporáneos – se amoldan a los copiosos «escritos apologéticos que en torno a las ciudades españolas más florecientes surgieron durante los Siglos de Oro» (cf. Ruiz Fernández, 1995: 133). Particularmente significativa, en este sentido, es la obra de Céspedes y Meneses: cada una de sus *Historias peregrinas y ejemplares* (Zaragoza, 1623) se abre con un elogio a la ciudad donde se ubican los acontecimientos.

⁵ Véase Sileri (2004-2005: 266).

⁶ Recordemos, además, que en esa época el mismo Castillo Solórzano vivía y publicaba sus libros en Barcelona: el *encomium urbis* que le dedica, si bien compuesto mediante tópicos recurrentes, puede interpretarse como una tentativa de *captatio benevolentiae* hacia su nuevo público.

⁷ Como es evidente, el diálogo es prerrogativa de la producción breve, donde con pocas pinceladas se describen los lugares, los personajes y los acontecimientos y son las palabras de los mismos protagonistas a desarrollar la historia; en una novela larga como *Lisardo enamorado* (1629, reescritura de una obra previa, *Escarmientos de*

Veamos algunos ejemplos. *Las dos dichas sin pensar*, primera novela de *Noches de placer*, parece respetar la tripartición defendida por Lope en su *Arte Nuevo*⁸. En la primera parte, un grupo de pastores al servicio de Dorotea, halla en el bosque a Emerenciana, una joven gravemente herida y la lleva al palacio de la noble, donde se la cura y atiende. Recobrada la salud, cuenta su triste historia de amor. Análogamente, en la segunda, Dorotea narra a Emerenciana los avatares que empujaron a don Luis, el hombre al que ama, a huir de la ciudad. La tercera parte permite el desenlace feliz cuando, casualmente, las dos mujeres se topan en el mismo sitio con sus respectivos galanes. Y aplicando la división teatral: la primera jornada equivale al cuento de Emerenciana; la segunda se destina a la confesión de Dorotea; la tercera, finalmente, al viaje de las dos damas a Barcelona, con el desenlace encerrado en las últimas líneas.

Merece la pena centrarnos especialmente en la primera sección del cuento – el monólogo de Emerenciana – en la cual el estrecho vínculo entre narrativa y teatro resulta más evidente. La relación de Emerenciana empieza recordando su primer encuentro con don Gastón, durante una representación teatral a la cual la dama acude con una amiga, disfrazadas para confundirse con el público más humilde⁹ («con los vestidos ordinarios de nuestras criadas, nos compusimos y disfrazadas fuimos a la comedia», p. 86). Es justo después del espectáculo cuando don Gastón vislumbra entre la muchedumbre a estas «embozadas señoras» y procura alcanzarlas, a pesar de la tentativa de las jóvenes de darse prisa en volver a casa. Comienza, así, una confrontación con réplicas muy ágiles entre los tres personajes que origina un diálogo en perfecto estilo comediesco. Ante las continuas mentiras de las damas (sobre todo de Emerenciana), el galán acaba estallando: «después de haber visto la comedia, que es a lo que salistes de vuestra casa para divertiros, lo queréis hacer ahora a mi costa» (p. 87). Y el disfraz no afecta solo a los vestidos; es, también, lo que se podría definir como una suerte de camuflaje verbal. Emerenciana se dirige a don Gastón fingiendo un recato conforme al papel que está interpretando (el de criada); ante la oferta del galán de celebrar su encuentro con unos versos, la dama disfrazada declara: «lo que habéis oído no merece estos honores, pero consolarase el poeta con no ser el primero que habrá mentido encareciendo ni lisonjeado ponderando» (p. 88). La confusión entre los dos planes, ficción (el «traje hipócrita» de las damas) y realidad (su condición noble), se complica aún más si se considera que las dos mujeres acaban de asistir a un verdadero espectáculo. En este fragmento narrativo, pues, se pueden distinguir tres diferentes niveles de verdad-ficción: 1) la obra de teatro que vieron las damas, una *pièce* de la cual Castillo Solórzano cita el autor (Diego Jiménez de Enciso), el título (*La mayor hazaña de la Cesárea Majestad del Emperador Carlos Quinto*) y sintetiza su trama («su [*de Carlos Quinto*] retirada al monasterio de Yuste, renunciando su Imperio en su prudente hijo, Filipo Segundo», p. 85); 2) la «comedia» representada por Emerenciana y su amiga ante don Gastón, caracterizada por el disfraz, la disimulación y el camuflaje verbal; 3) la realidad, manifestada por el «bordado faldellín» que se divisa bajo los humildes vestidos de las mujeres.

