

**DEL LIBRO A LAS TABLAS: LA COMEDIA  
LAS AVENTURAS DE GRECIA  
COMO EJEMPLO DE REESCRITURA BURLESCA DE LA  
MATERIA CABALLERESCA**

**CLAUDIA DEMATTÈ**  
*Università di Trento*

La afición por la materia caballerescas alcanzó a principios del siglo XVII al género teatral, que proponía los mismos temas que habían apasionado al público del siglo anterior: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese», como recita Ariosto.<sup>1</sup> Se ha demostrado que la pasión por las lecturas que secaron el cerebro a don Quijote no acabó con el nuevo siglo,<sup>2</sup> sino que sobrevivió adaptándose a la moda del siglo XVII y se actualizó en el teatro. El éxito fue tan rotundo que los elementos caballerescos fecundaron muchas obras de temas bien variados.<sup>3</sup> De hecho los nombres de los famosos caballeros de valor sin par y los de sus damas cuya hermosura era proverbial estaban muy presentes en la memoria de los espectadores, aunque posiblemente éstos conocían las aventuras sólo de

---

<sup>1</sup> Este trabajo aprovecha parcialmente los datos recogidos y estudiados en mi *Repertorio bibliográfico del teatro caballeresco spagnolo del s. XVII*, al que remito para más informaciones sobre la comedia de caballerías del siglo XVII (Demattè 2005). Además estoy llevando a cabo una investigación sobre las citas de episodios o personajes de libros de caballerías en asuntos distintos a los caballerescos que saldrá pronto en un estudio monográfico. Agradezco a Alberto del Río su generosidad a la hora de discutir de temas caballerescos de los Alpes a los Pirineos.

<sup>2</sup> Lucía Megías (1997 y 2002).

<sup>3</sup> La parodia del *Quijote* y su vertiente carnavalesca son básicas para entender los mecanismos de reescritura burlesca de la materia caballerescas, como es de imaginar. A este propósito véase Close (2007) y Eisenberg-Marín Pina (2000). Para la vertiente cómica como rasgo caracterizador del género caballeresco: Marín Pina (2002: 307-317); Bognolo (2002); Daniels (1992); Riquer (1961); Mancing (1975).

segunda mano, es decir, a través de relatos orales o quizás a través del *Quijote*.<sup>4</sup> Prueba de esta afición es el corpus del teatro caballeresco que he investigado en el que encontramos tanto piezas de autores conocidos como de escritores de menor rango. Entre estos últimos seguramente destaca Juan Pérez de Montalbán con sus tres piezas: *El Caballero del Febo* (Profeti 1967), *Florisel de Niquea* y *Palmerín de Olivia* (Pérez de Montalbán 2006). Y si es verdad que no tenemos muchos datos sobre la recepción de estas obras, podemos indirectamente deducir que quizás su obra más apreciada fue el *Florisel de Niquea* puesto que a alguien, cuya identidad desconocemos, se le ocurrió escribir una pieza burlesca, *Las aventuras de Grecia*, basada claramente en la obra de Montalbán.<sup>5</sup>

Como han evidenciado los estudios sobre la comedia burlesca, género que en los últimos años ha gozado de cierta atención de la crítica,<sup>6</sup> hay que distinguir entre las comedias que reescriben un hipotexto común representado por los diferentes géneros y materiales que comparten un mismo tema<sup>7</sup> y las que siguen casi literalmente el hipotexto que podemos definir como «noble». Entre estas últimas encontramos *Las aventuras de Grecia* puesto que, como ya he subrayado, se refiere puntualmente al *Florisel de Niquea* de Pérez de Montalbán. Claro está que ambos tipos de comedias burlescas se refieren a un hipotexto noble y que de forma imprescindible tiene que ser muy conocido por el público que asiste a la pieza burlesca. El autor interviene ridiculizando a los personajes nobles y por consiguiente obtiene un efecto cómico dado sobre todo por el registro lingüístico bajo atribuido a los protagonistas. En nuestro caso el parecido entre las dos piezas es tal que *Las aventuras de Grecia* se siguió atribuyendo al discípulo del Fénix hasta nuestros días por el hecho de que se consideraba una misma obra con la pieza titulada *Florisel de Niquea*. De manera que estamos hablando de un segundo nivel de reescritura de temáticas caballerescas, puesto que el hipotexto no es ya el libro de caballerías *Florisel de Niquea* sino la obra teatral con el mismo título, escrita por Pérez de Montalbán.<sup>8</sup> El cotejo entre los dos textos prueba que el anónimo escritor de *Las aventuras de Grecia* tuvo la pieza de Montalbán en la mano (o bien en la mente) y se aplicó a interpretar puntualmente cada elemento del *Florisel de Niquea* en clave burlesca. Nuestro texto confirma lo que observa Pietro Taravacci, en relación con la definición de disfraz burlesco propuesta por Genette al hablar de

---

<sup>4</sup> La bibliografía cervantina es muy amplia y quizás más conocida. Me limito a indicar como punto de partida para los libros de caballerías: Cacho Blecua (2004 y 2005); Guijarro Ceballos (2007).

