

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

COMEDIAS LÍRICAS EN LA HISPANOAMÉRICA COLONIAL.
OTRO TESTIMONIO DE LA PERVIVENCIA Y TRASMISIÓN
DE MOTIVOS MEDIEVALES A TRAVÉS DEL TEATRO
MUSICAL. EL CASO DE «LAS BODAS DE ENERO Y MAYO»

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen: Desde sus comienzos, la ópera se convirtió en un espacio de difusión para historias, temas, motivos y personajes que provenían de la literatura. Los textos de la Edad Media encontraron, de este modo, una vía de conservación que se extendió hasta el siglo XIX. Por otra parte, la continuidad entre la literatura española medieval y la de los Siglos de Oro se manifestó, de forma original, en muchos autores hispanoamericanos de la época colonial. Ambas circunstancias confluyen en obras del teatro musical de los virreinos que, mediante transformaciones, continuaron transmitiendo diferentes elementos de la literatura de la Edad Media. Es el caso de la comedia *Antíoco y Seleuco*, encontrada en el archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco, cuya estructura se basa en el motivo de las «bodas de Enero y Mayo», tan frecuente en obras medievales.

Palabras clave: *Antíoco y Seleuco*, «Bodas de Enero y Mayo», motivos medievales, Literatura colonial hispanoamericana.

Abstract: From its very beginnings, opera turned into a spreading space for stories, themes, motives and characters deriving from literature. Texts from Middle Ages found in this case, a preservation way that spread out till XIX century. On the other hand, continuity between medieval Spanish literature and the one of Golden Ages was showed originally by a great number of colonial age Spanish-american authors. Both circumstances come together in viceroyalty' musical theatre plays, that through changes, kept

on transmitting several Middle Age literature elements. It is the case of *Antíoco y Seleuco* comedy, found in San Antonio Abad de Cusco Seminar's files, whose structure is based on «bodas de Enero y Mayo» motive, so common in medieval works.

Keywords: *Antíoco y Seleuco*, «Bodas de Enero y Mayo», medieval motives, Spanish-american Colonial Literature.

La continuidad entre la Edad Media y los Siglos de Oro, rasgo tan significativo de la literatura española, encontró un campo particularmente fértil para manifestarse en un amplio corpus de textos hispanoamericanos de la época colonial. El resultado fue una original productividad discursiva que conservando rasgos innegables de la herencia medieval, puso de manifiesto, al mismo tiempo, el extraordinario potencial de éstos para transformarse, adaptarse e intervenir en situaciones inéditas de nuevos contextos sociales y de mestizaje de culturas¹.

Estos procesos de conservación, mutación y novedad del período virreinal, no siempre han sido debidamente apreciados, ya sea por una visión eurocéntrica para la que solo se trataba de procedimientos de copia, ya sea por posturas nacionalistas americanas que no encontraban nada propio en la cultura anterior a las declaraciones de independencia. Afortunadamente, avanzan los estudios que indagan las peculiaridades de los discursos coloniales desde perspectivas que comprenden sus raíces europeas, las relecturas que se produjeron en los contextos americanos y un potencial de continuidad que fue capaz de nuevas adaptaciones, incluso en épocas posteriores a los períodos independentistas². El presente trabajo abordará un caso del teatro musical que testifica tanto las vicisitudes de las

1. He comprobado, por ejemplo, en la crónica del peruano Huamán Poma de Ayala, una adaptación del motivo de la alegoría de los meses a las características del espacio andino. Insertada, además, en una suerte de cosmología que recuerda la contextualización de dicho motivo en la tienda del *Libro de Alexandre*. Véase, Sofía M. Carrizo Rueda, «Meses, hombres y naturaleza. La investigación de la herencia medieval en las crónicas americanas y la actual polémica sobre Huamán Poma», en Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, eds., *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidade da Coruña, editorial Toxosautos, 2005, tomo II, pp. 79-88.
2. Juan Alfonso Carrizo recogió en provincias del norte de la Argentina, durante las primeras décadas del siglo xx, coplas populares que cantaban sucesos ocurridos en 1873. Se referían a una gran hambruna y lo hacían mediante un combate alegórico entre el ejército de los alimentos propios de la zona y las huestes del hambre, en términos muy próximos al motivo de la «Batalla de Carnal y Cuaresma». Véase, Sofía M. Carrizo Rueda, «Herencia medieval y transformaciones en el cancionero tradicional argentino», en Luzdivina Cuesta, ed., *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Universidad de León, 2007, pp. 415-421.

investigaciones sobre la cultura surgida en las provincias de ultramar como los singulares procesos de pervivencia y trasmisión en sus producciones, de diferentes aspectos de la herencia medieval.