La historia de amor con don Gastón, contada con todo detalle por Emerenciana – quien refiere con precisión los diálogos con el amado y puede incluso declamar el primer

amor moralizados) la acción – casi inexistente – se interrumpe continuamente para que los personajes encontrados por Lisardo a lo largo de su camino puedan contar sus vicisitudes, convirtiendo enseguida los diálogos en largos monólogos.

⁸ Para la división en tres jornadas de la comedia nueva, adoptada y aconsejada por Lope, cf. Rozas (1976: 99-108). También en algunas de las *Novelas a Marcia Leonarda* se emplea la estructura tripartita, particularmente en *Las fortunas de Diana* (Ciro, 1926: 328-329).

⁹ El disfraz de la dama, si bien Emerenciana no se presenta en hábito varonil, es un claro motivo del teatro barroco. A este propósito, véase Zugasti (1998: 109-144). Dentro de la vasta bibliografía sobre el disfraz varonil, cf. Bravo-Villasante (1955), Figure (1987), González (2004) y Lagresa (2011).

romance que se le dedicó –, se teatraliza cada vez más y adquiere paulatinamente tintes de comedia de capa y espada.

La técnica teatral de la narración se muestra también en la rapidez con que los personajes abandonan la «escena» después de cumplir su cometido. Por ejemplo, al alejamiento de don Guillén, primo y pretendiente de Emerenciana que huye de la ciudad después del desafío con don Gastón, solo se dedica un rapidísimo e indiferente comentario: «mi primo se desesperó de tal suerte que se fue una noche de Zaragoza, sin haberse sabido más de él hasta hoy», p. 92).

Finalmente, merece una anotación la descripción del diálogo entre la dama y su padre, vivo ejemplo del «personaje de barba» de la comedia nueva, ocupado en defender los valores de la sangre, que evoca la trama de los dramas barrocos en los cuales, a través de la muerte violenta de la hija, la familia recobra el honor perdido¹⁰. En perfecta consonancia con su papel, el padre de Emerenciana, tras despedir a los criados, con la cara pálida y una daga en la mano (nótese la acumulación de detalles gestuales), arremete contra la hija: «Este acero, infame y desobediente hija, te quitará en breve la vida, si de plano no me confiesas quién salió anoche cerca del día de esta casa» (p. 93), escena digna de las mejores tragedias auriseculares.

No se perciben tantos rasgos teatrales en el más conciso monólogo de Dorotea, que sirve de enlace entre el primero y el tercer acto. De todos modos, también en su cuento asoman varias de las peculiaridades que vimos en la relación de Emerenciana: se habla, por ejemplo, del duelo entre don Luis, su amado, y el capitán, su antagonista, y de la muerte de este a manos del galán, que huye. También en la tercera jornada se describe un desafío que tiene como oponentes al propio don Luis y a don Gastón. La agnición posibilita el desenlace feliz de la peripecia y la novela se cierra, como es habitual, con la boda de las dos parejas.

Otro ejemplo clarísimo de novela sustentada sobre una estructura dramática es *La cautela sin efecto*, divisible en tres partes en virtud de las diferentes ubicaciones de los acontecimientos¹¹. La narración se apropia de recursos típicos del arte dramático, es decir, «foreshadowing, multiple disguise, magic, and coincidence» (Yudin, 1969: 592). Y no parece casual que exista, efectivamente, una adaptación dramática de esta novela, *Los encantos de Bretaña*¹², publicada en la colección *Fiestas del jardín* (1634). No puedo centrarme en la relación entre la versión en prosa y su trasposición dramática, pero sí quiero mostrar algunas peculiaridades – ¿serán solo sugerencias? – que me parecen significativas. Brevemente, la historia se abre con el almirante que, valiéndose del arte mágico de Ardano, quiere tener presa a su sobrina Arminda para usurparle el poder. El mago, contra su voluntad, se ve forzado a comunicar a la dama un pronóstico falso que la obliga al exilio y a no dejarse ver por nadie, excepto por los de su familia:

tú has de fingir un juicio que has hecho sobre el nacimiento de la reina, diciendo que hallas por tu ciencia que adversa estrella la pronostica muerte violenta si por espacio de dos años no observa el no dejarse ver el rostro de otra persona que no sea de las de su familia (p. 109).