<sup>5</sup> Véase Demattè (2007) y la bibliografía allí citada. Además estoy preparando la edición crítica de las dos comedias citadas en un volumen que reúne el hipotexto noble y su interpretación burlesca.

<sup>6</sup> Para el estado de la cuestión sobre la comedia burlesca, véase Serralta (1980); Holgueras Pecharroman (1989); Íñiguez Barrera (1995); Huerta Calvo *et alii* (2001).

<sup>7</sup> Pertenece a esta categoría la comedia burlesca *Los siete infantes de Lara*, estudiada por Pietro Taravacci. Véase Cáncer (1999).

<sup>8</sup> De ahora en adelante con la entrada *Florisel* me refiero a la pieza de Montalbán con el mismo título, mientras que indicaré expresamente cuándo se trata del libro de caballerías de Feliciano de Silva.

literatura «au seconde degré» (Genette 1992), ya que «quanto più il rapporto tra ipertesto e ipotesto è serrato e minimale, tanto più il testo d'arrivo perviene ad un risultato "altro", intimamente, sottilmente discorde rispetto al testo di partenza» (Cáncer 1999: 22).

Presentamos la sinopsis de la pieza anónima que manejamos en el manuscrito fechado el 17 de febrero de 1649 y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms 16705):<sup>9</sup>

#### Primera jornada.

La princesa Quiricalda atrae lejos de la corte con un engaño a Almodrote y comunica al joven que los dos no son hermanos, como todos piensan, ya que la emperadora Gatazumba, madre de Quiricalda, había dado a luz a su primogénito en el bosque durante una partida de caza y el bebé había sido raptado acto seguido por un grupo de «sacristanes» (f. 4r). La emperadora, vuelta en sí después del susto causado por el rapto, había visto un león abandonar a otro niño, Almodrote, y a pesar de saber que no era su hijo, había llevado al bebé a la corte. Después de la muerte del rey y antes de su misma muerte, la emperadora entrega una carta a Quiricalda. La carta sólo puede ser abierta en caso de peligro, hecho que se produce cuando el príncipe Falanjes, que ha pedido la mano de la princesa y se ha visto rechazado, decide invadir el reino. Mientras tanto también el emperador Cencerro, después que ha visto un retrato de Quiricalda en una «taberna de barato», quiere casarse con ella y, rechazado, decide invadir el reino. En la corte Cencerro y la hermana Urgada se quejan de la actitud desdenosa de Quiricalda y Almodrote, del cual Urgada está enamorada. Cencerro cuenta a los nobles que en un bosque cercano hay un jardín encantado por la maga Sinestasia donde hay diversiones para damas y caballeros. Sabañón,<sup>10</sup> criado de Almodrote, llega corriendo asustado por un gigante que protege el jardín encantado. Su amo decide desafiar al jayán y afirma no tener miedo de nada puesto que el mago Argante le ha entregado un escudo mágico que le permite transformarse cuando quiera y en lo que quiera; mientras Quiricalda afirma que está protegida por una banda mágica que le ha donado la maga Selenisa, gracias a la cual nadie le puede hacer daño. También el gracioso Sabañón ha recibido un regalo de parte de la maga Falerina: una mano de mortero con la que puede adoptar la apariencia de su amo.

#### Segunda jornada.

Cencerro se queja de que los gigantes han raptado a las damas, pero pierde tiempo hablando con el infante Cascabel. Mientras tanto Almodrote sale a la escena con

---

<sup>9</sup> El manuscrito se presenta numerado sólo en recto, con un cambio de letra en los ff. 16-17 que representan el final de la primera jornada. La segunda jornada empieza en el f. 18r y la tercera en el f. 37r concluyéndose en el f. 58r. La obra se cita en el catálogo de piezas burlescas identificado por Serralta (1980: 116). Para el resumen de las jornadas del *Florisel* remito a Demattè (2005), mientras que para el libro de caballerías considerado como hipotexto se pueden ver la edición y la *Guía* respectivas.

<sup>10</sup> Por un error de imprenta en mi *Repertorio* (Demattè 2005) figura el nombre Sobonón, pero de hecho es Sabañón (véase más adelante los comentario sobre el significado de este nombre).

la espada en la mano y después de varios intentos logra liberarlas después de haber combatido contra el Grande Penastrol, Cardinoro, Falmonte, Garamantes, Buefaldoro, Brandafidel, Rogartes, y el Gran Fangodomar llamado el Bravo. Tras un coloquio amoroso entre Almodrote y Quiricalda, que vuelven a confirmar sus sentimientos, Cencerro propone que todos prueben la aventura de la fuente del desengaño de amor cuya agua hace sinceros a los que aman. Los primeros en beber son Cencerro y Urgada y los dos declaran amar respectivamente a Quiricalda y a Almodrote. Después beben varios príncipes y damas, y hasta criados y criadas que dan lugar a escenas burlescas. Por último beben Quiricalda y Almodrote, confesando acto seguido, entre gran alboroto de todos, amarse recíprocamente. Cencerro ordena llevarlos a prisión pero Almodrote utiliza el escudo mágico para transformarse en el mismo Cencerro. De la misma manera Sabañón se transforma en Quiricalda y deja que el verdadero Cencerro lo corteje creyéndolo la verdadera princesa. Almodrote los ve y piensa que es Quiricalda quien acepta el cortejo del pretendiente y se rinde contra los aliados de Cencerro.