A modo de introducción, revisaremos las actividades que se desarrollaban en el Seminario San Antonio Abad de Cusco, cuya relevante influencia en la vida cultural de la Sud América colonial ha comenzado a ser investigada desde hace pocos años. La piedra basal del Seminario Conciliar de Cusco, puesto bajo la advocación de San Antonio Abad, fue colocada el 1º de agosto de 1598. Cinco años más tarde, el 19 de agosto de 1603, su fundador, el obispo D. Antonio de la Raya, sancionó ante el Cabildo eclesiástico las constituciones por las que debía regirse la flamante institución. Según éstas, la mayoría de los colegiales proveniría del Cusco pero no debían faltar representantes de otras regiones influyentes como, por ejemplo, Arica y Arequipa. La elección del Cusco para esta fundación se correspondía con los propósitos de conservar la que había sido la capital del Tawantisuyo como centro espiritual de esta dilatada región andina. Fue así que el nuevo Seminario llegó a ser muy pronto –y por más de 200 años–, un núcleo de extraordinaria irradiación cultural que cubría la región sur de los Andes, con estudiantes y clérigos que provenían no solo de Perú sino también de territorios muy lejanos que hoy pertenecen a Bolivia, Argentina y Paraguay³.

A lo largo de los dos siglos que duró esta época áurea, el archivo del Seminario no cesó de enriquecerse con numerosas composiciones musicales y con melodías concebidas en función de diversos géneros literarios. Pero los cambios históricos y culturales del siglo XIX no solo frenaron tal crecimiento sino que terminaron por dejar en el olvido todo aquel acervo. Pasaron alrededor de 150 años hasta que el historiador Rubén Vargas Ugarte descubrió en el Seminario, en 1953, un repositorio con más de tres mil folios manuscritos que contenían obras producidas desde el segundo tercio del siglo XVII, aproximadamente, hasta fines del siglo XVIII. Sin embargo, todavía quedaban por delante muchos esfuerzos y muchas zozobras hasta la recuperación definitiva del archivo en los umbrales del siglo XXI⁴. Fue un final doblemente «feliz» porque no se trató solamente de lograr el acceso al repositorio y encontrarlo en buen estado de conservación sino que,

3. Diana Fernández Calvo, «Antecedentes históricos», en Diana Fernández Calvo, dir., *Música dramática en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2010, pp. 25-26.
4. Véase la accidentada historia de la recuperación del archivo en M^a José Quesada Macchiavello, «Un acercamiento y una mirada pertinente», en Diana Fernández Calvo, dir., *op. cit.*, pp. 13-14.

como resultado, ha salido a la luz un campo de enorme potencial para emprender nuevas investigaciones.

Los colegiales del Seminario debían cumplir con una serie de actividades oficiales estipuladas por los reglamentos. Pero, asimismo, desarrollaban otras de carácter extraoficial como representar obras de teatro en agasajo a una visita ilustre o con motivo de alguna ocasión relevante para la vida de la institución, de la ciudad de Cuzco o del orbe hispánico⁵. De estas representaciones hay testimonios de distintos géneros en el corpus conservado, como tonadas escénicas, loas, óperas serenatas y comedias⁶. Entre éstas nos interesa, en particular, la *Comedia de Antíoco y Seleuco*.