El mago acompaña a la reina en su exilio y, consciente de su verdadero destino – que prevé su casamiento con un noble extranjero –, muestra a Arminda una serie de caballeros que pudieran ser su esposo, transformando una pared del cuarto en un espejo. Casi a la manera de un truco teatral, desfilan las imágenes de varios príncipes extranjeros, entre las cuales no

¹⁰ Para las tragedias amorosas del Barroco español, véase, entre otros, Álvarez Sellers (1993).

¹¹ En realidad, también dentro de estas tres secciones hay continuos saltos de un sitio a otro (de Francia a Inglaterra) para desarrollar paralelamente las historias de los personajes a uno y otro lado del Canal de la Mancha.

¹² La edición moderna de la comedia se debe a Bacchelli (cf. Castillo Solórzano, 1980). Sileri (2008: 220-245) estudió la relación entre la novela y su adaptación teatral.

parecería descabellado reconocer a algunos de los personajes de *La vida es sueño* de Calderón. En efecto, el príncipe que

debajo de aquel dosel de brocado ocupa la vista en la lectura de aquel libro que tiene en sus manos, cercado de otros muchos que ocupan el bufete que tiene delante de sí [...] docto en varias ciencias, experto en saber hablar muchas lenguas y erudito príncipe en todo lo especulativo (p. 112)

parece evocar al rey Basilio, padre de Segismundo y emblema de rey-filósofo¹³. No es la única referencia a esta obra: otro monarca, Ladislao de Polonia – no hay que olvidar la ambientación «exótica» de *La vida es sueño* –, posee algunas de las peculiaridades de Segismundo («este que oprime los lomos de aquel andaluz caballo, y le bate los dos ijares en la veloz carrera, es Ladislao», p. 113). De todas formas, el príncipe que más se asemeja al protagonista del drama calderoniano es el de Escocia: «este que vestido de pieles miras luchando con un fuerte oso [...] es el valiente Pinabelo [...], áspero de condición y temido de los vasallos del rey su padre» (p. 113).

Volvamos por un momento a la célebre obra de Calderón. La descripción de Segismundo trazada por Rosaura no es muy distinta, como se lee en los vv. 92-98: «puedo determinar, aunque de lejos, / una prisión obscura, / que es de un vivo cadáver sepultura. / Y porque más me asombre, / en el traje de fiera yace un hombre / de prisiones cargado / y solo de su luz acompañado»¹⁴.

Considerando paralelamente las dos historias, obsérvese cómo en ambas la trayectoria vital de un personaje se ve extraordinariamente afectada por un pronóstico. A Segismundo se lo recluye en la torre, obligándolo a vivir como un salvaje, mientras que a Arminda se la enclaustra en una «recreable casa», sin que pueda mostrarse a nadie. Otro pronóstico y otro mago, también en *El pronóstico cumplido*, parecen apuntar un caso de intertextualidad con el drama calderoniano: aquí el mago Navateo informa a Fabricio sobre la futura dicha de su hijo Silvio, utilizando palabras muy parecidas a las que emplea Basilio. El rey de *La vida es sueño* declara:

Yo, acudiendo a mis estudios, / en ellos y en todo miro / que Segismundo sería / el hombre más atrevido, / el príncipe más cruel / y el monarca más impío, / por quien su reino vendría / a ser parcial y diviso, / escuela de las traiciones / y academia de los vicios; / y él, de su furor llevado, / entre asombros y delitos / había de poner en mí / las plantas, y yo rendido / a sus pies me había de ver: / ¡con qué congoja lo digo! / siendo alfombra de sus plantas / las canas del rostro mío (vv. 708-725).

Y Navateo dice: «hallo por mi ciencia que los astros le pronostican tan feliz dicha que, puesto en una alta dignidad que no me es permitido decir, os veréis humillado a sus pies, respetándole y dándole casi un género de adoración» (p. 227).

El empleo de elementos dramáticos que pertenecen a la producción de otros autores no es prerrogativa exclusivamente solorzaniana. Como explica Soons (1978: 76), dos novelas de Castillo, *La confusión de una noche* (*Los alivios de Casandra*, 1640) y *La dicha merecida* (*Sala de recreación*, 1649), fueron reelaboradas unas décadas después por Moreto, respectivamente en *La confusión de un jardín* y *La fortuna merecida*¹⁵. Y el mismo Fénix

¹³ Para la figura de Basilio véase Morón (2011: 22-25).