Tercera jornada.

Cencerro y Urgada se preocupan por lo ocurrido ya que el pueblo cree que se han dejado engañar por Quiricalda y Almodrote. De hecho los dos –gracias a sus objetos mágicos– han logrado escapar y se reúnen con Sabañón, quien les cuenta que Cencerro está enfadado. Los tres entran en una selva y llegan a un castillo encantado donde encuentran una nueva aventura. Almodrote y Quiricalda acceden al castillo, donde poco después localizan a Cencerro y Urgada a los que Almodrote narra su batalla contra una serpiente espantosa. El premio por haber concluido la aventura es la aparición del verdadero padre de Almodrote, Amadis de Grecia, quien revela que su hermana no es Quiricalda sino Urgada, mientras Cencerro, que había sido raptado de pequeño, en realidad es el hermano de Quiricalda. Se concluye la comedia con las acostumbradas bodas.

Al comparar el modelo y la parodia lo primero que salta a la vista es que los protagonistas de la pieza de Montalbán son Florisel y Clorinda, crecidos en las famosas tierras de Niquea y herederos de grandes reinos, mientras que el linaje de nuestros héroes es algo dudoso: la madre de Quiricalda, que ha educado a Almodrote como si fuese su hijo, tiene un nombre burlesco, Gatazumba, heredera por casamiento del reino de Monicongo<sup>11</sup> ya que su marido es don Binorrio, y ella es sobrina de Chuchumeco y el conde Lamelotodo (f. 3v). Efectivamente como en toda obra burlesca, los nombres son un claro indicio de las intenciones jocosas del autor: a partir de la emperatriz Gatazumba, con sus parientes del rango de Chuchumeco, tacaño proverbial, y Lamelotodo, que se burla de los nobles

---

<sup>11</sup> Monicongo, nombre que se daba a los negros del Congo, es el lugar donde se desarrolla la historia, a pesar de que en el título se citen las aventuras de Grecia, de manera que «un pregón por Monicongo» (f. 48v) anuncia que nadie tiene que ayudar a Almodrote al que Cencerro da caza. Pero por supuesto para todo lector la referencia de Monicongo es al académico de Argamasilla que escribe el soneto-epitafio a la sepultura de don Quijote al final de la primera parte (cap. LII).

remilgados. El nombre del protagonista remite a la palabra «almodrote», del «latín *moretum* [...] aunque los Árabigos le ayan disfrazado con su artículo» (Covarrubias) que indica una mezcla confusa de distintas cosas, sugiriendo la falta de limpieza de sangre para el protagonista, de quien se dice:

con berzas y repollos  
y almendrucos te criaste  
para el regio consistorio (f. 4v),

mientras que una de las tantas actividades en que se entretiene con su supuesta hermana y amada es la de ir «mondando puerros» (f. 28r).

Su directo rival y verdadero hermano de Quiricalda se llama Cencerro, cuyo significado es parodiado por Almodrote:

Y tú, gran emperador  
Cencerro, que por tu nombre  
mereces estar colgado  
en borricos de aguadores (f. 53r).

si bien no debe olvidarse que también se llaman así «a los hombres cascarrones y habladores impertinentes, dezimos, que son unos cencerros» (Covarrubias). Tampoco el aspecto nos invita a pensar en un príncipe de alto linaje: si el verdadero hermano de Clorinda se reconocía por un lunar entre el pecho y el hombro, claro signo de nobleza en los mejores caballeros de los libros de caballerías,<sup>12</sup> sin olvidar a don Quijote,<sup>13</sup> el pobre Cencerro tiene uno menos atractivo sobre un ojo (f. 4r). Además, poniendo en duda la paternidad, se nos dice que

era en aquesta señal  
tan parecido a Binorrio  
como un huevo a una castaña  
y como un borrico a un hongo (f. 4r).<sup>14</sup>

Cencerro es emperador de Grecia, pero en el tercer acto descubrimos que es «morisco de ley» (f. 43v) en oposición a Trebacio del *Florisel*, heredero sin mancha. Las princesas tampoco pueden preciarse de su linaje: de Quiricalda, hija

<sup>12</sup> Delpech (1990a y 1990b), y Gracia (1991).

<sup>13</sup> Véase a este propósito don Quijote quien, según lo que piensa Dorotea y le confirma Sancho, «en el lado derecho debajo del hombro izquierdo o por allí junto, habría de tener un lunar pardo con ciertos cabellos a manera de cerdas.» (I, cap. XXX); y el supuesto de Dulcinea, «un lunar que tenía sobre el lado derecho, a manera de bigote, con siete u ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos más de un palmo.» (II, cap. X).

