

*«A lo nuevo quijotil»: La comedia nueva
entre el encanto y la risa
(Lope de Vega y Tirso de Molina)*

Frederick A. de Armas

UNIVERSITY OF CHICAGO

El 26 de mayo de 1605, los habitantes de Valladolid se admiran y sorprenden ante la entrada de Charles Howard, Conde de Nottingham y Admirante de la flota inglesa con su séquito. Han venido a ratificar la paz entre España e Inglaterra en el momento en que todavía se celebran el nacimiento y bautizo del futuro Felipe IV¹. Un poema atribuido a Góngora critica las fiestas:

Parió la reina; el Luterano vino
con seiscientos herejes y herejías;
gastamos un millón en quince días
en darles joyas, hospedaje y vino.

[Pérez Bustamante, 1979: 364; Góngora, 1985: 267].

Se añade que un poeta fue encargado de escribir la relación de fiestas: «mandáronse escribir estas hazañas / a don Quijote, a Sancho y su jumento» [Góngora, 1985: 267]. En el mismo año de la publicación del *Quijote* vemos que el

¹ Felipe había nacido el 8 de abril de 1605. El día después de su nacimiento hubo una misa en la iglesia de Nuestra Señora de San Lorenzo [Astrana Marín, 1958: 6.8]; una segunda misa tuvo lugar el 31 de mayo, dos días después del bautismo. Astrana Marín apunta que es la segunda misa la que se describe en *La gitanilla* de Cervantes [1958: 6.41].

texto viene a significar sátira y risa². Ignacio Arellano [1999], Jean Canavaggio [2005], María Luisa Lobato [1992], Luciano García Lorenzo [1978] y Francisco Rodríguez Marín [1947], entre otros, han documentado detalladamente la importancia de don Quijote como figura carnavalesca y jocosa que forma parte de mascaradas populares, entremeses y comedias durante el siglo xvii. Poco después de la entrada de los ingleses en Valladolid, se hace una fiesta de toros y cañas como parte de las celebraciones del nacimiento del príncipe Felipe³, y como figura de entremés, aparece don Quijote sobre un mal nutrido rucio⁴. Entre 1605 y 1608 Guillén de Castro escribe su comedia *Don Quijote de la Mancha*, donde el caballero es figura ridícula y caricaturesca, que añade comicidad a la trama amorosa⁵. Y, en el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha* de 1617, Francisco de Ávila escenifica la manera irrisoria en que don Quijote es armado caballero en la venta [Canavaggio, 2005: 61; García Lorenzo, 1978: 259-73]⁶.

Parece entonces que el *Quijote*, para el siglo en que fue escrito, era solamente obra de risa⁷. Según la mayoría de la crítica, los elementos de alegoría, encanto,

² El privilegio está fechado en Valladolid el 26 de septiembre de 1604.

³ Las fiestas, según Thomé Pinheiro da Veiga, ocurrieron el 10 de junio de 1605.

⁴ «En medio de esta universal holganza, para que no faltara algo de mojiganga o entremés, apareciese un Don Quixote que iba en la delantera solo y sin compañía, como aventurero... Iba batiendo las ijadas a un pobre cuartago rucio con una gran matadura en el espinzo...» [Rodríguez Marín, 1947: 110]. De este suceso escribe Thomé Pinheiro da Veiga en sus *Memorias de Valladolid*.

⁵ «Don Quijote, que llegará, incluso, a la caricatura, nadando medio desnudo por el escenario, convencido de hacerlo en el mar y que Ero lo espera al final del estrecho que intenta cruzar contra las olas... Don Quijote, el loco Don Quijote, que Guillén ha captado perfectamente...» [García Lorenzo, 1978: 22]. García Martín, comentando sobre esta escena afirma que: «Guillén lleva su burla demasiado lejos» [1978: 34]. Aún así, este crítico subraya la «caballerosidad y nobleza» de don Quijote [1978: 23]. Guillén de Castro, transforma la doble trama amorosa cervantina con el motivo de los hijos trocados, sabiéndose al final que Cardenio es hijo del Duque mientras que Fernando es hijo de labradores. De esta manera se soluciona la problemática del matrimonio entre individuos de diferentes estratos sociales avanzada por Cervantes. Aunque Guillén de Castro escoge un fin mucho más tradicional para su comedia que el de las dos novelas intercaladas en el Quijote, Cervantes parece contento con las tres adaptaciones escénicas de su obra por Guillén de Castro ya que lo alabará en su *Viaje del Parnaso* [García Lorenzo, 1978: 15]. Debemos añadir que, en una reciente ponencia, García Lorenzo ha sugerido que ya esta obra contiene elementos «románticos». Aparecerá en las *Actas de las Jornadas de teatro clásico de Almagro* (2005) publicadas por la Universidad de Castilla-La Mancha y el Festival de Almagro en el 2006 (Edición de Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello).

⁶ Añadiremos que un festejo cordobés de 1615 representa «los desposorios de don Quijote y Dulcinea, atrevimiento al que no llegó ninguna de las mascaradas localizadas hasta el momento» [Lobato, 1992: 595].

⁷ Estudiando detalladamente las referencias al caballero cervantino en las comedias de Calderón, Ignacio Arellano afirma que «la lectura eminentemente cómica» de don Quijote «que es la vigente en Calderón, explica su restricción a perspectivas jocosas» [1999: 11]. Desgraciadamente se ha perdido la comedia de Calderón *Don Quijote de la Mancha*. Por otra parte, sí se preserva la obra de Matos Fragoso, Diamante y Juan Vélez de Guevara, *El hidalgo de la Mancha* de 1673. Ver García Martín [1980: 52-56].

melancolía e idealismo, junto con la exaltación de la imaginación y el poder ennoblecedor de la aventura (aun en el fracaso), no llegarán a vislumbrarse en la novela cervantina hasta el momento en que surge lo que Anthony Close [1977] ha llamado «the romantic approach», donde también encontramos lecturas que descifran ciertas alabanzas o críticas de elementos religiosos y políticos en el *Quijote*. Pero ya hay quienes han apuntado ciertos ecos de la interpretación romántica en pleno Siglo de Oro. Ángel Valbuena Briones afirma que «Calderón es el primer dramaturgo del siglo XVII que destaca el valor de Cervantes» incluyendo «el doble plano de la realidad e idealidad» [1962: LVIII, LV]⁸. Para Anthony Lo Ré, ya en la primera ilustración de don Quijote y Sancho Panza observamos el dibujo de un caballero melancólico e imaginativo y para nada ridículo⁹. Y Jean Canavaggio encuentra que Charles de Saint-Evremond percibe en la novela una secreta semblanza entre «sagesse et folie» [2005: 58]. Hay algo más. El poema gongorino escrito en Valladolid en 1605 muestra que el *Quijote* puede incorporar alusiones políticas. Para subrayar la imposibilidad de una paz entre Inglaterra y España y para ridiculizar los gastos del innecesario festejo en que culminan las paces, el poema declara que sólo un don Quijote o aun su escudero o su jumento, pueden describir tales eventos. La política real se ha convertido en un evento quijotesco¹⁰. Y se intuye que la pompa y el exceso fueron tales que sólo pudieran ser descritas a través del encanto imposible imaginado por un don Quijote.

Hoy quisiera tornar a ciertas comedias del Siglo de Oro para mostrar que el *Quijote* ya era para la época mucho más que un libro cómico, carnalesco y grotesco. Lo que hallamos en las dos obras que analizaremos (y otras que sólo se mencionarán) es la capacidad de creer en un imposible, presentado bajo un tono que permite la fe en el ideal y la burla de tales imaginados conceptos. Propongo que estas obras de Lope y de Tirso (desgraciadamente no va a haber espacio para incluir a Calderón)¹¹, con sus citas del *Quijote*, exponen claramente los misterios de la

⁸ Pienso que Valbuena exagera cuando afirma que «Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, le ignoran o no le mientan» [1962: LVIII].