¹⁴ Las citas de *La vida es sueño* están sacadas de la edición de Morón (2011).

¹⁵ Las dos piezas se publicaron por primera vez en la *Verdadera tercera parte de las comedias de don Agustín Moreto* (Valencia, 1676). En el volumen figura también la comedia de figurón *El marqués de Cigaral*, obra de Castillo Solórzano incluida en su colección *Fiestas del jardín* (1634). Para un análisis de *La confusión de una*

utilizó dos novelas de Castillo para componer dos comedias editadas en 1635¹⁶ pero escritas supuestamente antes. Se trata de *Amar, servir y esperar* – que se inspira en *El socorro en el peligro*¹⁷ (*Tardes entretenidas*, 1625) – y *Amar sin saber a quién* – reescritura dramática de *El amor por la piedad*¹⁸ (*Huerta de Valencia*, 1629). Este continuo intercambio entre los dos géneros y los préstamos y pasos de materiales narrativos a las piezas dramáticas, y al revés, es indicativo de una época donde los límites y los confines entre novela y teatro se antojaban muy borrosos.

Además de las que acabamos de analizar, Castillo Solórzano recupera otras influencias teatrales a la hora de escribir sus novelas.

El honor recuperado, por ejemplo, propone una historia que parece recordar la primera aventura de don Juan en el *Burlador de Sevilla*. Doña Rufina espera a su amado, don Antonio, para «[darle] entrada en su casa y posesión en su pecho» (p. 292), naturalmente (como prescribe la normativa conciliar) «con fe y palabra de [...] esposo» (p. 292). Sin embargo, el joven, llegando con retraso al lugar del encuentro, halla la puerta cerrada y vuelve a su casa desanimado. La mañana siguiente, visitando a Rufina, Antonio descubre que otro ha «gozado la ocasión» que estaba reservada para él. Ante la amada, que ignora lo que ha pasado, el galán se maldice por lo sucedido, expresando su enorme dolor:

¡Ay, querida Rufina! ¡Qué desdichada ha sido mi suerte! ¡Qué contraria me ha sido mi estrella! ¡Qué vuelta ha dado la varia fortuna en mi daño! [...] Otro más dichoso que yo gozó de la ocasión que me tenía prevenida, otro se hizo dueño de tu belleza; yo no, hermosa Rufina. Solo gozo de la pena de haberte perdido y de la desesperación de no ser tuyo (pp. 293-294).

Pero Rufina no cree a Antonio, al que llama «falso engañador». Tampoco el juramento del galán puede algo contra la dureza de Rufina: «Fálteme el cielo, ábrase la tierra y trágueme vivo, sin hablaros más palabra, si fui quien anoche tuvistes en vuestros brazos» (p. 294).

El caso reverbera el arranque del *Burlador*, cuando don Juan sustituye a don Octavio para seducir a Isabela. Hay que considerar, empero, que el reemplazo es completamente involuntario en la novela de Castillo, como explicará más tarde don Esteban:

Más enterado del modo con que se le usurpó la dicha a don Antonio, reconoció don Esteban ser él mismo quien había gozado la ocasión en su lugar. Y así, con nuevas preguntas que le hizo, se aseguró más de esto, confesando allí ser el deudor de la honra de doña Rufina (p. 299).

Al final, Esteban se casará con Rufina, permitiéndole recuperar el honor perdido; desenlace un tanto precipitado e inverosímil, pero necesario para «solucionar» el caso según los dictados tridentinos¹⁹.

Bastante distinto es lo que sucede en el *Burlador*; en la pieza atribuida a Tirso; de hecho, es don Juan, «un hombre sin nombre», quien goza de las gracias de Isabela, en lugar

noche y la reescritura de Moreto, véase Vaccari (2012 a: 161-169). Para la producción de Moreto, cf. Cotarello y Mori (1927).

¹⁶ Se publicaron ambas en la *Ventidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1635).

¹⁷ Véase Campana (1992: XXXIV-XXXV).

¹⁸ Para una comparación entre la novela de Castillo y su reescritura por parte de Lope, véase Vaccari (2012 b: 87-105).

