



Teatro caballeresco y segundones: crónica de una pasión no sólo literaria por los libros de caballerías

Claudia Demattè

Università di Trento

Los libros de caballerías han ocupado durante varios años mucho tiempo de mis lecturas, tanto que me pasaba «las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio»¹. Varios colegas y estimados amigos para que no corriese el peligro de que se me secase el cerebro, me aconsejaron cambiar el género de lectura, pero quizás el consejo me lo tomé demasiado al pie de la letra puesto que cambié sí el género, pasando de la novela al teatro, pero no el sujeto, siendo todavía las hazañas caballerescas argumento de mis ratos perdidos.

El tema de mis investigaciones de estos últimos años ha sido, pues, el teatro caballeresco del Siglo de Oro, es decir, aquellas obras teatrales que reescriben la materia caballeresca autóctona española, quedando por tanto excluidas aquella carolingia o ariostesca, y centrándose en consecuencia en la reescritura de unos sesenta libros de caballerías, que constituyen el hipotexto, entre los cuales los más famosos como el *Amadís de Gaula* o el *Palmerín de Oliva* dejan en la sombra a otros menos afortunados (editorialmente hablando) como el *Lepolemo* o el *Félix Magno*. El resultado es el *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del s. XVII*² al que remito para aquellas informaciones que quedan tan sólo aludidas en este trabajo.

El *Repertorio* incluye treinta y una piezas que responden a cinco tipologías o, más bien, dinámicas de transtextualidad.

La primera ve la dramatización de episodios de libros de caballerías claramente identificables. Ya a partir del título se reconoce el hipotexto preciso que la obra teatral reescribe como en *El castillo de Lindabridis* de Calderón reescritura del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra; *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana que se basa en la *Segunda Parte del Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, o bien la obra anónima *Las proezas de Esplandián* que remite a las aventuras del hijo de Amadís de Gaula. La segunda tipología contempla la libre utilización de elementos caballerescos: estas comedias sacan partido de las numerosas aventuras de los libros de caballerías sin dejar clara ninguna relación con una historia en concreto en cuanto podemos observar que consideran el hipotexto caballeresco como un fondo folclórico lleno de barcos encantados, anillos mágicos y lunares inverosímiles que permiten la anagnórisis. Ejemplos pueden ser *La torre de Florisbella* de Alonso de Castillo Solórzano, *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara y *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza. La tercera dinámica ve la dramatización de segundo grado de la materia caballeresca: unas obras de nuestro catálogo presentan en efecto una situación algo interesante, puesto que su hipotexto no está representado por un libro de caballerías o por el fondo caballeresco en general sino que reescriben otra comedia sobre el mismo sujeto. Es el caso, por ejemplo, de *El Amadís de Niquea* de Leiva Ramírez de Arellano que reescribe *El Aquiles* de Tirso de Molina, mientras que *El caballero del Febo* de Pérez de Montalbán es un caso de auto-plagio, como bien subrayó María Grazia Profeti en su estudio³. La cuarta dinámica incluye la reescritura a lo divino: muy interesante para nuestro tema puesto que he encontrado tan sólo dos obras conservadas que pertenecen a esta dinámica, una de Lope, *La puente del mundo* y otra de Pérez de Montalbán, *El caballero del Febo*⁴. Por último queda la reescritura burlesca: algunos ejemplos pueden ser *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy y el anónimo *Entremés del niño caballero*.

