Las proezas de Esplandián, comedia anónima del s. XVII, y su hipotexto caballeresco

Claudia Demattè

La re-escritura de los libros de caballerías en el teatro barroco es un fenómeno de considerable difusión e importancia pero que hasta ahora no ha sido objeto de investigaciones monográficas[1]. Entre los dramaturgos más famosos que se ocuparon de este tipo de re-escritura podemos citar a Calderón con *El castillo de Lindabridis*[2] y a Juan Pérez de Montalbán con su *Palmerín de Oliva*[3]. Para el análisis de este subgénero teatral que llamamos «teatro caballeresco» hace falta investigar principalmente el hipotexto, es decir, las temáticas caballerescas propias de uno o más libros de caballerías que se re-escriben en la comedia. En el caso que nos ocupa, *Las proezas de Esplandián y el valor deshace encantos*[4], nos hallamos frente a la re-escritura de uno de los libros de caballerías más conocidos después del *Amadís de Gaula*, al ser efectivamente su quinta

1 Los estudios fundamentales de Teresa Ferrer Valls abarcan sobre todo las obras de Vélez de Guevara y de Lope: *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis, 1991; *ídem*, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos*, UNED, Sevilla - Valencia, Universidad de Sevilla - Universitat de València, 1993. Añádanse también los siguientes estudios: Valbuena Briones, Ángel, «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», en *Hacia Cervantes V. (Quinto coloquio anglogermano, Oxford, 1978)*, eds. Hans Flasche y Robert D. F. Pring-Mill, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 1-8; *ídem*, «La influencia de un libro de caballerías en *El castillo de Lindabridis*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5 (1981), pp. 373-383; *ídem*, «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, ed. de G. George Peale, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 1983, pp. 39-51; Lundelius, Ruth, «Vélez de Guevara's *El Caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis* (A Response to Professor Valbuena Briones)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, cit., pp. 52-57. El teatro caballeresco es el tema de mi investigación posdoctoral, cuyos resultados se recogerán en el *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco del Seicento spagnolo*. Labirinti, Trento, Università di Trento, en prensa.

2 Torres, Victoria B., ed., Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1987.

3 Pérez de Montalbán, Juan, *Palmerín de Oliva*, ed. y estudio introductorio de Claudia Demattè, Viareggio, Baroni Ed., en prensa.

4 Éste es el título completo con que presenta la obra en los dos manuscritos. De aquí en adelante *Las proezas*.

parte escrita por el mismo Garcí Rodríguez de Montalvo: nos referimos a *Las sergas de Esplandián*, en la que se cuentan las hazañas del hijo del ilustre caballero de Gaula[5]. El texto, que hasta ahora se había considerado perdido[6], se conserva en dos ejemplares manuscritos, fechados en 1740, y localizados en la Biblioteca Municipal de Madrid sin ninguna referencia a su autor[7]. En la tapa que cubre los textos hallamos entre paréntesis una hipótesis autorial, Cuadra, y una nota que remite al catálogo de La Barrera. En este catálogo, en efecto, la obra se atribuye a este Cuadra[8], citando como fuente el *Catálogo cronológico de los autores dramáticos desde Lope de Vega a Cañizares, y alfabéticos de las comedias de cada uno*, de Mesonero Romanos[9]. En la segunda parte de este catálogo dedicada a los autores desde Calderón a Cañizares[10] se cita a Cuadra,

5 Existen tres ediciones modernas de las *Sergas de Esplandián*: Gayangos, Pascual de, ed., Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, XL, 1874; Nazac, D. G. ed., Nortwestern University, Ph.D. Thesis, 1976, Ann Arbor, University Microfilms International, 1980; Bernabéu Albert, Salvador, ed., Aranjuez, Doce Calles, Instituto de Cultura de Baja California, 1998 (se reproduce en facsimilar la edición de Zaragoza, Simón de Portonotaris, 1587). Las citas proceden de esta última edición. Para una aproximación al texto y a una bibliografía crítica de *Las Sergas de Esplandián* remito a la *Guía de Lectura* publicada por Sales Dasí, Emilio, (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999) y a la *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, por Eisenberg, Daniel, y Marín Pina, M.ª Carmen, (Zaragoza, Prensa de la Universidad, 2001).

6 La única referencia moderna que hemos rastreado lo considera en efecto perdido (Thomas, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, Cambridge U.P., 1920; reimpr., New York, Kraus, 1969, p. 78).