¹⁹ De todas formas, no me parece del todo desinteresado el comportamiento de Esteban. Si bien ha oído la criada llamarle por otro nombre – don Antonio – no profiere ninguna palabra y no se niega a la ocasión de un inesperado encuentro amoroso.

de don Octavio. Me parece significativo comparar las palabras de Octavio, pronunciadas después de enterarse de la «traición» de Isabela, con las de don Antonio, citadas previamente:

OCTAVIO: Dejadme, no me digáis / tan gran traición de Isabela; / mas... ¿si fue su amor cautela? / Proseguid, ¿por qué calláis? / [...] Señor Marqués, ¿es posible / que Isabela me ha engañado / y que mi amor ha burlado? / Parece cosa imposible. / ¡Oh mujer, ley tan terrible / de honor, a quien me provoco / a emprender! Mas ya no toco / en tu honor esta cautela. / ¿Anoche con Isabela / hombre en Palacio? ¡Estoy loco! (vv. 343-346; 363-372)²⁰.

Para terminar este recorrido sobre los ecos del teatro áureo en las *Noches de placer* hay que recordar también los guiños de Castillo al *Perro del hortelano* de Lope de Vega; especialmente el tema de la desigualdad de linajes, condición que no permite el matrimonio entre personas pertenecientes a clases diferentes²¹. Es la clave de la comedia del Fénix – y de mucha de la literatura del Barroco – y aflora también por los relatos del vallisoletano. Volvamos al drama del Fénix y recordemos las palabras de su protagonista, la condesa Diana de Belflor, la cual, enamorada de su humilde secretario Teodoro, se portará como el perro del hortelano del famoso refrán castellano, ora alejando al hombre con desprecio, ora pretendiendo sus favores cuando lo ve acercarse a otra dama:

DIANA: Mil veces he advertido en la belleza, / gracia y entendimiento de Teodoro; / que a no ser desigual a mi decoro, / estimara su ingenio y gentileza. / Es el amor común naturaleza, / mas yo tengo mi honor por más tesoro; / que los respetos de quien soy adoro / y aun el pensarlo tengo por bajeza. / La envidia bien sé yo que ha de quedarme, / que si la suelen dar bienes ajenos, / que pueda lamentarme, / porque quisiera yo que por lo menos / Teodoro fuera más, para igualarme, / o yo, para igualarle, fuera menos (vv. 325-338)²².

La igualdad entre Diana y Teodoro se consigue solo al final de la comedia, a través de una hábil estratagema orquestada por el gracioso Tristán y de una agnición un tanto artificiosa. Esta isotopía, el binomio «más-menos», declarado en muchas ocasiones por la condesa, se halla en varias novelas solorzanianas, donde la igualdad de sangre es elemento imprescindible para el respeto de las normas sociales que estigmatizaban las relaciones entre personas de diferente condición. Por ejemplo, en *El premio de la virtud*, la carrera militar y los estudios universitarios en Pavía no permiten a Anselmo – si bien es «hijo de un rico ciudadano» – considerarse «igual» a la rica marquesa Flora y seguir galanteándola:

Siempre halló en ella [*la marquesa*] mucho gusto de ser servida de Anselmo, pero con más secreto que publicidad. Bien echó de ver Anselmo que el no ser igual con la marquesa le privaba de que en público la sirviese, y lastimábase mucho de esto (p. 308).

A diferencia de lo que ocurría en la comedia de Lope, en esta ocasión «quien es menos» logra alcanzar el nivel – por lo menos económico – de su amada gracias a una suerte

²⁰ Las citas del *Burlador de Sevilla* se toman de la edición de Rodríguez López-Vázquez (2003).

²¹ A este propósito, recuérdense unas palabras de Maravall (1972: 57): «Resultaba necesario mostrar en escena que las diferencias arrancaban de un origen natural; poseían un carácter forzoso e indeleble; de ellos resultaba el orden y la armonía; con ellos era mantenido el bien de cada grupo y de los individuos, los cuales sólo moviéndose en esa órbita y a través de las escalas en su interior dispuestos, podrían subir o bajar. Subir o bajar es el gran tema de la comedia, como de toda la literatura que se hace cuestión de los problemas de estratificación en su tiempo».