Según los datos que recoge el archivo, fue representada en el Seminario de San Antonio Abad, el 30 de noviembre de 1743, con motivo de la designación del obispo Pedro Morcillo para la diócesis de Cusco⁷. Y hay, además, noticias de otra representación realizada entre septiembre y octubre de 1747, dentro de los 14 días con que el Cusco celebró el ascenso al trono de Fernando VI⁸. Se trata de versiones de la obra *Antíoco y Seleuco* o *A buen padre mejor hijo* de Agustín Moreto y Cabaña (1662) pero con variantes en las que es preciso detenernos. Se trata de ciertos fragmentos funcionales al desarrollo de la trama que son cantados, con un elaborado acompañamiento instrumental, y que por sus características, han llamado la atención de los estudiosos de la musicología. Esta tarea de musicalización ha sido atribuida a Esteban Ponce de León, compositor con una reconocida trayectoria dentro de la música dramática y religiosa, que se desempeñó como Maestro de Capilla de la Catedral de Cusco. Este monje agustino, probablemente nacido y formado en Lima⁹, aparece, explícitamente, como autor de algunas obras del archivo de San Antonio Abad. Pero también se le han atribuido otras composiciones del repositorio, aunque no figure su nombre, por ciertos aspectos que se consideran propios de su estilo. Uno de ellos consiste en las influencias del maestro francés Jean-Baptiste Lully, las cuales han sido destacadas entre otros

5. Respecto a la formación y las actividades de los estudiantes, véase Diana Fernández Calvo, art. cit., pp. 27-28.
6. Diana Fernández Calvo «La música dramática en el virreinato del Perú» en D. Fernández Calvo, dir., *op. cit.*, p. 54.
7. D. Fernández Calvo, art. cit., p. 54.
8. D. Fernández Calvo, art. cit., p. 58.
9. D. Fernández Calvo, art. cit., pp. 53-54.

aspectos de la alta calidad de dichos fragmentos musicales de *Antíoco y Seleuco*.¹⁰ Pero esta cuidada elaboración compositiva forma parte, en realidad, de un fenómeno mucho más amplio.

Es sabido que el teatro de los Siglos de Oro españoles contó siempre con la intervención de la música, aunque el estudio de este elemento quedó postergado durante bastante tiempo por el interés centrado en la palabra. Pero en los hechos, la presencia de la música durante las representaciones no cesó de crecer en cantidad, funcionalidad dramática y calidad de las composiciones. Un hito fundamental de este proceso es el estreno de *La púrpura de la rosa*, con texto de Pedro Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo, representada en Madrid, en el palacio de la Zarzuela, en 1660 [o 1662]¹¹.

Esta evolución del discurso teatral no tiene nada de extraño en los momentos en que la ópera iba despertando cada vez más entusiasmo, poniendo así en evidencia, el creciente interés del público por la fusión de la música y la poesía dramática. El virreinato del Perú no fue ajeno a este fenómeno europeo¹². Y un modo de comprobarlo se encuentra en los comentarios periodísticos. Por ejemplo, en 1747, el mismo año en que se representó nuevamente en Cusco, *Antíoco y Seleuco*, comentaba *El Día de Lima* acerca de una función teatral que en esta ciudad había costado el Virrey:

[...] el acorde y copioso número de los instrumentos, en que se logró la destreza de estrangeros que a la sazón se hallaban aquí, la canora melodía de las voces y el ayre nuevo de las composiciones eran el encanto de los sentidos [...]¹³.

Sabemos que, finalmente, en el siglo XIX, la ópera se consagró como un género teatral de extraordinaria popularidad para todas las clases sociales. Y hay que subrayar que sus libretos fueron el vehículo mediante el que persistieron en

10. D. Fernández Calvo, art. cit., p. 54. Véase el estudio musicológico de los fragmentos en Nilda Vineis, «Análisis musical del repertorio dramático del archivo», en D. Fernández Calvo, dir., *op. cit.*, pp. 300-304.
11. Respecto a la polémica sobre la fecha de estreno y otros aspectos diversos de esta obra, véanse los aportes de Louis Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in seventeenth-century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
12. De hecho, *La púrpura de la rosa*, con el texto de Calderón y música de Tomás de Torrejón y Velasco, compositor español afincado en Perú, fue representada en el palacio virreinal de Lima en 1701. Véase la edición comentada y anotada de esta versión en: Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la Rosa*, Ángeles Cardona y otros, eds., Kassel, Reichenberger, 1990.
13. D. Fernández Calvo, art. cit., p. 52.