7 Signaturas: TEA 1-56-5, A y TEA 1-56-5, B respectivamente. El hecho de que se conserven en dos copias en la Biblioteca Municipal nos atesta que la obra fue sometida a la censura, como nos explica Maria Grazia Profeti en sus estudios sobre este tema («Texto literario del s. XVII, texto espectáculo del s. XVIII: la intervención censoria como estrategia intertextual», en *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 147-162). Los dos manuscritos se presentan desglosados en los tres actos, y con una tapa probablemente añadida por la biblioteca en la que se da el título, la división en tres jornadas, y entre paréntesis el autor, Cuadra, seguido por una nota en la que se envía al catálogo de La Barrera. El primero se compone de 20 hojas por jornada, mientras el manuscrito B, que carece de portada, tiene 15 hojas en la primera, y 14 en la segunda y tercera jornadas. En las citas se modernizan la puntuación, los acentos y la grafía cuando sea necesario para la comprensión del texto.

8 Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* [Madrid, Rivadeneyra, 1860], Madrid, Gredos, 1969, p. 112. También Henry Thomas señala que esta comedia es de Cuadra, que define como desconocido (H. Thomas, cit, p. 78).

9 En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1951, t. XLV, pp. XLI-LV.

10 *Parte Segunda. Desde Calderón á Cañizares (1635-1740)*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 1, Biblioteca de Autores Españoles, t. XLVII, Madrid, Atlas, 1951, p. XLIV.

sin especificar su nombre de pila, el mismo dato que se repite en el *Índice alfabético de las comedias*[11].

Hasta el momento no he logrado encontrar ninguna información sobre este autor pero, sorprendentemente, al consultar el *Catálogo de autores teatrales del s. XVIII*, de Herrera Navarro, he descubierto que *Las proezas de Esplandián* se atribuye a Manuel Francisco de Armesto y Quiroga, dramaturgo contemporáneo de Cañizares con el cual competía en las escenas durante la segunda década del s. XVIII[12]. Además se indica que la comedia fue representada en el Teatro de la Cruz entre el 12 y el 26 de febrero de 1729 por la compañía de Antonio Vela, como demuestran unas cartas de pago de Manuel Francisco de Armesto Quiroga y de José Nebra[13].

El mismo Herrero Navarro indica que otro autor se ocupó de nuestra comedia. En efecto, Manuel Vicente Guerrero, famoso actor madrileño de la primera mitad del siglo XVIII, empresario del Teatro del Príncipe desde 1751 hasta su muerte dos años más tarde, realizó un «exorno» de *Las proezas de Esplandián* en 1740.

Si estos datos no nos ayudan al intentar establecer la fecha de composición de la obra, el texto sí nos viene en ayuda. En efecto, como veremos, *Las proezas* puede considerarse una zarzuela por la importante presencia de apuntes en música. Este elemento nos lleva a pensar que posiblemente fue compuesta a finales del siglo XVII o bien en las dos primeras décadas del s. XVIII, cuando el género de la zarzuela empezó a desarrollarse y a tener una identidad autónoma con respecto a la comedia, como observa Cotarelo y Mori en su *Historia de la Zarzuela*[14]. El autor (¿Cuadra?, ¿Armesto y Quiroga?) debió de aprovechar del éxito

11 Mesonero Romanos, Ramón, «Índice alfabético de las comedias, tragedias, autos y zarzuelas del teatro antiguo español, desde Lope de Vega hasta Cañizares (1580-1740)», en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, vol. 2, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1951, t. XLIX, p. XLIV.

12 Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del s. XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 28: «era en 1735 Secretario del secreto del Tribunal de la Inquisición de Toledo. Sus obras se representaron con gran éxito en Madrid, en la Navidad de los años 1723, 1725, 1726, 1727, 1729 y 1731. Llama la atención este hecho en un autor dramático prácticamente desconocido, ya que esta reiteración y en día tan señalado sólo se daba en poetas consagrados como Cañizares».

13 Pérez Pastor, Cristóbal, «Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española», en *Memorias de la Real Academia Española*, vol. X, Madrid, 1910, p. 17. Véase también: Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea del drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Archivos, 1934, p. 89.