<sup>14</sup> De hecho al final de la obra en esta señal apoya la verdad que cuenta Amadís de Grecia acerca de la identidad de Cencerro como hijo de Binorrio y heredero de Monicongo (véase *infra*).

de Gatazumba, se nos dice que su retrato se halla en una «taberna de barato» (f. 8v) y han pedido su mano, enamorados *ex arte*,<sup>15</sup> nada menos que:

el persa, el indio, el natolio,  
 el úngaro, y al momento  
 los despaché para el rollo.  
 Cencerro me vino a ver  
 una tarde de rebozo  
 con el príncipe Falanjes  
 y se enamoró de modo  
 que me quiso hacer cosquillas  
 a lo natural [...] (f. 5v).

Urgada por su parte remite al nombre de la famosa maga Urganda la Desconocida, pero le faltan todos sus poderes y encantos, por no hablar de su sabiduría, sin olvidarse que significa, «par metaphore, une putain» (Sobrino).<sup>16</sup> En su corte destaca el príncipe Cascabel, cuyo nombre ya nos precisa el hecho de ser una persona siempre alegre pero también algo aturdida, quizás con una cabeza vacía como la bola de metal hueca que indica su nombre; el príncipe Jeringa<sup>17</sup> y el infante Lanasucia, claro está, no necesitan glosas. Pero quizás el logro más acertado es el nombre del gracioso, Sabañón, que al mismo tiempo remite a esos eritemas que producen mucho picor pero sobre todo a su característica más acusada, el hecho de comer ('picar' a la vez que 'engullir') como un sabañón que caracteriza a todos los *graciosos*<sup>18</sup> tanto que él mismo juega tópicamente con su nombre:

De almorranas en los pies  
 verrugas en los talones  
 en la lengua sabañones  
 y una isípula en el tres (f. 20v).

Como suele ser la norma, el criado emula a su amo y así la batalla de Almodrote de la segunda jornada es parodiada en las palabras de su criado, quien no ha podido «sossegar / en toda esta noche un poco» (f. 29r) ya que «en medio de este conflicto / un descomunal mosquito / me picó junto al envés» (*ibid.*). Aunque lo mejor de Sabañón lo dice él mismo al contestar a su amo cuando le pregunta acerca de su tristeza y sobre cuál es su achaque:

<sup>15</sup> Para el tema del enamoramiento *ex arte* véase Demattè (2004a, 2004b), y la bibliografía allí citada.

<sup>16</sup> Pero también remite a «hurgamandra: mujer pública» (Alonso Hernández 1976).

<sup>17</sup> Hay que observar que la jeringa es instrumento que no falta en carnavales nunca, y tiene un alto contenido sexual.

<sup>18</sup> Véase por ejemplo el f. 20r: «Quiero irme poco a poco / a comer panza de buey / que guisaron para el rey / por estar enfermo un poco».

Hacer sonetos,  
 siempre imaginar conceptos  
 passarme en esto el tiempo  
 y no tratar de servir  
 a Dios ni a ti ni a las gentes  
 y morderme con los dientes  
 las uñas por escribir (f. 26r).

El criado es un perfecto gracioso, sobre todo en su lenguaje: no faltan las ocasiones en las que lucir su verbosidad gracias a la *enumeratio*, como por ejemplo en un muy divertido listado de todas las mujeres que podría querer, entre las que figuran la viuda, la corcovada, la boba, la tuerta, la blanca, la ciega (f. 31r);<sup>19</sup> imita así mismo las acciones de su amo cuando se transforma gracias a su mano de mortero. En la segunda jornada se convierte en un alcornoque para pasar desapercibido, pero acto seguido recibe palos de Almodrote quien desahoga su enfado dando mandobles contra el árbol (f. 19r). En la tercera jornada se transforma en Quiricalda y aquí tenemos el logro más cómico de toda la pieza ya que se deja cortejar por Cencerro y le dice:<sup>20</sup>

que te quiero, que te adoro  
 más que borrico a su dama  
 más que dotor a pepinos  
 y el motilón a su aljaba. (f. 34r).

Su coloquio amoroso es de tanto éxito que sigue con una *esticomitia* muy graciosa con el emperador:

SABAÑÓN Gozarásme a la mañana.  
 CENCERRO Claro está que eso deseo.  
 SABAÑÓN Me querrás.  
 CENCERRO Más que a cuajada.  
 SABAÑÓN Bailarásme la chacona.  
 CENCERRO Al son de tu bella gaita (f. 39r).

Al entrever posibilidades de lograr lo que tanto desea, Cencerro llega a propuestas concretas: «Acaba y te daré aceitunas / y en almíbar alcaparras» (f. 39r) puesto que ¡se ha cansado de rogar al que confunde con Quiricalda!

<sup>19</sup> Véase también el f. 29r: «catarras, romadizos, garrapatas, / sapos, y sanguisuelas, y currapas / [...] / ranas, y renacuajos, sabañones / bubas, esfuerzos, puzos, resfriados, / mal de madres, cohombros, y cuñados».

<sup>20</sup> Todo esto remite a la comedia de enredos de Sosias, desde el *Anfitrión* de Plauto, lo cual va a parar a la *novella* italiana y llega, claro, a nuestros Siglos de Oro, donde afecta al tema de la mujer disfrazada de hombre, aquí parodiado por el mecanismo inversor.