el imaginario de un amplísimo público, un corpus variopinto de mitos, tramas novelescas, personajes, conductas arquetípicas y motivos tradicionales que habían sido la materia de los discursos literarios a lo largo de los siglos. En el contexto del romanticismo y el postromanticismo, las historias situadas en escenarios medievales fueron, naturalmente, una veta muy frecuentada¹⁴. Pero lo que me interesa subrayar es que también en el siglo XVIII, los temas y motivos medievales se infiltraban en el repertorio operístico, aunque bajo ropajes que, por lo general, dificultan su reconocimiento. Es lo que ocurre, por ejemplo, con *El rapto del serrallo*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1782), cuyo libreto, si bien parece referirse a valores de la Ilustración y se estructura sobre las tres unidades clásicas, en realidad, según he podido comprobar, constituye una perfecta inversión especular de las situaciones nucleares de la novela *Ozmín y Daraja*, intercalada en *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Narración que está ambientada en la época de los Reyes Católicos, y que revisita, a su vez, aspectos de la frondosa tradición de la historia medieval de *Flores y Blancaflor*¹⁵.

Indudablemente, las versiones cusqueñas de *Antíoco y Seleuco* no pueden inscribirse en el género operístico. Pero es preciso considerarlas dentro esa nueva modalidad que se preocupaba por incrementar, perfeccionar e integrar en el desarrollo de una obra teatral, los fragmentos musicalizados¹⁶. El caso de esta comedia de Moreto y Cabaña nos interesa, en particular, porque nuevamente nos encontramos ante un tratamiento del tema central que testimonia tendencias del siglo XVII pero que, sin embargo, se refiere a un motivo medieval que mantuvo su vigencia a través de transformaciones que atravesaron los Siglos de Oro. La obra moretiana ocurre en la época clásica pues desarrolla el conflicto de un rey

14. He estudiado, por ejemplo, la cadena de intertextualidades que une *La conversión de la prostituta Taide*, obra teatral de la monja Roswitha de Gandersheim (siglo X), con el libreto de la ópera *Thais* de Jules Massenet (1894). Sofía M. Carrizo Rueda, «Prototipos femeninos decimonónicos en la obra de Jules Massenet,» *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, N° 25, 2011, pp. 269-282
15. Sofía M. Carrizo Rueda, «De los motivos canónicos medievales a los libretos de ópera. Transmisión y mediaciones. El caso de *Flores y Blancaflor*, la picaresca de Mateo Alemán y *El rapto en el serrallo* de W. A. Mozart.» En, Devid Paolini, coord., *De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. Estudios celestinescos y medievales en honor de Joseph T. Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. II, pp.66-82.
16. *El rapto en el serrallo*, en rigor, tampoco es una ópera sino un *singspiel*, género en el que alternan las partes recitadas con las cantadas. Fue el genio de Mozart el que convirtió lo que debía ser un exponente de este popular género mixto, en la primera ópera de la escuela alemana. Véase Wolfgang A. Mozart, *El rapto en el serrallo*, libreto original en alemán, Roger Alier, traducción, estudios y comentarios, Barcelona, Daimon, 1984, pp. 20-22.

de Siria, Seleuco, antiguo general de Alejandro Magno, con su hijo, Antíoco, por el amor de la futura reina, Estratónica, hija de Demetrio el Grande¹⁷. Pero, en primer lugar, es necesario señalar que su hipotexto más evidente es *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, obra estrenada en 1631¹⁸. En esta tragedia la acción tiene como escenario Italia, y gira alrededor del duque Luis de Ferrara, su hijo, Federico, y la madrastra, Casandra, hija del duque de Mantua. Las relaciones de la obra del Fénix con la de Moreto son claramente perceptibles en algunos versos y hasta en tiradas entera¹⁹. Pero el autor del hipertexto desarrolló un giro de 180° en el argumento²⁰. Mientras en la obra de Lope, los amores adúlteros e incestuosos del hijo del marqués con su madrastra los precipitan a ambos en un final sangriento del que es artífice el propio padre, en la comedia moretiana, Antíoco se entera antes de contraer matrimonio, de que su hijo y su futura mujer están enamorados. Este descubrimiento lo llevará a renunciar a ella y permitir la unión de ambos jóvenes. Se ha dicho que Moreto inaugura una nueva etapa en el teatro de los siglos áureos. De hecho, hay que considerar que fue el dramaturgo español más refundido en Francia en el siglo XVIII. El traslado de los sucesos a la época clásica, el final «feliz» en reemplazo del trágico y los aportes renovadores de la dramaturgia de Moreto colaboran para enmascarar la intertextualidad barroca. Pero hay que considerar, además, que la obra de Lope es el primer eslabón de una cadena que se remonta dos siglos atrás.