14 Cotarelo y Mori, Emilio, *op. cit.* (nota 13). Cabe subrayar el éxito que tuvieron las aventuras amadisianas en el teatro musical del siglo XVII y XVIII: Jean-Baptiste Lully puso en música el *Amadís de Gaule. Tragédie en musique* en 1684 con un *libretto* de Philippe Quinault que seguía la adaptación de Nicolas Herberay des Essarts de la

aurisecular del teatro caballeresco para proponer a su público la re-escritura de *Las sergas de Esplandián*, en la que podían combinarse elementos de la comedia barroca —espectacularidad, honor y amor— con otros más bien característicos del s. XVIII —música instrumental, canto, aparatos escénicos—. Finalmente, ésta no fue la única obra caballeresca «de música»: en octubre de 1739 la compañía de Inestrosa puso en escena la comedia *Amor, ventura y valor y el invencible Amadís*, en la que el elemento musical fue fundamental, a juzgar por el hecho de que Juan de Nebra, «la grandiosa figura musical (...) que todo lo domina y triunfa hasta de los italianos, a quienes obliga al silencio»[15], fue contratado para poner esta obra en música[16].

Vamos a resumir brevemente el argumento de la comedia: en el Primer Acto Esplandián, con su escudero Sargil, llega a una tierra desconocida donde socorre a una doncella que está a punto de ser raptada por Riberio y sus soldados. La doncella es Leonorina, hija del Emperador de Grecia, de la cual Esplandián en seguida se enamora. El emperador invita al caballero a la corte suscitando los celos de Garinto, príncipe de Dacia, enamorado también de Leonorina. En la corte Esplandián cuenta sus aventuras ante la sorpresa de los presentes, mientras que el rey de Persia, en guerra con el Emperador de Grecia, recibe la ayuda de su hermano Arcalaús, poderoso mago, para desbaratar a su enemigo. Esplandián, ayudado por la maga Urganda, decide acometer una nueva aventura que le conduce a un castillo encantado en el que el caballero recibirá nuevas armas de unos héroes mitológicos y de las Tres Gracias. En el Segundo Acto el rey de Persia derrota al emperador de Grecia, y Garinto es hecho prisionero. Esplandián decide entrar en la batalla y logra prender al rey de Persia, rechazando combatir contra Eliaja, hija de este rey. Arcalaús revela a Esplandián que para liberar a Garinto tiene que vencer a Matroco, gigante espantoso que protege la torre. De vuelta a la corte, Garinto declara su amor a Leonorina mientras Menerosa, prima de ésta, admite su

novela de Montalvo; hubo también en 1699 un *Amadís de Grèce* de André Cardinal Destouches, con un *libretto* de A. Houdar de Lamotte. Este *libretto* fue sucesivamente adaptado por George Frideric Handel por su *Amadigi di Gaula* (Londres, King's Theatre, 25 de mayo de 1715), quizá actualmente la más conocida de estas versiones. Johann Christian Bach compuso en 1779 un *Amadís de Gaule. Tragédie lyrique* en tres actos con el *libretto* de Philippe Quinault (*The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, New York, Macmillan Press Ltd, 1992, vol. I, pp. 102-105).

15 Cotarelo y Mori, *op. cit.* (nota 14), p. 115.

16 Cotarelo observa que para esta obra se pagaron al teatro 2900; al ingenio por exornar la comedia (sería por lo visto una reproposición), 600; a Nebra, 1200; para la hechura de los broqueles de la contradanza, 120; para el sastre, por cuatro jubones para la contradanza, 72; para poner la contradanza, 75 (ivi, p. 104).

amor hacia el príncipe de Dacia. Eliaja pide la paz para poder liberar a su padre pero, cuando todos se reúnen para pacificarse, Arcalaús se sirve de un encantamiento para desaparecer junto al emperador, el rey de Persia y las infantas. En el Tercer Acto Esplandián sale en búsqueda de su amada Leonorina, y Urganda lo invita a intentar una nueva aventura entrando en una montaña encantada. El caballero encuentra a Leonorina y Menerosa en una sala cerca de un globo y una estatua de la fortuna, protegidas por dos serpientes. Urganda anuncia a Esplandián que esta prueba está destinada al mejor caballero, al más enamorado del mundo, como lo fue la prueba del Arco de los Leales Amadores para su padre Amadís, y que además otorgará al caballero la corona de Grecia. Tan sólo con el poder de su voz Esplandián desencanta a Leonorina, quien le declara su amor. Acto seguido el caballero tiene que enfrentarse con Arcalaús, que ha perdido sus poderes en el momento en el que Urganda le ha quitado sus libros mágicos. En breve los encantamientos se deshacen y, como premio, Esplandián pide la mano de Leonorina, Garinto es prometido a Menerosa y Riberio se casa con Eliaja.