⁹ En la traducción francesa de la segunda parte de la novela por Francois de Rosset (1618): «The viewer sees that Don Quixote bears a distinctly drawn, weary, mournful look which surely can be taken as one of sadness» [1989: 76].

¹⁰ Como paréntesis debemos añadir que Cervantes estaba en Valladolid por esta época, y que si tenemos una relación de los eventos no parece haber sido escrita por Cervantes.

¹¹ Lo cervantino de Calderón se ve claramente, como ya lo ha apuntado Valbuena Briones [1962], en comedias de capa y espada tales como *La dama duende*. Ya desde el principio de la obra, el gracioso Cosme acusa a su amo de ser un nuevo don Quijote [1999: 1.254]. Una carta de don Manuel a Ángela, que utiliza el lenguaje arcaico de novelas de caballerías tal como la hacía Cervantes en el *Quijote* suscita la reacción de Beatriz: «¡Buen estilo, por mi vida, y a propósito el lenguaje / del encanto y la aventura!» [1999: 21-23]. La mezcla de risa y

ambigüedad cervantina, donde pueden vislumbrarse vínculos no sólo entre «sagesse et folie», sino entre risa y encanto, entre la imaginación, la melancolía y el ser; entre excesos quijotiles y política contemporánea. Más allá de lo jocoso y aún lo grotesco se halla el misterio del amor, del encanto y de la mítica edad dorada. Si don Quijote puede representar o un intento de regresar a una edad dorada imperial bajo un monarca universal como Carlos V, o una crítica de la política pacifista o expansionista en diferentes momentos del imperio¹², estas comedias pueden representar su propio momento político de una manera igualmente equívoca y quijotil. Veremos así que ya existen en la segunda década del XVII trazas del futuro «romantic approach»¹³. Y lo más sorprendente es que lo encontramos en poetas como Lope y Tirso cuya comedia nueva es criticada por Cervantes.

Es bien sabido que las relaciones entre Lope y Cervantes incluyeron ambas admiración y gran rivalidad. Ya de esto se ha tratado ampliamente y no es el propósito de este ensayo entrar en tales detalles. Pero hay que recordar que de los tempranos elogios¹⁴, pasamos a una situación bien diferente en 1604. El 14 de agosto, unos meses antes de la publicación de la primera parte del *Quijote*, Lope le escribe a un amigo en Valladolid esas famosas líneas que critican a Cervantes: «De poetas, no digo: buen siglo es éste... pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan

aventura, de encanto y engaño claramente recuerdan el Quijote. La comedia incluye también posibles alusiones políticas, siendo el Conde Duque de Olivares un duende de palacio. Ver De Armas, «Por una hora».

¹² En la edición de 1948 de la utopía en *Don Quijote*, Maravall proponía que Cervantes al igual que el protagonista de su novela formaban parte de la visión imperial de la época: «Así Cervantes es utopista al par del caballero andante de la Mancha; es un inadaptado como don Quijote; vive dentro de las ideas que tuvieron curso medio siglo antes, en la época de Carlos V» [1948: IX]. En la edición en inglés de 1991, Maravall contrasta la visión utópica de Antonio de Guevara con el Quijote el cual representa un: «genuine anti-Guevara treatise... is in fact a powerful antidote to the extensive and intellect-stifling utopianism in sixteenth-century Spain» [1991: 17-18].

¹³ Close critica el acercamiento romántico ya que comenzó con «gifted non-specialists» y es ahora promulgado por la crítica. Todo comienza con los románticos alemanes, y sobre todo Schelling, quien examina las aventuras del héroe a través del conflicto universal entre lo ideal y lo real (35). Lamenta Close que: «the previous loosening of its moorings in chivalric literature enabled Don Quixote to float gently away into a heaven of idealism and symbol» [1977: 245]. Lamenta también la visión simbólica que se le atribuye a la novela, que supuestamente expresa ideas sobre el espíritu humano y su relación con la realidad, o sobre el significado de la historia de España.

¹⁴ Cervantes había alabado a Lope en su *Galatea* (1585), y Lope había contestado con una referencia laudatoria a esta novela pastoril en su temprana comedia *La viuda valenciana*: «Aqueste es la Galatea / que si buen libro desea, / no tiene más que pedir. / Fue su autor Miguel de Cervantes, / que allá en la Naval perdió / una mano...» [Lope, 2001: 844-851].

Siguen los elogios, pues Cervantes en 1602 escribe un soneto laudatorio para *La hermosura de Angélica* de Lope [Percas de Ponseti, 2003: 65].

necio que alabe a *Don Quijote*» [Lope, 1985: 68; Lobato, 1992: 583]¹⁵. Un par de sonetos y las críticas a Lope en la primera parte del *Quijote* crean una situación aún más difícil¹⁶. Hay quienes dicen que esta situación duró hasta después de la muerte de Cervantes. Pero, yo creo haber notado un creciente interés en Cervantes por parte de Lope al principio de la segunda década del Diecisiete, donde la rivalidad se convierte en *badinage*, aunque las críticas por parte de Cervantes siguen siendo algo tajantes¹⁷. En 1612 dice Lope que leyó «unos versos con unos antojos de Cervantes que parecían güevos estrellados mal hechos» [1985: 112]. Y el año siguiente (1613) escribe *La burgalesa de Lerma*, donde en una misma frase aparecen Amadís y don Quijote, mostrando la conexión entre aventura y risa¹⁸.

¹⁵ El próximo mes de septiembre, cuando se le otorga licencia a Cervantes para publicar su novela, Lope firma el manuscrito de su comedia *La prueba de los amigos*. La descripción ecrástica del Tarquino y Lucrecia de Tiziano junto con una referencia a Rafael, puede muy bien ser parte de la rivalidad entre Lope y Cervantes pues este último también incluyó en la primera parte del *Quijote* descripciones de esta historia romana vista a través de las pinturas de estos artistas italianos. Mis conclusiones son las siguientes: «Aunque la crítica ha destacado la inquina entre Lope y Cervantes, es posible que en este caso estén colaborando en la reconstrucción —siquiera simbólica— de la magnífica colección de pinturas venecianas en los palacios españoles. Esta reconstrucción adquiere especial significación ya que el 13 de marzo de 1604 un incendio en el palacio del Pardo destruyó gran parte del palacio junto con muchas de sus obras de arte.» Ver De Armas [2004: 118].

¹⁶ Lope, pensando que era de Cervantes un soneto anónimo «Hermano Lope, bórrame el sone», responde con otro soneto de cabo roto verdaderamente insultante, con términos como: puerco, buey, potrilla, etc. [Tomov, 1967: 620; Percas de Ponseti, 2003: 66].

¹⁷ Pero Cervantes parece mantener una actitud más tajante a pesar de ciertas alabanzas a Lope. En 1614 Cervantes dibuja a Lope lloviendo sobre el Parnaso desde una nube. Para Ellen Lokos la inquina de Cervantes es mucho más marcada en *El viaje del Parnaso*: «El contraste marcado entre las fortunas de los dos ingenios, tanto en riqueza como en éxito popular, nos convence de que el paralelo entre la apariencia de Lope y de la Vanagloria no es casual; la visión de esta constituye un retrato vivo del Fénix» [1989: 68]. En la segunda parte del *Quijote*, según Percas de Ponseti, Cervantes «aleccionará de varias maneras a Lope sobre la civilidad» [2003: 66]. Cervantes pondrá en ridículo el *Entremés de Melisendra* de Lope a través de Maese Pedro [1978: 72-90]. Y, como explica Donald McGrady, Cervantes también resaltará en el capítulo 48 el autorretrato negativo de Lope en *La ingratitud vengada* [2002: 125-28]. En el Prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* Cervantes le otorga la «monarquía cómica» a Lope, alabando sus comedias como «propias, felices y bien razonadas» [1992: 93], al mismo tiempo, intenta criticar la comedia nueva a través alguna de sus propias obras de teatro, como *La entretenida* que rehuye el furor matrimonial de Lope. Ver además el estudio de Michael Gerli [1989], quien destaca la crítica de las comedias de villanos idealizados de Lope de Vega en el entremés *El retablo de las maravillas*.