Entre los segundones que considera mi catálogo, contamos con el ya citado Vélez de Guevara, con Mira de Amescua y su pieza *El palacio confuso*, pero sobre todos destaca un segundón de todo respeto que escribió nada menos que tres piezas caballerescas, el único que se dedicó con tanta pasión a las aventuras de los caballeros andantes, si exceptuamos a su gran maestro, Lope de Vega, quien escribió *Los palacios de Galiana o Amores de Carlo*, *La puente del mundo*, y *El premio de la hermosura*, y diseminó en varias de sus comedias citas caballerescas⁵. Estoy pensando en Juan Pérez de Montalbán, sobre cuya breve pero intensa vida⁶ han escrito importantes críticos⁷. Por lo que atañe a su producción literaria⁸, remito a estos estudiosos, limitándome a señalar aquí tan solo que fue escritor versátil ya que se dedicó a la prosa, la poesía y el teatro, tanto que en 1632, publicó la miscelánea titulada *Para todos* que incluye los tres géneros⁹. Los escasos datos biográficos no permiten delinear un perfil completo del dramaturgo, quien escribió unas cincuenta obras teatrales, y resulta significativo dirigirse a las obras del mismo Montalbán y a las de sus contemporáneos para recuperar valiosas informaciones sobre el autor. Resulta en primer lugar imprescindible subrayar la importancia de la amistad que se instaura entre el autor y Lope de Vega: este, al dedicar al joven Juan su comedia *La francesilla* afirma en el prólogo que al principio estará interesado en él sólo por petición del padre, Alonso Pérez, librero primero en Alcalá y más tarde en Madrid, en la calle de Santiago. Sucesivamente el talento de Montalbán convenció a Lope como para tomarlo bajo su protección¹⁰. El joven autor rinde homenaje en distintas ocasiones a su maestro, como por ejemplo en los preliminares para la *Relación de las fiestas de San Isidro* compuesta por Lope de Vega, en la que hallamos los siguientes versos:

Si ofenderos no temiera,
«fénix» mi amor os llamara,
mas pienso que os agraviara
y corta alabanza fuera;
porque el fénix se espera
que otro le ha de suceder
para conservar su ser,
mas no de vos, porque a vos
tan único os hizo Dios
que otro Lope no ha de haber¹¹.

A pesar de que en los prefacios a los *Sucesos y prodigios de amor*, Valdivieso, Tirso de Molina y Anarda subrayan la dependencia del joven literato con respecto a Lope¹², esta relación ya no se considera negativamente como había ocurrido en la polémica con Francisco de Quevedo ocasionada por la publicación del *Para todos*:

¿Es uno que fue muchos años retacillo de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba [...]? ¿Un estudiantillo de encaje de lechuza, hijo de un librero de Alcalá?¹³.

Así mismo Quevedo llega a sugerir a Montalbán que:

deje las novelas para Cervantes; y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros¹⁴.

La dominante presencia del Fénix se discute en particular en relación a la *vexata quaestio* de la paternidad del *Orpheo en lengua castellana*, alternativamente atribuida al maestro o al alumno¹⁵; acerca de esta *querelle* se confrontan en una batalla poética los poetas guiados por Góngora y al otro lado los reunidos por Lope de Vega. Dejando aparte estas polémicas, queda claro que el afecto y la admiración que Montalbán probó hacia su maestro sale a flote en el recuerdo de Lope trazado en la *Fama póstuma*, publicada en 1636¹⁶, después de un año de la muerte del gran dramaturgo. Aquí Montalbán describe a Lope como un prototipo de virtudes y a pesar de que esta primera biografía es poco autorizada en lo que atañe a datos ciertos de la vida del maestro, resulta de gran interés por las anécdotas de vida diaria compartidas por los dos escritores¹⁷.

El discípulo predilecto del Fénix¹⁸ empezó a escribir para el teatro probablemente cuando tenía diecisiete años con *Morir y disimular*, mientras que sabemos que *Cumplir*

con su obligación fue su segunda comedia, como el mismo autor afirma en el primer volumen de sus comedias publicado en 1635. Unas cincuenta obras, esta es aproximadamente la cifra de piezas que se atribuye a Montalbán, aunque los críticos observan que por lo menos ocho de estas no nos han llegado y que más de cuarenta han sido atribuidas a otros autores¹⁹. Al considerar las comedias merece la pena observar que Montalbán se inspiró frecuentemente en temas y personajes de géneros literarios de éxito en su época: así dramatiza una novela ejemplar de Cervantes, *La gitanilla*; utiliza el género bizantino en el *Teágenes y Clariquea*; pero quizás sea el género caballeresco el que llama mayormente su atención. En efecto, con sus tres obras *Palmerín de Oliva*, *El caballero del Febo*, y *Don Florisel de Niquea*²⁰, que denotan un interés particular por el género caballeresco, es el autor más representativo de nuestro catálogo, junto a Lope de Vega.