La sinopsis de la comedia pone de relieve inmediatamente su relación transtextual con las *Sergas* y el género caballeresco, pero hay que subrayar que, de distinta manera, estos dos hipotextos entran en contacto con el texto teatral. Cabe poner de relieve, en efecto, que el anónimo *ingenio* tuvo principalmente en cuenta el quinto libro amadisiano, que utilizó para seleccionar y condensar[17], como veremos, unos episodios, mientras que consideró lo que podríamos definir un «fondo folklórico caballeresco» como sustrato para la invención de otros temas que fueron presentados en la comedia como si fuesen materia de las *Sergas*. Empezamos por los elementos que en seguida nos traen a la memoria el libro de caballerías de Montalvo, es decir, las aventuras acometidas y acabadas por Esplandián. Al presentarse delante del emperador de Grecia, Esplandián, contrariamente a las costumbres caballerescas, declara su identidad:

> Hijo soy del grande excelso
> Amadís de Gaula que
> goza el británico reino,
> Esplandián mi nombre es[18].

17 Selección, condensación e invención son las tres operaciones típicas a las que recurrían los dramaturgos para la re-escritura teatral de textos en prosa (véase a este propósito mi introducción al *Repertorio bibliografico*).

18 Acto I, f. 7v.

Seguidamente narra en detalle la aventura de la Montaña Defendida al pie de la cual ha liberado a su abuelo Lisuarte. Esta aventura se desarrolla al principio de las *Sergas*, en los capítulos 4-7, siendo la segunda que Esplandián acomete después de haber sido armado caballero en el último capítulo del libro IV del *Amadís*[19]. En la comedia hallamos la narración de esta aventura sin ahorro de detalles, incluida la «cruel batalla / lanza a lanza, y cuerpo a cuerpo» que el protagonista entabla contra un terrible gigante. Nótese que en el libro hay una analepsis narrativa parecida, en donde tan sólo cambia la voz narradora: en el capítulo 37, en efecto, Carmela, la doncella que acompaña a Esplandián a lo largo de toda la obra, se presenta en la corte de Constantinopla para narrar las gestas realizadas por Esplandián desde que fue investido caballero, y en particular la aventura de la Montaña Defendida. Este territorio se halla entre Grecia y Persia, y la guerra entre estos dos reinos se ocasiona por la legítima posesión de la Montaña. Este contencioso territorial entre cristianos y persas, como subraya Emilio Sales, «confiere a la historia una unidad lógica, es decir, el proyecto caballeresco de Esplandián se integra en un marco que lo hace más creíble y viable»[20], y, efectivamente, su presencia en la comedia confirma su importancia en el horizonte de expectativas del público.

A partir de la segunda aventura de la comedia la relación con las *Sergas* se atenúa y el sustrato genérico caballeresco emerge. La nueva hazaña, ya no simplemente contada, sino puesta en escena, presenta un castillo encantado por una hechicera, dos diablos y un dragón que lo defienden tanto que, en palabras del escudero Sargil, «nadie ha subido / que al valle vuelva a bajar»[21]. Mientras Esplandián mata el dragón, Sargil tiene que defenderse de dos sátiros que le atacan, y el premio es la visión de Urganda: la maga se presenta acompañada de un león con una espada en la boca; en lo alto aparecen unas nubes alumbradas con las tres Gracias, cada una con un objeto en las manos (celada y penacho, corona y banda), mientras que Aquiles, Héctor, Teseo y Ulises llevan respectivamente peto, lanza, escudo y un ramo[22]. La ceremonia de entrega de armas que sigue no se encuentra en el libro de Montalvo, a no ser que se considere el episodio del capítulo 19, en el que una doncella de Urganda lleva unas nuevas y magníficas armas a Esplandián, como si-

19 La primera aventura de la Peña de la Doncella Encantandora, que Amadís en su momento no había conseguido acabar, permite a Esplandián ganar una espada maravillosa (cap. 1-2).

20 Sales Dasí, E., *op. cit.* (nota 5), p. 25

21 Acto I, f. 12v.

22 Acto I, ff. 15v-18v.

nécdoque de lo que pasa en la escena. La tercera aventura tiene como finalidad liberar a Garinto, príncipe de Dacia, de la torre en la que Arcalaús lo tiene prisionero. El gigante Matroco, «disforme monstruo fiero»[23], defiende la cárcel pero nada puede contra la fuerza de Esplandián, quien con su espada pronto logra herirle mortalmente, declarando: «Antes será mi acero / estrago de tu horror bárbaro fiero»[24]. En el tercer acto hallamos la cuarta y última aventura, en la que Esplandián tiene que liberar a Leonorina, a la que Arcalaús ha encantado en una montaña. El joven caballero decide acometer la hazaña no sin antes declarar que

> aunque asombro tan grande
> mi corazón contrasta,
> mi valor vencerá
> hado, cautela y magia[25].