¹⁸ Es el gracioso Poleo quien se queja del viaje que él y su amo don Félix han hecho desde Madrid a Lerma: «¡Que venga por gusto ajeno / un hombre de bien, sin ser / ni Amadís ni don Quijote / en un rocín matalote / que era de una noria ayer!» [1971: 31].

Esta comedia tiene como dama principal a Leonarda, la instigadora de todos los enredos de amor y también un tipo de dama «invisible» para el galán. Este mismo nombre llevan las damas burladoras e invisibles de *La viuda valenciana* y de *Amar sin saber a quién*, creando así un vínculo entre estas comedias lopescas de diversas épocas.

El primero en lanzarse a alabar claramente el *Quijote* de Cervantes como obra que cabe perfectamente en la comedia de capa y espada o en la palatina dentro del doble signo de risa y admiración, aventura o encanto, no parece ser Lope sino Tirso de Molina, escritor a quien Cervantes le otorga un silencio constante¹⁹. Ya entre 1613 y 1615²⁰, había escrito Tirso *El castigo del pensèque* donde don Rodrigo compara la acción con lo ocurrido a Amadís y a don Belianís [1946: 682], mientras que el gracioso Chinchilla proclama que los eventos en la comedia serán convertidos en novelas por Cervantes, aunque también podrían encontrar amplio espacio en la segunda parte del *Quijote*²¹. También hay referencias al Quijote en el auto de 1614 *No le arriendo la ganancia* y en la comedia de 1615, *Marta la piadosa*, aunque en las citas encontradas en estas dos obras lo jocoso prevalece sobre lo romántico²². En julio de 1615, se pone en escena en Toledo la comedia de Tirso *Don Gil de las calzas verdes*. Para Rosa Navarro Durán, tenemos aquí un eco de la segunda parte de la novela cervantina donde aparece el Caballero del Verde Gabán²³.

La visión de un Quijote que se encuentra entre la risa y lo novelesco llega a su apogeo en *Amar por señas*, comedia palatina que puede fecharse alrededor de 1615²⁴. La obra contiene una serie de complejas referencias a los libros de caballerías

¹⁹ Puede que haya una alusión negativa en el *Viaje del Parnaso*. Explica Blanca de los Ríos en el preámbulo a *Amar por señas*: «no mereció Tirso ser citado por su nombre, sino anónimo, de soslayo y el ultimo entre los seis encubiertos religiosos a quienes Cervantes motejo de hipócritas y aun de bobos y de necios» [1946: 1763b].

²⁰ Ruth Lee Kennedy piensa que la obra fue retocada alrededor de 1623 [1979: 265].

²¹ «Cuando los llegue a saber / Madrid, los ha de poner / En sus novelas Cervantes, / Aunque en el tomo segundo/De su Manchego Quijote / No estarán mal, como al trote / Los lleven por ese mundo / Las ancas de Rocinante / O el burro de Sancho Panza» [1946: 686].

²² Verse a Ruth Lee Kennedy [1979: 231 y 236-43].

²³ El nombre del caballero cervantino proviene del *Amadís*, donde el héroe es el caballero de la Verde Espada y del gambax verde [2004: 26]. Navarro Durán también establece vínculos entre la comedia de Tirso y dos comedias cervantinas: *El gallardo español* y *El laberinto de amor*, ambas publicadas en *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615). ¿Sería este nexo entre lo quijotil, lo caballeresco y la comedia nueva lo que llevaría a Lope a calificar esta obra de «desatinada comedia»? [1985: 145]. Este término lo había también usado Cervantes para referirse al estado del teatro.

²⁴ Para algunos críticos, *Amar por señas* debe fecharse alrededor de 1605, año de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Para Ruth Lee Kennedy la fecha de la obra es mucho más tardía, entre 1622 y 1623 [1979: 257]. Ella apunta que hay referencias aquí a Partinuplés de Bles en la edición de Valladolid de 1623. Ahora bien, esta obra ya está citada en *Don Gil de las calzas verdes* de 1615, o sea que no creo que sea verdadera prueba de la fecha de la obra. Yo estoy de acuerdo con las conclusiones de Blanca de los Ríos [Tirso, 1946] que la sitúan al final del periodo toledano de Tirso, época en que la influencia de Lope fue más intensa. El año de 1615 también se relaciona con la publicación de la segunda parte de la novela cervantina. Blanca Oteiza [2003] también está de acuerdo con la fecha de 1615. Para una discusión de las fechas ver De Armas [1976: 98-102].

y al *Quijote*²⁵. Ya Lope de Vega, en sus comedias tempranas, había relacionado las extrañas aventuras de amor en la comedia palatina y de capa y espada con los encantos de las novelas de caballerías²⁶. Lo que hace aquí Tirso es seguir la línea de Lope y añadir que las aventuras de don Quijote sirven de analogía aún más perfecta, pues en ellas ya se combinan la risa y la fantasía, la burla y el encanto, la imaginación y la visionaria melancolía, el ideal y su crítica. Desde el comienzo de la obra, el encanto sin encanto se hace patente con diferentes reacciones por parte de amo y criado, «cómica en Montoya y expectante para el galán» [Oteiza, 2003: 79]. Aun así, estas reacciones fluctúan, invirtiéndose a veces los roles, y presentando un Gabriel que se acoge al encanto y un Montoya que busca la realidad. Don Gabriel, por la selva de noche, escapa con su criado de la ciudad de Nancy pues está enamorado de Beatriz, hija y sucesora del Duque de Lorena, que es también la prometida del duque Carlos de Orleans, el amigo y mecenas de Gabriel. Pero este desesperado éxodo no le va a ser permitido. Ya la aventura amorosa los acecha. Ricardo, enviado de Beatriz, le roba la maleta a Gabriel y éste tiene que perseguirlo hasta llegar a una misteriosa quinta en la selva. El dormido Montoya despierta en medio del robo y exclama:

¡Ay! ¡También falta el cojín!
Trampantojos de Merlín
Nos llevan maleta y potro [1946: 1772b].

²⁵ Para Blanca de los Ríos, estas citas deben de interpretarse como un ataque a la obra cervantina: «¿Qué mucho que por toda la comedia bullan y estallen las risas y las burlas del alegre Tirso contra los andantes y los encantadores, los tuertos y los bizcos, los gigantes, las Argandas y los libros de caballerías, para dar fisga y raya a Cervantes?» [1946: 1764a]. Para mí, no hay tal burla. Veremos cómo *Amar por señas* ofrece una matizada y compleja representación de motivos caballerescos y quijotescos. Rogelio Miñana apunta que esta obra termina definiéndose a sí misma como novela en vez de comedia [1998: 155].

²⁶ Marcos Morínigo al estudiar el teatro como sustituto de la novela (de caballerías) en el Siglo de Oro explica: «Y el teatro va a ser también, como lo fue la novela, un mundo irreal y sin crítica, poético y anacrónico... Su mundo es todavía el mundo abigarrado y fantástico, bello e irreal de Amadís, Orlando y Don Tristán» [1956: 57]. En un resumen crítico de este artículo, Florece Yudin explica: «With the definitive censure of the chivalric romances exerted by Tridentine moralists, new novelistic forms emerged. But the world of the Byzantine or picaresque novel never adequately replaced the affective purport nor the fanciful evasion characteristic of the prior tradition. Not until the appearance of Lope de Vega was the predilect irrealty and national consciousness once again recreated on a large scale» [1964: 2]. Hay innumerables ejemplos de citas caballerescas en obras teatrales de Lope. Escogemos dos de sus obras tempranas. En *La bella malmaridada* (1596), Leonardo compara a Teodoro con Galaor, hermano de Amadís al principio de la obra [1986: 5]; también de este año es *La francesilla*, donde hay alusión a Amadís como el amante ideal [1981: 968].