El *Castigo sin venganza* constituye una dramatización de hechos reales ocurridos en 1425, protagonizados por un hijo de Nicolás III de Este, marqués de Ferrara, y su muy joven madrastra, quienes cometieron adulterio y fueron

17. Utilizo la siguiente edición: Héctor Urzáiz Tortajada, ed., *Antíoco y Seleuco*, en Agustín Moreto, *Primera parte de Comedias*, Miguel Zugasti y otros, eds., Kassel, Riechenberger, 2011, vol. III, pp. 413-579.
18. Utilizo la siguiente edición: David Kossoff, ed., introducción y notas, Lope de Vega, *El perro del hortelano y El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1987.
19. Véanse, por ejemplo, estas dos:
 Federico: [...] «Tres veces, señora, beso/ vuestra mano: una por vos,/ con que humilde me sujeto/ a ser vuestro mientras viva,/ destos vasallos ejemplo;/ la segunda por el Duque, mi señor/ a quien respeto/ obediente; y la tercera, por mí/[...] *El castigo sin venganza*, vv. 871-879.
 Antíoco [...] Tres veces la mano/ os beso:/ primero por reina mía/ a quien juro el vasallaje/ que mi lealtad acredita;/ otra por esposa y dueño/ de mi padre, en quien/ se cifra;/ la tercera que es por ser.../ ¡Más, ay de mí! [...]» *Antíoco y Seleuco*, vv. 797- 805.
20. Respecto a las relaciones intertextuales entre ambas obras, véase el estudio clásico de Carlos Ortigoza Vieyra, «Aniquilamiento del móvil del honor en *Antíoco y Seleuco* de Moreto respecto a *El castigo sin venganza* de Lope de Vega». *Homenaje al tercer Centenario de la muerte de D. Agustín Moreto, 1669-1969*, Indiana, Bloomington, 1969, pp. 9-48.

ajusticiados en presencia del marqués. Durante mucho tiempo, se consideró que la fuente de la tragedia del Fénix era la versión de estos hechos narrada por Matteo Bandello en una de sus *Novelle* –la XLIV de la primera parte–, publicada en 1554. Pero sin negar este hipotexto, Enrique López Estrada propuso atender a la influencia de otras fuentes y, asimismo, a que Lope pudo haber recogido testimonios transmitidos por la tradición²¹. Y es en esta línea de la tradición, que he propuesto incluir en la red intertextual, el relato de la historia que aparece en el libro de viajes de Pero Tafur, quien conoció personalmente al marqués de Ferrara, tiempo después de aquellos sonados sucesos²². Y lo que me ha llamado, poderosamente, la atención, es que el *Castigo sin venganza* tiene muchos más puntos en común con la versión de Tafur que con la novela de Bandello²³.

Uno de dichos aspectos resulta fundamental para los propósitos de estas páginas porque más allá del contraste entre el desenlace feliz de *Antíoco y Seleuco* y el final trágico de la obra lopesca que, a su vez, Tafur recoge como histórico, dicho aspecto persiste como un generador de sentido en las tres versiones. Se trata del motivo de «las bodas entre Enero y Mayo», presente en tantas obras medievales, y que desarrolla, modélicamente, el cuento del mercader en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer²⁴. En este relato, el caballero Enero, que ha llevado 60 años de vida licenciosa, manifiesta a sus amigos que está casi al borde de la sepultura, que ha destruido su cuerpo con sus excesos y que debe pensar en su alma (vv. 1393-1414). Pero el remedio que se le ha ocurrido no tiene nada que ver con el ascetismo y la espiritualidad sino que quiere santificar sus impulsos eróticos mediante el matrimonio, aunque, eso sí, con una hermosa doncellita que tenga menos de veinte años (vv. 1415-1420). Al final del cuento, su continuo autoengaño respecto al éxito de una unión semejante permanece intacto, al punto de creer