Tampoco esta aventura, que Esplandián vence con el sólo poder de su voz, se halla en las *Sergas*, aunque en este caso la operación del dramaturgo es sutil. En efecto Urganda, que sale a escena en ayuda de Esplandián, explica al caballero que

> como tu padre Amadís
> en la Ínsula Firme tubo
> la aventura que venció
> y a Polidón allí puso
> y el Arco de los Amantes (...)
> así en Persia un savio rey
> aqueste encanto dispuso
> colocando a la fortuna
> en mágico pacto duro
> con la corona de Grecia
> que señala el premio justo
> del más fino enamorado
> y el mejor héroe del mundo[26].

A pesar de que tal aventura no exista en las *Sergas*, a través de la referencia intertextual a las más conocidas aventuras amadisianas se otorga autoridad al texto representado.

23 Acto II, f. 6. Este gigante es una reminiscencia de las *Sergas*: hijo de Cardaque y Arcabona, sobrino de Arcalaús, es señor del castillo de la Montaña Defendida y muere a manos de Esplandián (cap. 7).
24 Acto II, f. 6v.
25 Acto II, f. 19.
26 Acto III, f. 7.

La relación de la comedia con su hipotexto queda patente ya a partir del título, y se confirma a lo largo de la obra a través de los personajes que salen a escena. No sólo el nombre del protagonista en el título, sino prácticamente todos los personajes de la comedia hallan su origen en el libro de Montalvo. A partir de los dos famosos magos, Urganda y Arcalaús, el público debió de percibir cierta familiaridad al oír los nombres de sus héroes, primarios y secundarios. Pero si para algunos de ellos, como Urganda, casi nada cambió con el paso de la novela al teatro, para otros no fue así. En el caso de Arcalaús, mago malvado, acérrimo enemigo de Amadís de Gaula en los cuatro primeros libros de la serie, sabemos que en las *Sergas* tiene un papel marginal, puesto que muere al principio del libro defendiendo la fortaleza de la Montaña Encantada contra la espada de Esplandián. En la comedia este personaje vuelve a representar, a nivel actancial, al mago antagonista, protagonizando los encuentros maravillosos contra Esplandián y Urganda, pero se define como hermano del rey de Persia, mientras que en el libro ha nacido en Gran Bretaña y es hermano de Arcabona y tío de los gigantes Lindoraque, Furión y Matroco. El personaje que quizá sufre más modificaciones en la re-escritura teatral es Sargil. En las *Sergas* es el sobrino del ermitaño Nasciano y se cría junto con Esplandián en la ermita para ser luego su escudero. A lo largo de los capítulos, Sargil se hace notar por la gran lealtad hacia su señor, a quien sigue en cada aventura. Esta pareja tópica de los libros de caballerías, representada por caballero y escudero, sufre en la comedia un cambio en el segundo término por la contaminación del género de capa y espada: Sargil asume ahora el papel de gracioso, y a su lado no podía faltar su enamorada, la criada Marcela, personaje creado *ex novo* en la comedia para construir un paralelismo burlesco de los amores de sus amos[27].

27 Una de las intervenciones más interesantes de Sargil se halla al principio del primer acto, donde declara, refiriéndose a Esplandián:

> En encontrando aventura
> imposible es detenerlo:
> mas vaya él a sus andanzas,
> interin que yo lamento
> el ser escudero andante
> de este noble cauallero
> siempre en montes y florestas
> las coytadas acorriendo
> las dueñas desagraviando
> y desfaciendo los tuertos
> y aunque leyese a Cervantes
> ay servirán de festexo
> andantes cauallerías
> en lo andante de estos tiempos.