Un lector atento de la primera parte de la novela cervantina recordaría inmediatamente que estos elementos constituyen el gran misterio que afronta don Quijote al entrar por Sierra Morena. Contento de haber llegado a unos lugares «acomodados para las aventuras que buscaba» [1978: 1.23.278-79], el caballero pronto encuentra indicios de tales aventuras. Así, alzó «con la punta del lanzón un cojín y una maleta» [1978: 1.23.281] que yacían en esta región despoblada. Y luego se encuentra además con una mula ya muerta. Potro, maleta y cojín son los elementos que establecen el misterio en Sierra Morena e inician la aventura en la selva cerca de Nancy, ambos lugares despoblados. Como si esto no fuera suficiente para establecer el paralelo entre novela y comedia, Montoya repite varias veces el término «hilo» que Cervantes también utilizara frecuentemente para «enhilar» las aventuras de Sierra Morena²⁷.

Mientras que don Quijote poco a poco llega a vislumbrar las aventuras amorosas de Cardenio y Lucinda al entretener los hilos dispares de la historia, Gabriel es llevado a una quinta en la selva, donde él también debe de llegar a comprender un misterio amoroso, pero es un misterio que le atañe directamente. Y tal misterio no está muy lejos de la maravilla y del encanto²⁸. Gabriel no tarda en describir la quinta como una «que de Circe hechizos pinta, / sola y deshabitada» [1946: 1773b]²⁹. Y, cuando Montoya le pregunta a su amo donde están, éste le responde: «En una casa encantada» [1946: 1775a] —recordemos que para don Quijote, la venta era lugar de encantos y fantasmas³⁰—. Gabriel, entonces, anhela participar en una aventura de novela de caballerías al igual que don Quijote. A pesar de su actitud expectante, desea lo maravilloso al igual que el caballero manchego³¹.

²⁷ Montoya dice: «Hilo a hilo / me voy»; y luego: «Labrando voy cera hilada» [1946: 1773a]. En la novela de Cervantes, el término aparece por primera vez cuando Sancho no comprende que el soneto encontrado en la maleta se dirige a una tal Fili. El escudero se confunde y piensa que se trata de un hilo [1978: 1.23.282].

²⁸ Mientras que en el *Don Quijote* de Guillén de Castro las aventuras del loco caballero causan risa y sirven de contrapunto a las aventuras de Cardenio y Lucinda, en Tirso las similitudes entre Cardenio y don Quijote lo llevan a crear un amante imaginativo.

²⁹ Aunque María Castro de Moux [1998] describe «la actitud escéptica del caballero» y su proceso de desmistificación, no podemos olvidar que Gabriel es el primero que introduce la noción del encanto al preguntarle a Ricardo: «Hombre ¿estás encantado?» [1946: 1773b].

³⁰ Don Quijote se queja de los golpes que ha recibido de «algún encantado moro», mientras que Sancho piensa que han sido cuatrocientos los moros que le han aporreado [1978: 1.17.208]. Reflexionando sobre la aventura de la venta concluye don Quijote que se ha encontrado con «fantasmas y gente del otro mundo» [1978: 1.18.216].

³¹ Montoya, por su parte, es un gracioso típico a quien le concierne la buena cama y la buena comida, pero, al ser algo miedoso, para nada le interesan las extrañas aventuras. Lo extraño es que es un criado lector, encontrando siempre en los libros que los hechiceros, «encantando a sus señores, dejaban los escuderos» [1978: 1775b]. Y de esto se queja. Puede que en esto se aleje algo de Sancho, quien sigue a su amo en sus aventuras. Pero

En esta quinta encantada averigua Gabriel el propósito de la aventura. Ricardo le explica que su tarea caballeresca es averiguar por señas cuál de las tres grandes damas de palacio (Beatriz, Clemencia o Armesinda) está enamorada del caballero español. Un misterioso billete luego reitera el propósito de su aventura³². Gabriel, entonces, tiene que ver tras el encanto o la burla y llegar a la realidad. Rodeado de misterios y cifras, exclama: «no os doy crédito ilusiones; no os escucho, no os admito» [1946: 1784a]. En un episodio clave de la segunda parte del *Quijote*, el caballero manchego sorprendentemente también llega a rechazar ilusiones. Cuando Sancho le presenta tres villanas sobre tres pollinos diciéndole engañosamente que son Dulcinea y sus damas, don Quijote no puede percibir las —para el imaginativo caballero son sólo tres labradoras—. De aquí se desarrollará el concepto de que Dulcinea (y sus damas) están encantadas. En el texto de Tirso, al igual que en el de Cervantes, tenemos también tres mujeres. Gabriel, en este caso, debe usar de su imaginación e intuición para averiguar cuál de ellas es su amada, su Dulcinea. Al igual que don Quijote, tiene que ir más allá del encanto para ver a su dama.

Gabriel, al igual que el caballero de la Mancha se enamora de un ideal, de una burla, de un encanto. Él quiere a esta dama sin saber quién es ella³³, admitiendo que «estoy loco» [1946: 1784a] y que puede estar asido de un extraño «frenesí» y de una rara «ilusión» [1946: 1788b]. En su «sagesse et folie» quijotesca persigue por el palacio los rastros de su dama fugaz. En su afán de maravillas y encantos contrae una melancolía quijotesca, una locura afín a la del caballero andante³⁴. Don Gabriel se ha convertido en un intérprete romántico de la novela cervantina y su dama no es más que una nueva Dulcinea, un concepto vago en su imaginación, pues persigue a cualquiera de las tres damas no sabiendo quién ha urdido esta traza. Una gran diferencia entre la comedia y la novela cervantina es que existe una tal Dulcinea en la obra de Tirso y es ella quien maneja la industria del encanto. En este sentido, *Amar por señas* se acerca mucho más a la segunda parte de la novela de Cervantes, donde toda una serie de personajes juega con la imaginación del caballero.

Cuando Armesinda, una de las tres damas, trata de sonsacar secretos a Montoya, el gracioso se desquita con un parlamento que clarifica la relación entre la comedia, los libros de caballerías y el *Quijote*:

ambos escudero y gracioso tienen visos de credulidad. No parece ser coincidencia que los libros mencionados por Montoya formen parte de la lectura de don Quijote: «Amadis, Esplandianes, Belianises» [1946: 1775b] y son frecuentemente citados en la novela cervantina. De nuevo, es como si el texto nos apuntara el modelo quijotil.

³² «No partiros de nuestra corte sin licencia mía, no revelar a persona estos secretos y conjeturar por señas cual de las tres primeras damas es la que en Palacio os apetece amante» [1946: 1777a].

³³ Clemencia le pregunta: «¿Queréis bien, en fin, sin saber a quién?» [1946: 1789b].

³⁴ La palabra locura se repite a través de la obra, siempre relacionada al amor y al encanto. Armesinda le pregunta a Montoya la causa por la cual «melancoliza» don Gabriel [1946: 1792a].

¿Sois la Infanta
Lindabrides a lo Febo;
a lo Amadisco Oriana;
Gridonia, a lo Primaleón;
Micomicona, a lo Panza,
o a lo nuevo quijotil,
Dulcinea de la Mancha? [1946: 1792b].