Pero el criado tiene bien claro cuál es su deber: «servir, oír y callar» (f. 27v), aunque no tarda mucho en cambiar de partido: el premio para el gracioso que traiciona a su amo y sirve a Cencerro son «aceitunas / y en almíbar alcaparras» (f. 39r) y, como Sabañón se queja, ¡el emperador añade unas naranjas! En materia de premios tampoco Cencerro se muestra generoso hacia quien le entregue a Almodrote, ya que «promete / seis almendruco del rastro» (f. 48v).

A pesar de todo, el gracioso es llamado como testigo de la virginidad de Quiricalda:

HURGADA	Dime, Sabañón, amigo, ¿has visto paladear Almodrote alguna vez a su dama por detrás?
SABAÑÓN	Señora, soy buen testigo que a Quiricalda jamás las telarañas quitó de su aposento o desván. (f. 41r).

Como se puede observar, el tono burlesco no evita utilizar a menudo juegos de palabras con claras referencias sexuales, como en este caso, mientras más adelante es Lanasucia quien comenta sobre la misma diciendo a Cencerro:

Camina con viento en popa  
busquemos a Quiricalda  
no beba naide en su copa  
vamos a alzarla la falda  
pues que Jeringa la sopla. (f. 43v).

El mismo Almodrote, al dirigirse a su amada, le promete declarar un soneto «cuando comas coliflor» y añade:

de tu azadón soy el asta  
y flauta de tu rabel,  
eres más dulce que miel  
y me sabe bien tu pasta  
más te quiero que a canasta  
de espárragos de portillo  
tú eres paja, yo rastrillo  
tú eres novia y yo el galán  
y yo quien en tu batán  
machaco con mi martillo.  
Mas para significar  
lo que te estimo y te adoro,  
mejor lo dijera un moro  
cuando se fuera acostar;

sólo por verte orinar  
diera quinientos doblones. (f. 47r).

Almodrote admite además que ha encontrado a Quiricalda raptada por los gigantes llorando

recostada en el campo de esmeralda  
porque la sobajó un gigante fiero  
y quiso machacar en su mortero. (f. 23v).

La propia Quiricalda, cuando habla con su amado, se declara dispuesta

para dejarme de ver  
y darme lo que tú sabes  
pues te [he] entregado las llaves  
de mi cándido vergel. (27r).

Mientras que cuando Almodrote le pregunta si es firme y constante en su sentimiento, la princesa contesta que lo es más que «blando guante / y que nieve derretida» (f. 27v).

Así mismo entre los elementos que caracterizan la comedia burlesca y que el público reconocía de antemano, encontramos el lenguaje de gracioso en boca de los personajes nobles. La crítica ha mostrado una compleja tipología de rasgos lingüísticos que denotan el modelo genérico y que hallan confirmación en nuestro texto (Serralta 1980: 108-110).

Véase cómo durante el primer diálogo amoroso Almodrote se dirige a la amada. Ésta se esconde bajo un velo diciéndole:

¿Quién eres, vaina de trapos  
de gallegos y corritos  
úngaro de mojjanga  
y espantazo de los niños? (f. 1r).

Su disponibilidad hacia Quiricalda es total, como corresponde a todo enamorado, tanto que se ofrece para ayudarla:

en lo que fuere preciso  
hasta limpiarte los mocos  
con el pañal de los finos. (f. 1v).

En el largo discurso que abre la primera jornada no se olvida de los *topoi* de la belleza de la amada:

Mas si acaso eres deidad  
 de alguna casa de vicio  
 y el padre de lo guisado  
 por la posta te ha traído  
 a estorbarme que de Grecia  
 no me ausente en cuatro siglos. (f. 2r);

y cuando Quiricalda le revela que no son hermanos, exclama:

si fuera queso verdad,  
 te diera pescado frito  
 y con el molde de hacer  
 cosquillas a mis amigos. (f. 3r).

En la *esticomía* de los dos enamorados:

ALMODROTE	Serás mía.
QUIRICALDA	Para siempre.
ALMODROTE	Comerás rábanos.
QUIRICALDA	Gordos.
ALMODROTE	Hecharaste con la carga.
QUIRICALDA	Cuando me sea forzoso.
ALMODROTE	Voyme lleno de contento.
QUIRICALDA	Yo me voy llena de gozo. (f. 6v).

Sus sentimientos se declaran a menudo pero siempre con matiz burlesco, como cuando admite que: «tanto quiero a mi dama que la adoro / más que a un borrico muerto un pastelero» (f. 13r).

Por su parte, Quiricalda no es menos explícita: en la tercera jornada llama al amado «mi mostaza» (f. 47v) y dice estar dispuesta a vender en la plaza «nabos, sardinas y queso» (*ibid.*). Además invita a Almodrote a utilizar la banda mágica para liberarse de Hurgada «sólo para poder limpiarte el moco» (f. 49r).

La pieza está sembrada de típicos elementos caballerescos<sup>21</sup> (un bosque encantado, unos gigantes terribles)<sup>22</sup> entre los cuales quizás el más interesante es la fuente del desencanto de amor que vuelve a proponer la misma aventura del *Florisel* aunque allí desencadena un epílogo casi trágico, ya que Clorinda hiere al amado, convertido en Trebacio gracias a su escudo mágico. En la comedia anónima

<sup>21</sup> Agradezco la generosidad de Ana Carmen Bueno que me ha permitido consultar su tesis antes de la publicación y me ha facilitado informaciones muy útiles sobre los temas que analizo (Bueno Serrano 2007).