Dentro de las *dramatis personae* encontramos tan sólo a otro personaje creado por la pluma del anónimo dramaturgo[28]: se trata de Riberio, noble caballero del bando persa, enamorado de Eliaja. Los demás personajes existían en las *Sergas* pero sufren todos pequeños cambios, probablemente imperceptibles por el auditorio barroco que conocía de «segunda mano» estas aventuras: así, el rey Persa en el libro no es el padre de Eliaja, sino su suegro, puesto que ella está casada con Alfarax, príncipe de Persia (que en la comedia se sustituye por Riberio); Menoresa en las *Sergas* es la reina de la Ínsula de Gabasta, confidente de Leonorina, que se casa al final del libro con Norandel, hijo ilegítimo del rey Lisuarte, es decir, tío materno de Esplandián[29]; mientras que en la comedia es sobrina del emperador de Grecia y está enamorada de Garinto, príncipe de Dacia. Este último es el compañero de armas y confidente amoroso de Esplandián en el libro, mientras que en la comedia se presenta inicialmente como pretendiente de Leonorina, celoso de los éxitos (amorosos y bélicos) de Esplandián, para finalmente casarse con Menoresa. Los dos protagonistas quizás sean los personajes que sufran menos modificaciones en el pasaje del hipotexto al hipertexto: su caracterización es fiel al género caballeresco y únicamente se modifica la manera de ocasionar sus amores. En las *Sergas*, primero es Esplandián quien se enamora de oídas, cuando en el capítulo 12 el ermitaño Nasciano le cuenta la belleza de la princesa, y sólo en el capítulo 37 Leonorina se deja conquistar por el relato acerca de las hazañas del joven caballero. En la comedia, el amor es a primera vista: Leonorina es la que en primera instancia nota algún cambio en su corazón:

> ¿Qué nueva amable inquietud
> se va al alma introduciendo
> que la ignoran los sentidos
> y la siente el sentimiento?[30]

Mientras que Esplandián en seguida manifiesta su amor, provocando la reacción de la doncella:

> LEON: (...) Pues no os entiendo
> cuando decís que vuestra vida ofendo.
> ESPL.: Pues no es preciso si el destino mío
> solo al veros os rinde el albedrío.

28 En el tercer acto aparece también por una sóla vez Fenicio, personaje del cual nada sabemos, aparte del hecho de que compartía la prisión con el emperador.

29 En efecto Norandel es el hermanastro de Oriana.

30 Acto I, f. 5.

LEON.: ¿Qué decís? ¡Qué gallardo!
ESPL.: ¡Que os adoro![31]

La mayor parte de las innovaciones que encontramos en la comedia, sea a nivel de *verba* o de *res*, se justifica por la traducción intersemiótica que sufrió el texto en el pasaje del género novelístico al teatral[32]. La comedia del tardo barroco peninsular reclamaba unos rasgos estructurales a los que nuestro dramaturgo se adhiere plenamente, seleccionando e inventando episodios caballerescos que puedan gustar a los ojos y a los oídos del público contemporáneo[33]. En efecto, la vista se cautiva a través de las aventuras que se llevan a escena: sátiros armados de mazas, el gigante Matroco con la clava, pero sobre todo las tramoyas y el decorado que conocemos a través de las acotaciones presentes en el texto, como en el caso de la aparición de Urganda con las tres Gracias, acompañada por los héroes mitológicos clásicos[34], o del palacio en el que Arcalaús tiene a sus presos[35]. La música tuvo seguramente un papel

31 *Ibídem.*

32 A este propósito véase Segre, Cesare, *Teatro e romanzo*, Trino, Einaudi, 1984.

33 Además de la presencia del gracioso Sargil con su enamorada Marcela, se destaca la presencia de la mujer disfrazada de hombre que tanto gustaba al público barroco. En efecto, Eliaja sale a escena en la batalla contra los griegos para enfrentarse con Esplandián pero éste, que la reconoce escondida bajo la celada, se opone a combatir con ella y entabla una conversación galante (II, f. 4v-5). Nótese que el tema de la *virgo bellatrix* está presente en las *Sergas* en el episodio de la reina de las amazonas Calafia (pp. 157-160) y gustaba mucho al público de los libros de caballerías. Véase a este propósito Marín Pina, M. Carmen, «Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, XLV (1989), pp. 81-94.

34 Acto I, f. 15r-v: «Al querer Esplandián abrir la puerta, se hunden los sátiros con Sargil y a un impulso se retiran todos los peñascos y baja Esplanián al tablado y se descubre el foro en esta forma: en el centro sobre un pedestal estará un león que tendrá una espada en la boca y sentada en él Urganda de suerte que se pueda apear y salir al tablado y superior d'ella en un grupo de nubes alumbradas las tres Gracias, Talia con una celada y penacho en la mano, Eufrosina con una corona, y Aglaya con una banda; y todo el respaldo del foro muy transparente y alumbrado, y este grupo estará en un rastrillo que descenderá para poder dar las prendas [...] y fuera del foro estarán Aquiles con el peto, Héctor con la lanza, Theseo con el escudo y Ulises con un ramo, todos muy vistosamente vestidos y puestos sobre pedestales y se ejecutará de suerte que a un tiempo se oculte lo uno y se descubra lo otro».