Tres damas de libros de caballerías (Lindabrides, Oriana y Gridonia) se comparan con las tres francesas en el palacio de Lorena. Pero, con más tino y reflexión, llega Montoya a comprender que la aventura es realmente «a lo nuevo quijotil», pues hay encanto sin encanto, hay secretos y aventuras caballerescas creadas por la industria. Sobre todo, lo que hay es una imitación de la caballería, como la encontramos en *Don Quijote*, donde siempre estamos entre el encanto y la risa, entre la burla y la imaginación, entre el frenesí, la locura y las señas de una más prosaica realidad. Y como para recalcar estas oposiciones, Montoya utiliza una «fabla» algo cómica que recuerda la antigüedad de libros de caballerías³⁵, y que Cervantes utiliza con mucho acierto en su novela³⁶.

Queda por contestar por qué, incluye el gracioso a Micomicona, antes de mencionar a Dulcinea. Mientras que Dulcinea procede de la imaginación de don Quijote, Micomicona es invención de Dorotea —es una historia de gigantes y reinos perdidos tomada de Torcuato Tasso³⁷—. La historia en sí es un engaño perpetrado por la maga Armida contra ciertos caballeros cristianos, algo que imita Cervantes, pues en su novela la historia es también engaño, uno que debe ayudar a llevar a don Quijote a su casa y así hacerle olvidar sus afanes caballerescos. Es posible que Montoya en este momento de frustración se aleje de lo crédulo, e intuya que todo lo ocurrido es una compleja historia caballerescas creada para engañarlo a él (un nuevo Sancho) y a su amo, el quijotil don Gabriel³⁸. Oscilando entre encanto y expectación, entre risa

³⁵ Montoya utiliza palabras como «cuita», «fermosura», «fadas» y «fizo» [1946: 1792b].

³⁶ Howard Mancing explica que: «Throughout *Don Quijote* the stylized use of an archaic language made an impact on various writers of the seventeenth century» [1975: 182]. Cita entre otros autores a Salas Barbadillo, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Calderón y Tirso de Molina. Aparece esta fabla en obras tales como *El caballero puntual* y *El castillo de Lindabridis*. Concluye Mancing su artículo con cuatro romances de Quevedo, incluyendo el «Testamento de Don Quijote» [1975: 180].

³⁷ Sobre la relación entre el episodio de Micomicona en Cervantes y el de Armida en Tasso, ver De Armas, «La magia de Micomicona», y Ruiz Pérez [1995].

³⁸ Poco después regresa Montoya a creer en encantos, declarando que «poco sabe de las chanzas / de un Fristán encantador / contra Príncipes de Jauja» [1946: 1794a]. Recordemos que este sabio encantador del Belianís de Grecia es el culpable de llevarse su biblioteca, según don Quijote [1978: 1.7.124].

y perplejidad, las diversas reacciones de don Gabriel a las intrincadas marañas³⁹ de tres madamas celosas y enamoradas continúan hasta tal punto que parece imposible que haya resolución. Sabemos que ni don Quijote ni Sancho pueden descifrar el misterio de la encantada Dulcinea. Gabriel también falla. Pero en *Amar por señas* se resuelven las burlas y los encantos en un triple casamiento característico de la comedia nueva⁴⁰.

El final festivo puede también esconder un enigma político típico de interpretaciones románticas del *Quijote*. El hecho de que la obra termine con el casamiento de un español con una francesa recordaría en 1615 el doble casamiento entre franceses y españoles⁴¹. La infanta Ana de Austria, hija mayor de Felipe III, casa con Luis XIII de Francia, mientras que la hermana de éste, Isabel de Borbón, contrae nupcias con el futuro Felipe IV⁴². La idealización de los franceses en la obra y la generosidad de Carlos, hermano del rey de Francia y duque de Orleans⁴³, al acceder a que su amigo español casase con Beatriz, hija mayor del duque de Lorena, muestra un momento en la historia de la relación entre los dos países en que se esperaba gran armonía y concierto⁴⁴. Por otra parte, hemos visto que referencias a don Quijote en las fiestas de Valladolid habían mostrado que la paz entre Inglaterra y España era quimérica o quijotesca. Puede que bajo el signo de celebración los

³⁹ Gabriel asegura que su aventura se relaciona con «novelas marañosas» [1946: 1777a].

⁴⁰ Carlos casa con Armesinda, Enrique con Clemencia y Gabriel con su amada Beatriz. El primer matrimonio es el menos verosímil pues Armesinda sólo parecía interesada en Gabriel, mientras que Carlos dudaba entre Clemencia y Beatriz.

⁴¹ Para Ruth Lee Kennedy: «Debe haber sido escrita esta comedia con ocasión de las festividades que celebraron el matrimonio de algún miembro de la familia Manrique-Nájera-Maqueda-Cárdenas» [1979: 258]. Pero, añade: «Tengo que reconocer que no encuentro mención de tal matrimonio en los escasos libros genealógicos que tengo a mi disposición» [1979: 258-259].

⁴² Este acuerdo de matrimonio ya se hizo público tres años antes en 1612, o sea que Tirso pudo idear una obra de celebración con más que suficiente tiempo. El casamiento ocurrió en Burgos por poder en octubre de 1615, y concluyó con el intercambio en el río Bidasoa. Castro y Rennert nos informan que: «El de Sessa fue uno de los grandes elegidos para la jornada, quien llevó consigo a Lope de Vega» [1968: 215]. Aunque Lope estuvo presente, no parece que Tirso estuviera allí.

⁴³ El hermano de Luis XIII fue en realidad el duque d'Orleans, llamado Gastón d'Orleans, pero no asumió el ducado hasta 1626. Existe un famoso poeta Charles d'Orleans (1394-1465) que era sobrino de Carlos VI y fue padre de Luis XII, quien murió en 1498 sin descendencia. El nombre de Carlos usado para el duque en la comedia puede provenir de Charles de Luynes, que se convirtió en el principal consejero de Luis XIII ya para 1613-14. Podemos añadir que el hecho de que el duque de Lorena se llame Felipo crea también un nexo armónico entre Francia y los Felipes de España.

⁴⁴ Esta no es la única comedia de Tirso que se sitúa en Francia. Ver *El pretendiente al revés* (1612), donde la escena es Nantes y los principales son el duque de Bretaña y el duque de Borgoña; *Esto sí que es negociar* (1618/1623), donde la escena otra vez es Nantes; y *Amar por razón de estado* (1621-25), que tiene lugar en la quinta del duque de Cleves.

elementos quijotiles de *Amar por señas* también tengan este segundo sentido. Enlaces matrimoniales parecen en ese momento ser la única manera de armonizar la rivalidad entre los dos países —o sea, tienen un propósito casi quimérico—. Y la realidad es que fracasan ambas, la paz con Inglaterra y la armonía con Francia⁴⁵.

La segunda obra que nos interesa aquí es *Amar sin saber a quién*, donde Lope de Vega rinde tributo a Cervantes y muestra cómo su comedia tiene mucho que ver con «lo nuevo quijotil». Desde el comienzo, la obra refleja vínculos con ambos, Cervantes y Tirso. Recordemos que, al principio de *Amar por señas*, Gabriel persigue ladrones mientras que Montoya se lamenta de que estos encantadores han robado mula, maleta y cojín, elementos que recuerdan la aventura de don Quijote en Sierra Morena. En la comedia de Lope, don Juan, llegando a Toledo, se encuentra en las afueras de la ciudad a dos hombres riñendo. Al acercarse a uno que cae muerto en el duelo, el otro le roba mula, y junto con ella lleva maleta y cojín⁴⁶. Estos tres elementos cervantinos, utilizados por Tirso, crean el primer vínculo entre estas obras. Pero don Juan no va a un palacio encantado como Gabriel, sino que, como la justicia lo encuentra frente al muerto, lo llevan preso. Limón, el criado gracioso, se disculpa de su tardanza diciendo que «Traigo una mula injerta en dromedario» [1946: 71]. Aunque dicho de burlas, esto incrementa el ambiente de aventuras y nos dirige al famoso episodio del *Quijote* donde el caballero confunde dos mulas con dromedarios [1978: 1.8.133]. Como si esto no fuera suficiente, el espacio de la aventura es un castillo en ruinas llamado San Cervantes⁴⁷.