<sup>22</sup> Éstos conservan los mismos nombres del *Florisel*: Fangodomar el Bravo, Bufaldoro, Nogartes, Garamantes, Falmonte, Cardinoro, Brandafidel, Penaserol (f. 22v). Almodrote narra del duelo con estos jayanes sin que éstos salgan a la escena mientras que Sabañón parodia esta batalla en el f. 29r.

asistimos a un juego de espejos, ya que mientras Almodrote se transforma en Cencerro con su «encantado escudo» (f. 33r), Sabañón adquiere la identidad de Quiricalda gracias a su mano de mortero mágica, dejando creer a Almodrote que la princesa se enamora de Cencerro. Este cruce de amores en clave burlesca complica el enredo, pero sobre todo elimina toda referencia a un posible final trágico, como el que cabía esperar de haber seguido la fingida muerte de los amantes en el *Florisel*.

El *locus amoenus* de la fuente también sufre una contaminación burlesca y los nobles se meten en un «berenjenal» (literal y metafóricamente) para descubrir su poder sobre los enamorados:

Sus intenciones sabremos  
y podremos castigallos  
dándoles a comer callos  
y a los demás los pondremos  
guirnaldas de caracoles. (f. 12r).

Otro elemento caballeresco es el rapto del hijo y el hallazgo de otro infante, que transcurren paralelamente en las dos piezas, pero hay que notar que frente a los caballeros que roban al recién nacido encontramos en la anónima comedia a un grupo de sacristanes.<sup>23</sup> También los objetos mágicos regalados por Argante y Selenisa a los dos protagonistas reflejan la situación del *Florisel* pero se añade una mano de mortero que Sabañón recibe de la maga Falerina de calderoniana memoria<sup>24</sup> y que tiene los mismos poderes que el escudo y la banda de Almodrote y Quiricalda.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> f. 4r. En el *Libro del caballero Zifar* (Zifar 1998: 135) encontramos quizás uno de los más famosos ejemplos de robo de niños por un león, pero también en el *Amadís de Grecia* cuando el protagonista, aún jovencito, mata un oso y después «vio venir por la vereda do el osso avía salido un león grande coronado, y en la boca traía atravesado un donzel de la edad de dos años al parecer.» (*Amadís de Grecia*, libro I, p. 25).

<sup>24</sup> En *El jardín de Falerina* de Calderón la maga epónima encanta a todos los protagonistas de la pieza llevándolos a su jardín y tan solo Roldán, gracias al poder de un anillo mágico que impide todo encantamiento, consigue liberar a todos y permite la boda entre Marfisa y Lisidante, Rugiero y Bradamante (Demattè 2005, ficha n. 6).

<sup>25</sup> La banda mágica quizá más conocida la encontramos en el *Amadís de Grecia* (libro II, cap. XC). Véase además Demattè (2005) para la utilización de este motivo en el teatro caballeresco (fichas 1, 13 y 24). Según Ana Carmen Bueno, en los libros de caballerías el uso de objetos mágicos para convertir en otras personas es reducido. En el *Amadís de Gaula* encontramos el agua que usa Urganda, más para rejuvenecerse que para transformarse en otra persona; lo mismo hace con toda la corte en la Ínsula Firme; también en *Palmerín de Olivia* se utiliza el agua para transformarse (*Palmerín de Olivia*, libro I, cap. CXXXIV, p. 298). Por otra parte, en el *Amadís de Grecia* (libro II, cap. XC) Balarte de Tracia toma un bebedizo que lo transforma en Amadís durante seis meses. Otros casos tienen más que ver con la entrada y la salida de los individuos de espacios previamente encantados. En el *Floriseo* (Libro II, cap. XVII, p. 199) simplemente con el desembarco de los caballeros en la Isla Encantadora y su posterior

Encontramos además un castillo encantado adonde han sido llevadas las princesas raptadas por los gigantes y que se presenta con el clásico padrón con un letrero que promete, a quien acabe la aventura de una sierpe fiera (f. 54r), que «podrá comer, si lo tuviere, gozará una infanta, andará con los pies y a pesar de los hados tendrá la dicha de los bobos» (f. 51v). La aventura transcurre lejos de la escena y la *narratio* toca a Almodrote (ff. 53v-56r) con los detalles tópicos de los libros de caballerías reescritos en clave burlesca. Así hay una sierpe monstruosa pero «en forma de una madrastra / cargada de sin razones» (f. 54r); hay una cueva adonde Almodrote es llevado mágicamente «por los aires / sin saber cómo y por dónde (f. 54v)» pero el aspecto es de «depósito de vino / o almacén de caracoles» (*ibid.*). Siguiendo una luz el joven llega a un

panteón de labores  
hecho con primor tan grande  
que de Vallecas a Londres  
ningún ciego le había visto  
con aquel ojo de nones. (f. 55r).