35 Acto II, ff. 13v-14r: «Córrense los bastidores que tapan el foro y descubren todo el vestuario que estará adornado hasta su fondo de un vistoso jardín o bosque y en él claro de en medio una fuente con su pilón y taza que tendrá los movimientos que después se dirá y la taza de la fuente sustentarán tres hombres vestidos de blanco que parezcan estatuas». Después de unas escenas el decorado adquiere vida: «Los tres hombres que sirven de estatuas sustentando la taza salen a poner las sillas y la taza se convierte en un pabellón muy rico y la taza cae de golpe y descubre un trono de gradas con dos sillas en las que se sientan el emperador y el rey y a los pies

importante en *Las proezas de Esplandián*, puesto que se pagaron 1500 reales a Francisco de Armesto Quiroga por la comedia y 1200 a José Nebra «por la música (...) para la comedia zarzuela que se está executando»[36]. En efecto, no sólo aparecen numerosas menciones a la música y acompañamiento, sino que hay distintas arias a lo largo de la obra. En la primera escena del primer acto se ve cómo Esplandián se debate entre seguir las voces que gritan «Arma, arma. Guerra, guerra»[37] o atender una dulce música:

> Entre música y batalla
> igual se arrastra mi afecto
> y sin saber donde estoy
> ignoro lo que hacer debo[38].

Sargil aprovecha para aconsejar a su amo:

> Pues la música, señor,
> fue tu mayor embeleso,
> y lo dulce de tu voz
> las aves para en el viento,
> mejor es ir donde cantan[39].

Pero para Esplandián mejor es ir «a donde el valor me llama», es decir, en ayuda de Leonorina, aunque el caballero no se olvida de esa dulce música y algunas escenas más tarde declara:

> a este sitio he de volver
> que en el apurar intento
> de la música que oí
> el acaso o el misterio[40].

del trono sobre almohadas se sientan Eliaja, Leonorina y Menerosa. Fuera del foro animado a la boca abra tres escotillones y a la boca de los segundos bastidores pondrán dos sillas. Las estatuas que se empeñarán en dos canales, en la del lado diestro se sienta Fenicio y el siniestro Riberio que a su tiempo subirán hasta ocultarse en las bambalinas al último bastidor del lado diestro se sienta Esplandián y a sus pies Sargil ejecutándose todo pronto a un impulso subir el rastrillo, los cabales y hundirse las estatuas» (ff. 16v-17r).

36 Pérez Pastor, *op. cit.* (nota 13), p. 17. Véase también: Cotarelo y Mori, *op. cit.* (nota 13), p. 89.

37 Acto I, f. 3v.

38 Acto I, f. 4r.

39 *Ibídem.*

40 Acto I, f. 8v.

Leonorina inaugura el tema de las arias nada más verse liberada por Esplandián:

Como nave combatida
ya del agua ya del viento
que encontrado movimiento
la arrebata suspendida
ignorando hacia qué parte
la conduce viento y mar.
Así joven obligada
de tu esfuerzo al darme vida
de tus voces ofendida
de tus ecos irritada
me suspendo acá conmigo
ignorando qué castigo
o qué gracias he de dar.
Como nave combatida...[41]

Urganda, después de haberse presentado ante Esplandián cantando unos versos, prosigue con un aria que funciona de prolepsis narrativa:

De Marte guerrero
la bélica saña
se hará en la campaña
vencer el primero
y gracias más bellas
con luces de estrellas
guiándote amigas
harán que consigas
el triunfo más fiel.
Del horror más grande
tendrás la memoria
y en cada victoria
que el tiempo desprecia
harás que la Grecia
te dé su Laurel.
De Marte...[42]

El primer acto, iniciado bajo los auspicios de la música, se concluye asimismo con Urganda, Esplandián y todos cantando:

41 Acto I, f. 5v.
42 Acto I, f. 16r-v.

porque todo añada
al mayor caballero del orbe
sus glorias aplauso
y triunfo la fama[43].

En el segundo acto durante una escena de doble celos, puesto que Esplandián acusa a Leonorina de amar a Garinto, mientras ella rebate que Esplandián ama a Eliaja, el caballero decide cantar un aria para declarar su sentimiento:

De mi pecho enamorado
socaré tu aleve copia
y al mirar que en ella propia
ay halago y ay traición
si lo siente el corazón
a él también le arrancaré.
Y a ese aleve fementido
que la vida dio mi acero
en pedazos dividido
pues que yo de celos muero
a tus plantas postraré.
De mi pecho...