Las alusiones al *Quijote* continúan, subrayando así que nada de esto es coincidencia. Estamos ahora en casa de Leonarda y su criada le incita a encontrar el amor leyendo en el *Romancero* de la «melancólica Jarifa» [1920: 110]. Pero su ama le aconseja que tenga cuidado con tanta lectura. Inés sabe perfectamente a qué se refiere Leonora pues responde:

Don Quijote de la Mancha
(perdone Dios a Cervantes)
fue de los extravagantes
que la corónica ensancha [1920: 121-25].

⁴⁵ Como explica Ciriaco Pérez Bustamante: «a pesar de los enlaces matrimoniales, las relaciones francoespañolas no entraron en una vía de cordialidad» [1979: 265]. Añade que los ministros de Luis XIII «volvieron a la política de Enrique IV: a la amistad con Saboya, con los protestantes alemanes, con Venecia, con Holanda» [1979: 265].

⁴⁶ Don Juan exclama: «La maleta y la mula me ha llevado, / y por él en la muerte voy culpado» [1. v. 91]. En el tercer acto, don Fernando le asegura al gracioso: «La mula, señor Limón, / la maleta y el cojín, / están guardados» [1920: 2060-62].

⁴⁷ Este nombre se deriva del mártir Servando [1920: 2].

Lope de Vega, a través de Inés, lamenta la muerte del escritor y rinde tributo a su obra⁴⁸. La idea de que el exceso de lectura puede afectar la imaginación es desarrollada por Inés, la cual explica:

Yo leo en los romanceros,
y se me pega esta seta...
He dado en imaginar
a quién podría yo amar [1920: 16-17, 131-32].

La palabra «secta» es también utilizada en el escrutinio de la librería en el *Quijote* para referirse a la proliferación de Amadises [1978: 1.6.111]. Además, el hecho de que sea el romancero y no los libros de caballerías los que crean excesos de imaginación no nos desvía del *Quijote* sino que muestra una cuidadosa lectura de éste⁴⁹. Recordemos que el texto está plagado de alusiones a este género⁵⁰.

Pero todo esto no ha sido más que prólogo y aviso de que la obra va a desembocar en un frenesí de aventuras amorosas. Y, como típica comedia de capa y espada, ya sabemos de quién se va a enamorar la desamorada Leonarda —de don Juan, el misterioso forastero que ha sido encarcelado⁵¹—. No vamos a detenernos en el complicado argumento⁵². Pero debemos recalcar que aquí sucede algo muy

⁴⁸ El «perdone Dios a Cervantes» se ha interpretado como una de las muchas maneras piadosas de referirse a un difunto, tales como «Dios le haya perdonado» o «en paz sea su alma». Ver la nota 125 en la edición que manejamos de la obra [1920: 139].

⁴⁹ Pero hay algo más aquí en este trenzado de copiosas alusiones. Inés cita versos del *Romancero* que tratan de la mora Jarifa. Esto recuerda el quinto capítulo de la primera parte del *Quijote*, donde el apaleado y molido caballero piensa en el romancero para transformar su humillación en momento de exaltación caballeresca. Primero imagina ser Valdovinos del romancero, herido (y muerto) a traición por Carloto en la floresta Sinventura, pero luego se convierte en el cautivo moro Abindarráez. Aunque el texto cervantino apunta a la historia de Abindarráez y Jarifa intercalada en *La Diana* de Montemayor, la proximidad de esta alusión a la del romance de Valdovinos recuerda que Abindarráez y su amada Jarifa también eran tópicos del romancero.

⁵⁰ La presencia de los romances en la obra cervantina ha llevado a pensar que el *Entremés de los romances* (publicado en 1611 o 1612) o estimuló a Cervantes a escribir su novela, o es una temprana imitación de la obra cervantina, o fue escrito por el mismo Cervantes. Ver, por ejemplo, el estudio de MacCurdy y Rodríguez [1978], quienes ven una doble locura en don Quijote, una causada por los libros de caballerías y otra por los romances. El entremés fue editado por Adolfo de Castro en 1874.

⁵¹ Ángel Valbuena Briones en su edición de las comedias de capa y espada de Calderón apunta claramente que en muchos casos es un forastero el que aviva la llama amorosa y precipita la acción en este tipo de comedias [1962: vii]. Señala, por ejemplo, a *La dama duende*, donde Manuel, recién llegado a Madrid, se encuentra con doña Ángela y ésta se enamora del forastero. Lo mismo le ocurre a otra Leonarda de Lope, la de *La viuda valenciana*, quien se enamora de Camilo. En la tragedia o tragicomedia de *El caballero de Olmedo* se utiliza este recurso de capa y espada cuando Alonso de Olmedo llega a Medina y se encuentra con Inés.

⁵² El hermano de Leonarda, Fernando, es el que ha sobrevivido al duelo y se ha escapado con la mula y maleta de don Juan. Queriendo ayudar al forastero sin delatarse a sí mismo, concierta con su hermana una traza.

similar a la comedia de Tirso, donde Gabriel se enamora de una dama sólo por sus trazas. Cuando el gracioso Limón exclama que su amo nunca ha visto a la dama, don Juan responde que la vio «en la imaginación» [1920: 616]. De nuevo, tenemos un amor quijotesco y una nueva Dulcinea. La locura amorosa comienza por la lectura. Aun la esquivada dama es afectada, pues cuando Leonarda lee la respuesta de don Juan a su billete le parece tan ingeniosa que: «Ya vive en mi pensamiento / ya empiezo a quererle bien» [1920: 804-805]. Los amores que imaginaba Inés al leer el romancero se convierten en una maravillosa realidad cuando ambos don Juan y Leonarda se enamoran por lectura e imaginación, contraponiéndose este hecho a la doctrina típica de la época de que el amor entra por los ojos⁵³.

Ya sabemos que para Cervantes hay que buscar la maravilla entre la aventura y la risa. Y la risa no está ausente en *Amar sin saber a quién*. Mientras que don Juan se interesa por su dama, Limón el gracioso busca algo que es para él más importante: la mula robada de su amo:

Decidnos de ella...
y si no, dirán que fue
olvido del escritor... [1920: 2031-2041].

En estos versos tenemos una posible alusión al famoso olvido en la primera parte del *Quijote*, de cuándo y cómo se le había hurtado el jumento a Sancho y cuándo lo recobró. Parece que los lectores se percataron rápidamente de tal olvido,

Ella pretende que lo ha visto desde su ventana al entrar preso en la ciudad y ha quedado presa de amor. Le envía, pues, cartas y dineros sin revelar quién es ella.

⁵³ Y aun cuando don Juan llega a ver un retrato de la dama, continúa la discusión de esta filosofía de amor. Limón, recalando que don Juan no ha visto a Leonarda, pregunta: «Las cosas que no se ven, / ¿se han de amar?» [1920: 1110-11]. Mientras que en la obra de Tirso la maravilla y la aventura se relacionan mucho más con las acciones de los personajes, con las trazas de libros de caballerías, en la comedia de Lope, aunque se complica la trama a través del deber de don Juan para con dos de sus amigos, lo importante es el concepto de amor. Ambos, Tirso y Lope, entonces, se aproximan al *Quijote* de modo diferente. Para el primero, lo principal es la aventura llevada al extremo que se convierte en risa y maravilla; para el segundo lo importante es la relación entre locura y lectura, entre amor e imaginación. ¿Son estos amantes representantes de «sagesse» o de «folie»? Lope repite la idea del amor creado por la imaginación en su comedia *El honrado hermano*, donde Flavia afirma: «Antes la imaginación / es mas fuerte que la vista» [Arco y Garay, 1941: 340]. Sobre el amor en Lope, ver a Arco y Garay [1941]. Sobre la doctrina de amor que entra por los ojos, ver Frank G. Halstead [1943]. El tema de lo visto y lo invisible se duplica en *Amar sin saber a quién*, cuando la justicia trae a Fernando a la cárcel y le preguntan a don Juan si fue éste el que mató a don Pedro. Como caballero, don Juan lo niega, pero aparte le revela a Fernando que sí lo ha visto: «Yo os vi, como ya sabéis, / y he fingido que no os vi» [1920: 696-97].

pues lo corrige Cervantes en el cuarto capítulo de la segunda parte⁵⁴. Limón no quiere que suceda lo mismo en *Amar sin saber a quién* y haciendo el papel de poeta busca señas de la mula para que «al fin de la historia / no nos pregunten por ella» [1920: 1998-99]⁵⁵. La risa es prelude del final feliz de comedia de capa y espada. La Dulcinea de la obra casa con el melancólico y desesperado galán, don Juan, quien no pudiendo desentrañar el conflicto entre amistad y amor, había decidido partirse a Madrid y dejarlo todo —al igual que Gabriel lo había hecho al comienzo de *Amar por señas*—.