21. Francisco López Estrada, «Preludio literario para una representación actual de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», en Luciano García Lorenzo, dir., *El castigo sin venganza. Tragedia española de Lope de Vega. Un montaje de Miguel Narros*. Madrid, Teatro Español. Artes Gráficas Municipales, 1985, p. 26.
22. Utilizo la siguiente edición: Miguel Ángel Pérez Priego, ed., introducción y notas, Pero Tafur, *Andanças e viajes*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2009. La historia del marqués de Ferrara se encuentra en las pp. 189-191.
23. Sofía M. Carrizo Rueda, «El concepto de “castigo sin venganza” a la luz de una nueva fuente para el drama lopesco», en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 302-307.
24. Utilizo la siguiente edición: Geoffrey Chaucer, «The Merchant's Tale», *The Canterbury Tales. The Riverside Chaucer*, third edition, with a new foreword by Christopher Cannon, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 153-168.

las disparatadas mentiras de su mujer y no sospechar de la escena entre ella y el escudero que acaba de ver con sus propios ojos (vv. 2392-2410).

La lectura del relato de Tafur respecto al marqués de Ferrara histórico, proporciona una serie de significativas coincidencias con este argumento. Cuenta el viajero que después de la tragedia en la que se precipitaron los amores de su hijo y la joven madrastra, Nicolás de Este continuaba manteniendo diez o doce mancebas en sus palacios de la ciudad. Pero lo más grave era que, además, había vuelto a casarse con una «fermosísima mujer, de edad de 15 años e él de ochenta». Y como tenía otro hijo tan joven y gallardo como el que fue ajusticiado, concluye sarcásticamente el viajero «e de aquí non se espera sinon otro yerro peor que el primero»²⁵. La lujuria, la contumacia y la ceguera del de Ferrara recuerdan las características del caballero Enero. Pero hay que tener en cuenta, además, una equivocación que comete Tafur respecto a la edad del marqués. Insiste dos veces en los 80 años aunque cuando él lo conoció tenía 56 años, y falleció por envenenamiento dos años más tarde. Tan grueso error en un autor que no suele incurrir en ellos, permite conjeturar que podría tratarse de una «literaturización» de los datos fáuticos -propia de la morfología documental-literaria del género «relato de viajes»-, mediante la cual, el autor consignó las características del personaje histórico pero aumentando grotescamente su edad, para mejor asimilar su narración al motivo consagrado por la literatura burlesca, con la referencia la ancianidad²⁶.

En la obra de Lope de Vega, el duque Luis no es un anciano pero ostenta las otras características del arquetipo²⁷. Es incapaz de renunciar a una vida licenciosa y para satisfacerla, abandona a su bella y joven esposa al día siguiente de la boda. Además, su ceguera ególatra lo lleva a ignorar los sentimientos de su mujer. Es ella misma quien describe los sufrimientos de su humillante vida de casada ante una confidente, y adelanta las nefastas consecuencias²⁸. Hay, además, otro

25. Cf. ed. cit., p. 190.

26. Cf. S. M. Carrizo Rueda, art. cit., pp. 304-305.

27. En su definición de «motivos», Cesare Segre señala: que «constituyen estereotipos de orden significativo. En su conjunto, constituyen la instrumentación semiótica a la que el escritor recurre en el acto de dar forma a sus invenciones.» Véase Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 111.