²² Para la citas del *Perro del hortelano* nos basamos en la edición de Kossoff (1970).

de adopción, por parte de un anciano caballero que está a punto de morir. El anciano don César resucita el conocido *topos* de los *homines novi* y afirma: «las armas y las letras levantan las casas y dan las calidades; bástale a Anselmo, cuando no os iguale, ser capitán y ya hijo mío para que lo supla todo» (p. 309).

En otra novela el mismo *topos* es empleado por una figura de poder, el rey, padre de Diana, que permite la boda de su hija con Silvio, aunque pertenecen a clases muy distintas:

bien conozco que en sangre no te iguala, pero no es el hombre primero que por su valor se ha hecho monarca en el mundo, que las historias vemos llenas de ejemplos en que muestra haber subido humildes hombres, con el valor de las armas y virtud de sus costumbres (p. 236).

Este breve y parcial recorrido ha pretendido mostrar cómo Castillo Solórzano utiliza y se inspira en el teatro de su época, no solo en la organización interna de sus colecciones – que se configuran a menudo como transposiciones narrativas de la estructura de la fiesta cortesana barroca –, sino también en la arquitectura de las historias (plasmadas según la tripartición defendida por el Fénix en el *Arte Nuevo*), en la creación de los personajes – pálidas copias de las *dramatis personae* de la comedia nueva –, en el desarrollo de las vicisitudes narradas, impulsado sobre todo por el uso del diálogo y por la acumulación de detalles que se parecen a las acotaciones teatrales.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1993): *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*. Valencia, Universitat de València.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1983): «Comedia y novela en el siglo XVII», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 13-29.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2012): «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 243-282.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1955): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, Revista de Occidente.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2011): *La vida es sueño*. Ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra.
- CAMPANA, Patrizia (1992): «Introducción», en A. de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*. Barcelona, Montesinos, pp. VII-XLVII.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1980): *Los encantos de Bretaña*. Ed. F. Bacchelli, Verona.
- (1992): *Tardes entretenidas*. Ed. P. Campana, Barcelona, Montesinos.
- (2013): *Noches de placer*. Ed. G. Giorgi, Madrid, Sial Ediciones.
- CIROT, Georges (1926): «Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28-4, pp. 321-355.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1927): «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, pp. 449-494.
- FIGURE, Paul (1987): «El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina», en J. M. Solà-Solé y L.

- Vázquez Fernández (coords.), *Tirso de Molina: vida y obra. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso (Washington, noviembre de 1984)*, pp. 137-143.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola (2004): «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 2002)*. Vol. I, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 905-916.
- GUTIÉRREZ HERMOSA, Luisa María (1997): «La constitución de un arte nuevo de hacer novelas», *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura comparada*, 1, pp. 157-177.
- LAGRESA, Elizabeth (2011): «Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega», *eHumanista*, 17, pp. 99-133.
- MARAVALL, José Antonio (1972): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones.
- MIÑANA, Rogelio (1998): «La novela en escena: aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII», en E. Friedman, H. J. Manzari y D. Miller (eds.), *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*. New Orleans, UP of the South, pp. 155-164.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1957): «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, pp. 41-61.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (2011): «Introducción», en P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra.
- ROZAS, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*. Madrid, SGEL.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (1995): *Novela corta española del siglo XVII: teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán*. Tesis doctoral, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- SILERI, Manuela (2004-2005): «Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta», *Etiópicas*, 1, pp. 243-270.
- (2008): *Le novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro*. Tesi dottorale, Pisa, Università degli Studi di Pisa.
- SOONS, Alan C. (1978): *Alonso de Castillo Solórzano*. Boston, Twayne.
- TIRSO DE MOLINA (atribuido, 2003): *El burlador de Sevilla*. Ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.
- VACCARI, Debora (2012 a): «De *La confusión de una noche* a *La confusión de un jardín*: Moreto reescribe a Castillo Solórzano», en V. Nider, *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Trento, Università degli Studi di Trento, pp. 161-169.
- (2012 b): «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», en R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*. *Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid, Sial, pp. 87-105.
- VEGA, Lope de (1970): *El perro del hortelano - El castigo sin venganza*. Ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia.
- YUDIN, Florence L. (1968): «The Novela Corta as Comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, pp. 181-188.
- (1969): «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81, pp. 585-594.

ZUGASTI, Miguel (2006): «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca», *eHumanista*, 6, pp. 100-113.

© Giulia Giorgi



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Recibido: 12 de septiembre de 2014

Aceptado: 13 de octubre de 2014