Es en este momento de exilio donde tenemos la clave de la alegoría política de la comedia. Cuando don Juan decide partir a Madrid, explicándole a Leonarda cómo todo lo ocurrido pudo ser castigo divino, pues el había venido a Sevilla a matar a don Pedro, y lo encuentra ya muerto, la dama le pregunta:

¿quieres tú que Dios
la mano detenga
que a espantar coronas
envía cometas?
Tu prisión, ingrato,
no sin causa era... [1920: 2536-41].

A través de sus obras, Lope de Vega hace frecuente alusión a los cometas, y en muchos casos son referencias directas a un evento celestial que ocurría en tiempos en que se escribía la obra⁵⁶. Los dos cometas de 1618 fueron de los más famosos del

⁵⁴ Sansón Carrasco, como lector de la primera parte, pregunta por el famoso jumento. Aunque Sancho puede describir el robo y el retorno del jumento sobre el cual montaba Ginés de Pasamonte, no puede explicar cómo la primera parte afirma que él tenía el rucio antes de este momento. El escudero sólo puede responder que «sería descuido del impresor» [1978: 2.4.67].

⁵⁵ Esto recuerda la alusión de Sansón Carrasco a las palabras de Horacio: «dormitat Homerus» [1978: 2.3.65]. Apuntando a la primera parte del Quijote, explica el bachiller que «como las obras impresas se miran despacio, fácilmente se ven sus faltas, y por tanto más se escudriñan cuanto es mayor la fama del que las compuso» [1978: 2.3.65]. Lope de Vega, utilizando a Limón como un nuevo Sansón Carrasco, se hace eco del lamento cervantino, al mismo tiempo que sugiere que sus obras y las de Cervantes han adquirido gran fama. Y, ciertamente, las cárceles y tristezas de don Juan, que recuerdan los desastres de don Quijote y de su escritor, sirven para crear un contraste entre estas desgracias y la aventura amorosa, el quijotesco amar sin saber a quién.

⁵⁶ Ver mi estudio [1987]: «The Threat of Long-Haired Stars». Aquí muestro cómo en *El maestro de danzar* Lope se refiere al cometa que apareció en julio y agosto de 1593, meses antes de que terminara la obra en enero de 1594. Este cometa se relacionó con la reina Isabel de Inglaterra, ya que amenazaba al signo de Casiopea (dama sentada en un trono). En *Amar sin saber a quién* hay otras referencias astrológicas que subrayan la importancia de este «arte» en la obra. Por ejemplo, cuando parten a Madrid, Limón le dice a su amo que la mula viene muy contemplativa (melancólica) y que por eso puede que algún astrólogo la haya guardado. Al decir que los

siglo diecisiete, pues aparecieron casi al mismo tiempo, el 5 y el 24 de noviembre de este año. En España se escribieron numerosos tratados sobre su significado⁵⁷. Por ejemplo, se apuntaba a la muerte del emperador Matías, al poder del gran turco, al viaje que haría Felipe III a Portugal, etcétera⁵⁸. Puede que el soneto de Villamediana sea el más representativo. Subrayando que: «La cometa que ha salido / de unos días a esta parte / con su resplandor reparte / miedo a quien mal ha vivido» [1994: 159], critica a los privados de Felipe III. Aunque Lope parece alejarse de tal interpretación, hablando de coronas o reyes, no dejaría de notarse que Leonarda inmediatamente se refiere a la prisión que ha padecido don Juan. Ya que la obra debe de haberse escrito alrededor de 1619, poco después de la aparición del cometa, cabe que haya aquí una referencia a la caída del duque de Lerma y a la prisión de Rodrigo Calderón, privados del rey⁵⁹. Las constantes alusiones a la amistad y al deber pueden muy bien recordar las relaciones entre el monarca y sus privados.

En conclusión, *Amar por señas* de Tirso de Molina y *Amar sin saber a quién* de Lope de Vega, comedias escritas después de la redacción de la segunda parte del *Quijote*, muestran cómo el acercamiento romántico a la novela cervantina ya podía vislumbrarse en la segunda década del siglo XVII. La relación entre encanto y risa y la presencia de posibles alegorías políticas donde se expone un decirse sin decirse son elementos claves de la comedia de la época y por ello muy quijotiles. Y no cabe duda de que la imaginación de los galanes que buscan sus damas invisibles entre encantos y burlas nos recuerdan claramente la Dulcinea del *Quijote*. Estos textos de Lope y Tirso abren camino a futuras obras cargadas de invenciones quijotiles, como *La dama duende* de Calderón, donde también encontraremos damas imaginadas e invisibles,

astrólogos ven en las estrellas dibujos de animales tales como «caballos, peces, carneros» [1920: 2800], no sólo está apuntando el gracioso a los signos zodiacales, sino al hecho de que la melancolía del estudioso lleva a visiones imaginativas. De nuevo, la relación entre lo contemplativo y lo imaginario recuerda la novela de Cervantes.

⁵⁷ Entre los tratadistas encontramos a Martín Alcocer, Diego Álvarez de Salcedo, Miguel de Avendaño, Juan Bautista Cursa, Antonio Luciano, Cristóbal de Montalvo, Antonio de Nájera, Bartolomé Valle y Vespasiano, Jerónimo Vargas y Heredia. Para bibliografía y breve resumen de estos tratados, ver Hurtado Torres [1984]. Un soneto de Góngora lleva el título de «En año quieres que plural cometa» y describe cómo el cometa «infausto corta a las coronas luto» [1984: 199].

⁵⁸ El viaje a Portugal se hacía con malos presagios, y «se pronosticaban los fines lastimosos que tendría» [Pérez Bustamante, 1979: 168]. Y ocurrió así, pues durante el regreso se enfermó el rey y nunca llegó a recuperarse totalmente, muriendo en 1621.