28. Se trata de una larga tirada que abre el II acto (vv. 994-1074), en la que se destacan los siguientes versos: «Pero que con tal desprecio/ trate una mujer de precio,/ de que es casado olvidado,/ o quiere ser desdichado/ o tiene mucho de necio./ El duque debe de ser/ de aquellos cuya opinión./ en tomando posesión,/ quieren en casa tener/ como alhaja la mujer/ para adorno, lustre y gala,/ silla, o escritorio en sala,/ y es término que condeno, /porque con marido bueno, /¿cuándo se vio mujer mala?» (vv. 1049-1063).

personaje que percibe el alcance de las debilidades del duque. Se trata de Batín, el criado caracterizado por su perspicacia. Así, cuando su señor regresa de Roma proclamando que se ha arrepentido de su pasado libertino, el criado atribuye esta conversión, irónicamente, a un «milagro del Papa» (v. 2443). Y, más adelante, llama sin vueltas al duque, «santo fingido» (v. 2800). Si tomamos en cuenta lo que contaba Tafur acerca de la vida que siguió llevando el marqués histórico, cabe preguntarse si Lope, a través de la voz de Batín, no dejó abierta una apreciación sobre la contumacia del de Ferrara que se había transmitido por tradición.

Finalmente, en la obra de Moreto, hay que partir de que Seleuco aparece revestido de un decoro regio en el que no caben conductas como las descritas en los tres casos anteriores. Pero, con todo, se aprecian ciertos aspectos que es necesario tener en cuenta pues entiendo que se pueden considerar rastros persistentes del motivo de las bodas de Enero y Mayo. Se trata, por ejemplo, de las burlas del criado Luquete porque el nuevo matrimonio del rey es el cuarto, y ni siquiera ha esperado que termine el luto por la mujer anterior. Y vaticina que si esta nueva esposa muriera, se casaría por quinta y por «requinta» vez, haciendo un juego de palabras con pulsar las cuerdas de una guitarra²⁹. Respecto al hecho central, si bien renuncia a su prometida, lo hace por el gran amor a su hijo, pero no deja de tomar una joven esposa que es su sobrina, prometida, al principio, de Antíoco, con quien se había criado. A pesar de las transformaciones, considero que el motivo medieval presente en autores como Chaucer, que Tafur quizá utilizó para retratar al marqués de Ferrara, y que es analizado como red de conductas destructivas en *El castigo sin venganza*, persiste en el hipertexto de éste, aunque desde una perspectiva expurgada que no conspira contra la dignidad del personaje.

A mi juicio, en *Antíoco y Seleuco*, estamos mucho más cerca de los elementos reiterados por esta cadena de transmisión que del parlamento de don Diego que cierra *El sí de las niñas* de Leandro de Moratín, cuando al enterarse del amor de su prometida y de su sobrino, renuncia a ella:

—Paquita hermosa (*Abraza a DOÑA FRANCISCA*) recibe los primeros abrazos de tu nuevo padre ... No temo ya la soledad terrible que amenazaba a mi vejez... Vosotros (*Asiendo de las manos a DOÑA FRANCISCA y a DON CARLOS*) seréis la

29. Véase toda la malicia que destilan las palabras de Luquete:» ¡Qué ha dado/ tu padre en ser marido!/ Porque ya cincuenta años que ha vivido,/ de tres mujeres ha arrastrado el luto,/ y aún no de la tercera el llanto enjuto,/ se casa con la cuarta./Y si, como a las otras, ésta ensarta,/ lo ha de hacer con la quinta y la requinta,/ con que puede, si el naípe así le pinta,/ para cantar de todas los placeres,/ hacer una guitarra de mujeres.» Vv. 64-74.

delicia de mi corazón y el primer fruto de vuestro amor, ..., sí, hijos, aquél... no hay remedio aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos podré decir: a mí me debe su existencia este niño inocente: si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa³⁰.

El parlamento condensa aspectos de la personalidad de don Diego en los que la obra ha insistido desde el principio: su naturaleza razonable, su generosa preocupación por la felicidad del sobrino, al que considera un hijo, y de la jovencita con la que aspiraba a casarse, y su búsqueda, a través del matrimonio, no de la satisfacción erótica sino de una tranquila vida familiar. Respecto a una historia de los valores, éstos que exalta *El sí de las niñas* provienen, indudablemente, de la confianza en las luces de la razón y de los ideales de la familia burguesa³¹. Además, desde el punto de vista de la preceptiva artística, se impone el rechazo de la Ilustración a mostrar vicios y conductas reprobables, postulando en su lugar, la presencia de conductas ejemplares que sirvan como modelos de vida. La conjunción de todos estos aspectos disuelve las huellas del motivo de Enero y Mayo.