Aquí descansa nada menos que Amadís de Grecia.<sup>26</sup> El famoso héroe de Feliciano de Silva despierta para revelar a Almodrote que es su hijo mientras que Cencerro es hijo de Binorrio:

aquesta verdad apoye  
un lunar que encima tienes  
del salvo honor de las flores  
porque este mismo tenía  
me dijeron los doctores  
tu padre encima del ojo  
que los italianos comen. (f. 56r).

Después, acabado el cuento, Amadís de Grecia

---

conversión en perros. El desencantamiento sí se consigue por medio de un objeto mágico, la espada (*Floriseo*, Libro II, cap. XVIII, p. 202). En el mismo texto (libro II, cap. II, p. 275) se habla de la transformación por encantamiento de los caballeros en caballos porque no llevan anillos que los protejan. Otros son transformados en perros y puercos. Poco después, por tocar una varita, un enano se convierte en mono (*Floriseo*, libro II, cap. LII, p. 282). Ocurre lo mismo en el *Palmerín de Olivia* (libro I, cap. LXXIV, p. 160; cap. CXXIV, p. 269) y *Primaleón* (libro II, cap. LXIX, p. 148). Para los índices de temas caballerescos, véase Bueno Serrano (2007).

<sup>26</sup> A lo largo de la pieza hay otras citas de personajes que remiten al mundo caballeresco, como Angélica y Medoro (f. 13r), preste Juan (*ibid.*), Roldán (f. 10v).

a echar se volvió  
aquel hórmano de horrores  
y se durmió para siempre  
en la paz que siempre goce. (55v).

Todo, como vemos, transcurre lejos de las tablas y confirma de hecho lo que observa Serralta en relación al género burlesco ya que «lo más corriente es el predominio de la palabra, una tendencia a la verbosidad que naturalmente disminuye la proporción y la importancia de los recursos propiamente escénicos» (Serralta 1980: 107). Contrariamente a lo que ocurre en el teatro caballeresco, no se le concede gran importancia a la escenografía en nuestra pieza: las batallas transcurren fuera de escena, no aparece ningún monstruo, ni se utiliza ninguna tramoya espectacular.<sup>27</sup>

La reescritura de la materia caballeresca requiere en *Las aventuras de Grecia* un grado más de complicidad con el público: no sólo juega con aquellos espectadores que conocían el hipotexto teatral representado por el *Florisel* de Pérez de Montalbán, sino que trae a la memoria también los libros de caballerías y sus protagonistas principales ya parodiados en el *Quijote*. El efecto de la transposición burlesca de las aventuras caballerescas es doble, ya que juega tanto con los aficionados lectores (u oidores) de libros de caballerías como con los espectadores del teatro caballeresco que a estas alturas ya era un género indudablemente de éxito y daba pruebas, una vez más, de la supervivencia de la pasión caballeresca en el siglo XVII.<sup>28</sup>

Con esto daremos fin  
a la fiesta de esta noche  
de Grecia las aventuras  
hechas por un monigote.  
Si os hubiere dado gusto  
para la pascua de flores  
como estáis convidado a todos  
para daros cien azotes. (f. 58r).

---

<sup>27</sup> Véase a este propósito la aparición de Selenisa-sierpe y el uso de las tramoyas en el *Florisel* (Demattè 2007).

<sup>28</sup> Como he puesto en evidencia en mi estudio sobre el teatro caballeresco, esta afición perduró a lo largo de los siglos y llega hasta nuestros días con la puesta en escena del *Primaleón* en la obra *La tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente. De hecho en la temporada teatral 2005-2006 la Compañía Nacional de Teatro Clásico puso en escena esta obra bajo la dirección de Ana Zamora, pero asistimos también a la reescritura, en la actualidad, de las aventuras de *Tirante el Blanco* por Francisco Nieva y, en su versión cinematográfica, por Vicente Aranda. No hay que olvidar por último la versión para muñecos del *Amadís de Gaula* de Carmen Heymann que se ha centrado en los tres primeros libros potenciando la acción y los elementos fantásticos y que atestigua la supervivencia de las gestas de nuestro héroe que cumple cinco siglos sin aparentarlos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (1976), *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad.
- Amadís de Gaula* = Garcí Rodríguez de Montalvo (1996), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, 2 vols., Madrid, Cátedra.
- Amadís de Grecia* = Feliciano de Silva (2004), *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ARELLANO, Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Catedra.
- ASENSIO, Eugenio (1971), *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- BOGNOLO, Anna (2002), «El *Lepolemo*, Caballero de la Cruz y el *Leandro el Bel*», *Edad de Oro*, XXI, pp. 271-288.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2007), *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, Tesis doctoral inédita dirigida por Juan Manuel Cacho Bleuca, 4 vols., Departamento de Filología Española, Universidad de Zaragoza.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2004), «La iniciación caballeresca de don Quijote», *Philologia Hispalensis*, 18, 2, pp. 21-48.
- (2005), «De *Amadís de Gaula* a *Don Quijote de la Mancha*: un siglo de caballerías», en *Del «Tirant» al «Quijote». La imagen del caballero*, Valencia, Bancaixa; Ajuntament de València; La Nau; Universitat de València, pp. 71-79.
- CÁNCER, Jerónimo de y Juan VÉLEZ DE GUEVARA (1999), *Los siete infantes de Lara*, ed. Pietro Taravacci, Viareggio, Baroni.
- CANAVAGGIO, Jean (1979), «Los disfrazados de mujer en la comedia», *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, Université de Toulouse, pp. 133-145.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de (1999), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica.
- CLOSE, Anthony (2005), *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona, Crítica.
- (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1949), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner.
- DANIELS, Marie Cort (1992), *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York, Garland.
- DELPECH, François (1990a), «Les Marques de naissance: physiognomonie, signature magique et charisme souverain», en Augustin Redondo (ed.), *Le Corps dans la société espagnole des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Colloque international (Sorbonne, 5-8 octobre 1988)*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 27-49.
- (1990b), «Du héros marqué au signe prophète: esquisse pour l'archéologie d'un motif chevaleresque», *Homage à Maxime Chevalier. Bulletin Hispanique*, 92, 1, pp. 237-257.
- DEMATTÈ, Claudia (2004a), «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas: de *La Gran Conquista de Ultramar* a los libros de caballerías con una referencia al *Persiles*», en D. A. Cusato, L. Frattale, G. Morelli, P. Taravacci, B. Tejerina (eds.), *Letteratura*