Poco más tarde la princesa contesta con otra aria, observando que:

pues que tu engaño por mi mal contemplo
no me escuches a mí, oye este exemplo:
Si al arroyuelo
que tiene amores
prisión de flores
le impide el paso,
no sufre acaso,
pues mientras calla
rompe la valla
que le paró.
Así mi anhelo
que no es creído
se ve oprimido
de tu despecho
y rompe el pecho
lo que calló.
Si al arroyuelo...[44]

43 Acto I, f. 18v.
44 Acto II, ff. 11v-12r.

Después de una breve *esticomitia* entre los dos enamorados, Esplandián y Leonorina cantan un aria «a duo»:

ESPL. ¡Victoria, amor, victoria
pues conseguí tu cielo!
LEON. Mayor es ya la gloria
que rinde su desvelo.
LOS DOS Si así se mejora
mi pena y dolor
bien haya el que adora
bien haya el amor.
ESPL. No quiero no más fama
que idolatrar tus ojos.
LEON. No quiero más despojos
que el ver tu fe mi ama.
LOS DOS Y puesto que llama
la dicha al sabor
coronen tus brazos
la gloria mayor.

Victoria...[45]

Al principio del tercer acto la «Música» repite dos veces una breve aria:

Vibre rayos la esfera
la tierra brote horrores
y ostentado rigores
el que es osado muera[46].

Una vez más es Urganda la que entona hacia la mitad del acto:

La violenta airada nube
turba el cielo, asusta el viento
mas después el firmamento,
desechando los horrores,
con hermosos resplandores
luce la serenidad.

45 Acto II, f. 12r-v. Otra manifestación de canto está presente en la penúltima escena de este acto, en la que no sólo cantan Urganda y Esplandián, sino también «los hados bueno y malo» (f. 18r-v).

46 Acto III, f. 5r.

De esta suerte la fortuna
que se opuso con violencia
de la magia con la ciencia,
la borrasca serenando,
el laurel te da anunciando
la mayor felicidad[47].

Al terminar el tercer acto, después de los versos rituales y de la palabra «Finis», se añade una intervención más de Urganda que subraya cómo

(...) en aplauso
de la victoria y la unión,
la música de mi magia
dirá en acento mejor.

Sigue el coro de todos los personajes en escena, que con música dirán:

a Esplandián felices
con lauro eterno
al héroe más grande
del universo
los mares, las ondas,
las auras, los vientos,
pidiendo perdonen
oy nuestros yerros[48],

que no es otro sino una variación del tema del aria que se cantaba en el incipit de la comedia[49].

El análisis de *Las proezas de Esplandián* y de su hipotexto nos ha permitido subrayar las dinámicas de transtextualidad entre el género ca-

47 Acto III, f. 7v.
48 Acto III, f. 19r-v.
49 Acto I, f. 3r:

Pues la sabia Urganda
conduce al Puerto
al héroe más famoso
del universo
los mares, las ondas,
las auras, los vientos,
le inspiren, le alienten
le guíen al puerto».

balleresco y el teatro del Siglo de Oro, pero sobre todo es una ocasión más para rebatir ese *topos* que considera a Cervantes como verdugo del género caballeresco. Es un hecho incontrovertible que los libros de caballerías no se editaron tan frecuentemente en el siglo XVII como ocurría en el siglo anterior, aunque el análisis de estas mismas obras manuscritas nos ha brindado nuevas perspectivas[50], pero no queda duda de que el éxito de los *best-sellers* del siglo XVI fue frecuentemente aprovechado por los dramaturgos barrocos, al llevar a la escena aventuras caballerescas ya conocidas, directa o indirectamente, por el público; y no hay que olvidar que este fenómeno de re-escritura no se limitó al teatro del Siglo de Oro, sino que pervive en la actualidad: pensemos que en la segunda mitad del s. XX se han realizado cuatro versiones teatrales del *Tirante el Blanco*, la última de las cuales, en 1987, llevaba el título de *Las aventuras de Tirante el Blanco, farsa épica*, adaptación de Francisco Nieva de la famosa novela medieval[51].

50 Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 311-341.

51 Véase a este propósito: Balestrino, Graciela, y Sosa, Marcela, *El bisel del espejo. La re-escritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*, Cuaderno del CeSICA n. 3, Salta, Víctor Manuel Hanne, 1997; Giuseppe Grilli, «*Tirant lo Blanch* e la teatralità», en su libro, *Dal Tirant al Quijote*, Bari, Adriatica Editrice, 1994, pp. 87-109.