La fecha de estreno de la obra de Moratín, 1806, coincide, significativamente, con las propuestas de Jacques Le Goff respecto al final de lo que él llama «una larga Edad Media». Concepto acuñado por el estudioso francés que nos permitirá anudar las propuestas que hemos ido exponiendo. Señala Le Goff que:

Indudablemente, el nacimiento de la ciencia moderna en el siglo xvii [...] y los esfuerzos de los filósofos de las luces en el siglo xviii anuncian una nueva era, pero habrá que esperar al fin del siglo xviii para que se produzca la ruptura: la revolución industrial en Inglaterra y luego la Revolución Francesa en el terreno político, social y mental sellan el final de la Edad Media³².

Y más adelante, apunala sus argumentos subrayando que tenemos que: «asumir una historia de los valores, de las referencias, más larga y sorprendente»³³.

Ya hemos visto el giro en la historia de los valores que ejemplifica *El sí de las niñas*. En cuanto al nivel de una «historia de las referencias», es un aspecto

30. Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*, Juan Antonio Ríos Carratalá, edición digital, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2000.

31. A lo largo de la obra, se reitera que los jóvenes sufren porque creen que tendrán que sacrificar su amor a la obediencia filial. No queda ni la menor sospecha de que podrían buscar una relación clandestina. Véanse, por ejemplo, la escena V del acto II y la escena X del acto III.

32. Jacques Le Goff, *Una larga Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2008, p.14.

33. Cf. *op. cit.*, p. 51.

que me interesa muy en particular porque, a mi juicio, es donde se inscribe la cuestión de la resistente persistencia de los motivos medievales. Se trata de referentes arquetípicos de conductas, situaciones e intrigas que funcionaron, durante siglos, como esquemas para la mirada de discursos sobre la naturaleza humana. He mencionado el caso de Flores y Blancaflor, presente, por una compleja transmisión, en el libreto operístico de *El rapto del serrallo*. Y acabamos de revisar otro caso, donde diversas mutaciones del motivo de las bodas de Enero y Mayo permiten que éste penetre en situaciones burlescas, trágicas o amables hasta bien entrado el siglo XVIII³⁴.

Le Goff analiza diversos testimonios que abonan sus propuestas sobre la dilatada extensión de un período que pueda considerarse «medieval». Pero no habla del caso de España que aporta, precisamente, un amplio y fecundo campo de investigación en tal sentido. No se trata, solamente, de la reconocida continuidad entre la literatura medieval y la de los Siglos de Oro, sino también de la fuerte influencia que ejerció esta última en toda la literatura europea de los siglos XVII y XVIII. El *Quijote* es un caso emblemático pero también hay que contar, por ejemplo, con el extendido y significativo influjo de la novela picaresca. La literatura áurea hispánica fue, así, la mediadora para que temas y motivos medievales permanecieran presentes en el imaginario de públicos muy amplios dentro de la cultura occidental.

Se trata, por supuesto, de procesos laberínticos entre cuyos cruces, bifurcaciones, lagunas y otros accidentes diversos, yo me he propuesto seguir, en particular, el recorrido de dos vías. Una de ellas consiste en las singularidades de la literatura colonial, que ya es imposible considerar como una copia algo desteñida de las fuentes de la metrópolis. La segunda vía es la función que cumplió la creciente popularidad de la fusión del teatro y la música, que culminó en el entusiasmo por el género operístico. En el caso particular de las versiones cusqueñas de *Antíoco y Seleuco*, considero que nos encontramos ante una sugestiva coincidencia de ambos caminos.

34. Para la trayectoria propia de la historia de Antíoco y Seleuco, véase: Héctor Urzáiz Tortajada, «Ni castigo ni venganza. La figura del rey en *Antíoco y Seleuco* de Moreto». En Luciano García Lorenzo, ed., *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid. Fundamentos, 2006, pp. 237-268.