- della memoria. *Atti del XXI Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani (AISPI), Salamanca, 12-14 settembre 2002*, Messina, Andrea Lippolis Editore, pp. 99-117.
- (2004b), «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidar el *Quijote*», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Asociación de Cervantistas, vol. I, pp. 331-349.
- (2005), *Repertorio bibliográfico del teatro cavalleresco spagnolo del s. XVII*, Trento, Labirinti - Università di Trento.
- (2006), «*La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño como ejemplo de la comedia de caballerías del s. XVII», en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y E. Marcello (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 137-148.
- (2007), «Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria para los libros de caballerías», en Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones: importancia y relieve de su presencia en el teatro del Siglo de Oro, Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, Pamplona, Universidad de Navarra - Madrid, Iberoamericana - Frankfurt, Vervuert, pp. 61-73.
- EISENBERG, Daniel y M.<sup>a</sup> Carmen MARÍN PINA (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Florisel* = Feliciano de Silva (1532), *Florisel de Niquea (Primera parte, Libros I y II)*, Nicolás Tierri, Valladolid (Madrid, Nacional, R-34796).
- Florisel* = Feliciano de Silva (1999), *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Floriseo* = Fernando Bernal (2003), *Floriseo*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil.
- GRACIA, Paloma (1991), *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2007), *El «Quijote» cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballeresca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- HOLGUERAS PECHARROMAN, Loly (1989), «La comedia burlesca: estadio actual de la investigación», *Diálogos*, 8, II, pp. 467-480.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Jesús PONCE VARDENAS (eds.) (2001), *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Verbum.
- ÍÑIGUEZ BARRERA, Francisca (1995), *La parodia dramática. Naturaleza y técnica*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LASPUERTAS SARVISÉ, Carmen (2000), *Amadís de Grecia (Guía de Lectura)*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1997), «Libros de caballerías manuscritos», *Voz y Letra*, VII/2, pp. 61-125.
- (2002), «Los libros de caballerías a la luz de los primeros comentarios del *Quijote*: de los Ríos, Bowle, Pellicer y Clemencín», *Edad de Oro*, XXI, pp. 499-539.

- MANCING, Howard (1975), «Cervantes and the Tradition of Chivalric Parody», *Forum for Modern Language Study*, 11, pp. 177-191.
- MARÍN PINA, M.<sup>a</sup> Carmen (2002), «El humor en el *Clarisel de las flores* de Jerónimo de Urrea», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 245-266.
- MARTÍN LALANDA, Javier (1999), *Florisel de Niquea (Tercera parte) de Feliciano de Silva (Guía de Lectura)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MONTERO GARCÍA, Gema (2003), *Florisel de Niquea (partes I-II) de Feliciano de Silva (Guía de Lectura)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Palmerín = Palmerín de Olivia* (2004), ed. Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2006), *Palmerín de Olivia, comedia*, ed. Claudia Demattè, Viareggio, Baroni.
- PROFETI, Maria Grazia (1967), «Il manoscritto autografo del "Caballero del Febo" di Juan Pérez de Montalbán», en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Pacini Mariotti, pp. 218-309.
- Primaleón = Primaleón* (1998), ed. M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RIQUER, Martín de (1961), «La Technique parodique du roman médiéval dans le *Quichotte*», en *La Littérature narrative d'imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 55-69.
- SERRALTA, Frédéric (1980), «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Actes du 3<sup>e</sup> colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier - 2 février 1980*, Paris, Editions du C.N.R.S., pp. 99-129.
- SOBRINO, Francisco (1705), *Diccionario Nuevo de las lenguas españolas y francesa*, Bruselas, Francisco Foppens.
- VILLAVERDE EMBID, M.<sup>a</sup> del Pilar (2002), *Florisel de Niquea (cuarta parte, libro I) de Feliciano de Silva (Guía de Lectura)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Zifar = Libro del caballero Zifar* (1998), ed. Cristina González, Madrid, Cátedra.