⁵⁹ A pesar de que en 1617 el rey fue al palacio del duque de Lerma donde fue muy agasajado, ya en 1618 se puntualizó la rivalidad entre el duque de Lerma y Fray Luis Aliaga (confesor del rey) junto con el duque de Uceda (hijo del duque de Lerma). A mediados de este año ya parece que va a caer Lerma, y esto ocurre el 4 de octubre de 1618. Aunque Lerma se salvó de la cárcel al ser hecho cardenal el 26 de marzo de 1618 (noticia que llegó a España el 10 de abril), Rodrigo Calderón fue encarcelado el 20 de febrero de 1619 [Elliott, 1946: 35-37].

galanes quijotescos y un mundo que trata de atisbar un equilibrio perfecto entre la aventura y la risa. Este es un mundo de burlas casi sobrenaturales y de alusiones políticas casi indescifrables; un mundo en el que «la sagesse et la folie» se confunden entre trazas amorosas e imaginadas ocurrencias, donde el galán no puede salir del laberinto de una nueva Sierra Morena en el que amorosas penitencias y enredadas aventuras le esconden el hilo de la razón⁶⁰. Así sobrevive el *Quijote* en las tablas, donde, a pesar de tempranas rivalidades, los grandes dramaturgos de la época rinden homenaje no sólo a la risa de la obra, sino a sus múltiples lecturas que enloquecen, admiran y encantan.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO Y GARAY, Ricardo del [1941]: *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Escelicer, Madrid.
- ARELLANO, Ignacio [1999]: «Cervantes y Calderón», *Anales Cervantinos*, 35, pp. 9-35.
- ASTRANA MARÍN, Luis [1958]: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Vol. 6, Reus, Madrid.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y Patricia TRAPERO LLOBERA [1993]: «Nuevas aportaciones a la relación Cervantes-Lope: La estructura de *La entretenida*», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, pp. 561-71.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1999]: *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Editorial Crítica, Barcelona.
- CANAVAGGIO, Jean [2005]: *Don Quichotte du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Fayard, París.
- CASTRO, Adolfo de [1874]: *Varias obras inéditas de Cervantes*, A. de Carlos e hijo, Madrid.
- CASTRO, Américo y Hugo RENNERT, [1968]: *Vida de Lope de Vega*, Las Américas Publishing Co., New York.
- CASTRO, Guillén de [1971]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Luciano García Lorenzo, Anaya, Salamanca.

⁶⁰ Guillén de Castro ya había incluido la penitencia de don Quijote en su temprana comedia, pero allí el caballero lleva a la risa.

- CASTRO DE MOUX, M. E. [1998]: «La leyenda del conde Partinuplés: magia y escepticismo en Tirso de Molina y Ana Caro», *Romance Languages Annual*, 10.2, pp. 503-11.
- CERVANTES, Miguel de [1978]: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Murillo, 2 vols., Castalia, Madrid.
- [1984]: *Poesías completas I: «Viaje del Parnaso» y «Adjunta al Parnaso»*, ed. Vicente Gaos, Castalia, Madrid.
- [1992]: *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Cátedra, Madrid, 9ª edición.
- [1995]: *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Cátedra, Madrid.
- CLOSE, Anthony [1977]: *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge University Press, Cambridge.
- DE ARMAS, Frederick A. [1976]: *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville.
- [1987]: «The Threat of Long-Haired Stars: Comets in Lope de Vega's *El maestro de danzar*», *Bulletin of the Comediantes*, 39, pp. 21-36.
- [2001]: «Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' Don Quixote», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 49, pp. 3-19.
- [2004]: «Pinturas de Lucrecia en Don Quijote: Tiziano, Rafael y Lope de Vega», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 1, pp. 109-20.
- [en prensa]: «La magia de Micomicona: Geopolítica y cautiverio en Heliodoro, Tasso y Cervantes», *Voz y letra*.
- [en prensa]: «'Por una hora': Tiempo bélico y amoroso en *La dama duende*», en *La dramaturgia de Calderón. Estructuras y mecanismos*.
- ELLIOT, J. H. [1986]: *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*, Yale University Press, New Haven.
- GARCÍA LORENZO, Luciano [1978]: «Entremés de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha», *Anales Cervantinos*, 17, pp. 259-73.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel [1980]: *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- GERLI, Michael [1989]: «El retablo de las maravillas: Cervantes "Arte nuevo de deshacer comedias"», *Hispanic Review*, 57, pp. 477-92.
- GÓNGORA, Luis de [1985]: *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid.

- HALSTEAD, Frank G. [1943]: «The Optics of Love: Notes on a Concept of Atomistic Philosophy in the Theater of Tirso de Molina» *PMLA*, 58, pp. 108-21.
- HURTADO TORRES, Antonio [1984]: *La astrología en la literatura del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante.
- KENNEDY, Ruth Lee [1979], «Sobre la relación de Tirso con Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, pp. 225-288.
- LOBATO, María Luisa [1992], «El Quijote en las mascaradas populares del siglo XVII», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, ed. K. Reichenberger, vol. 2, Reichenberger, Kassel, pp. 577-604.
- LOKOS, Ellen [1989]: «El lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 9, pp. 63-74.
- LO RÉ, Anthony G [1989]: «More on the Sadness of Don Quixote: The First Known Quixote Illustration, Paris, 1618», *Cervantes*, 9, pp. 75-83.
- MACCURDY, Raymond y Alfred RODRÍGUEZ [1978]: «Las dos locuras de don Quijote», *Anales Cervantinos*, 17, pp. 3-10.
- MANCING, Howard [1975]: «Cervantes and the Tradition of Chivalric Parody», *Forum for Modern Language Studies*, 11.2, pp. 177-91.
- MARAVALL, José Antonio [1948]: *El humanismo de las armas en «Don Quijote»*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid.
- MARAVALL, José Antonio [1991]: *Utopia and counterutopia in the «Quixote»*, trad. por Robert W. Felkel, Wayne State University Press, Detroit, Michigan.
- MCGRADY, Donald [2002]: «El sentido de la alusión de Cervantes a *La ingratitud vengada* de Lope», *Cervantes*, 22, pp. 125-28.
- MIÑANA, Rogelio [1998]: «La novela en escena: Aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII», en *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Age Drama*, eds. Edward H. Friedman, H. J. Manzari y Donald D. Miller, University Press of the South, New Orleans, pp. 155-64.
- MORÍNIGO, Marcos A [1956]: «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, 2.1, pp. 41-61.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.
- NAVARRO DURÁN, Rosa [2004]: «*Don Gil de las calzas verdes* a la luz de Cervantes», en *Tirso de capa y espada. Actas de las XXVI jornadas de teatro clásico*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 17-37.

- OTEIZA, Blanca [2003]: «Dos criados en busca de su amo: Montoya de *Amar por señas* y Romero de *Amor y celos hacen discretos*», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO*, eds. Eva Galar y Blanca Oteiza, Instituto de Estudios Tirsonianos, Pamplona, pp. 73-90.
- PERCAS DE PONSETI, Helena [2003]: «Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes*, 23, pp. 63-115.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco [1979], *La España de Felipe III*, Espasa-Calpe, Madrid.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco [1947]: «Don Quijote en América», *Estudios Cervantinos*, Atlas, Madrid, pp. 109-37.
- RUIZ PÉREZ, Pedro [1995]: «La hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona», *Cervantes*, 15, pp. 147-63.
- TIRSO DE MOLINA [1946]: *Amar por señas. Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, tomo I, pp. 1769-1815.
- [1946]: *El castigo del penséque. Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Aguilar, Madrid, tomo I, pp. 663-722.
- TOMOV, Tomas [1967]: «Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria)», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, AIH, Nijmegen, Holanda, pp. 617-26.
- VALBUENA BRIONES, Ángel [1962]: «Introducción», en *Comedias de Capa y Espada de don Pedro Calderón de la Barca*, tomo 2, Clásicos Castellanos 137, Espasa-Calpe, Madrid.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de [1917]: «*La burgalesa de Lerma*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (nueva edición)», ed. Emilio Cotarelo y Mori, tomo IV, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, pp. 30-73.
- [1920]: *Amar sin saber a quién*, eds. Milton A. Buchanan y Bernard Franzen-Swedelius, Henry Holt and Company, New York.
- [1981]: *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville.
- [1985]: *Cartas*, ed. Nicolás Marín, Castalia, Madrid.
- [1986]: *La bella malmaridada*, eds. Danald McGrady y Suzanne Freeman, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville.

— [2001]: *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Castalia, Madrid.

VILLAMEDIANA, Conde de [1994]: *Poesía inédita completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid.

YUDIN, Frances Lilian [1964]: *Genre Identity in the Golden Age: the Post-Cervantine Novela Corta and the Comedia*, Tesis doctoral, University of Illinois.