De las tres obras, *El caballero del Febo* fue objeto de estudio de Profeti²¹, mientras que yo misma he recién ultimado la edición crítica de la comedia *Palmerín de Oliva* que está a punto de salir para Agua y Peña. Por estos motivos quisiera centrarme en este trabajo en la comedia *Don Florisel de Niquea o Para con todos hermanos y amantes para nosotros*, publicada en el *Segundo tomo de las Comedias*²². Esta pieza representa un caso muy claro de reescritura de episodios caballerescos claramente identificables, pero lo interesante es que Montalbán utiliza a personajes y aventuras de distintos libros de caballerías como si quisiese aprovecharse de la materia caballeresca en sus mejores partes.

El título enseguida nos lleva a las aventuras escritas por Feliciano de Silva que tuvieron mucha fortuna editorial²³: a las primeras dos partes del *Florisel de Niquea*, décimo libro amadisiano, publicadas en 1532²⁴, sigue el oncenso libro, dividido en una tercera parte publicada en 1546²⁵ y una cuarta, dividida en dos libros, publicados respectivamente en 1551 y 1568²⁶. Pronto nos damos cuenta de que la referencia al famoso caballero es tan sólo una trampa para atraer a los espectadores ya que el protagonista poco tiene que ver con su homónimo de los libros de caballerías y sólo la maga Sinestrasia llega de la cuarta parte del *Florisel de Niquea*²⁷.

En la comedia, Florisel se presenta disfrazado a lo francés, enamorado de la que cree su hermana, Clorinda. Ella le revela que no son hermanos puesto que su madre había parido en el bosque a un niño con un lunar en el hombro que había sido raptado acto seguido, mientras la reina, regresando desesperada a palacio, había hallado a otro niño llevado en la boca por un león y había decidido presentar a esta criatura al rey, entregando antes de morir una confesión a su hija Clorinda. La mano de esta última ha sido pedida por Trebacio, emperador de Grecia, cuya hermana, Briana, es prometida de Florisel aunque, claro está, ni Florisel ni su supuesta hermana aman a sus prometidos ya que se quieren mutuamente. Trebacio descubre sus sentimientos cuando propone la aventura de la fuente del desengaño de amor, cuyas aguas hacen que quien bebe revele sus penas de amor sin poder mentir, y Florisel y Clorinda tienen que huir separadamente al bosque. El protagonista se arma con su escudo mágico que le permite adquirir cualquier identidad y se transforma en Trebacio; Clorinda, al encontrarlo, piensa que es su enemigo y que «con esta encantada banda, / que cruza mi pecho fiel, / no puede llegar a mí» (fol. 55v.), así que le hiere con una flecha, desmayando por el susto cuando se entera del error. En la tercera jornada, Trebacio encuentra a los dos sin sentido y quiere pedir a la maga Sinestrasia que engañe a Florisel para que éste crea que su amada ha muerto, pero los criados Bretón y Lucela deshacen sus planes y los dos enamorados

pueden huir juntos. Al llegar a un castillo encantado, Florisel descubre el sepulcro de Amadís de Grecia quien le revela que es su padre mientras que Trebacio es hijo del rey de Niquea llevado cuando niño al bosque por los soldados de Amadís de Grecia que buscaban a su hijo raptado por un león. La comedia concluye con las bodas entre Trebacio, ahora rey de Niquea, y Briana, que ya no es su hermana, y de Florisel, nuevo emperador de Grecia, con Clorinda.

El rápido resumen no hace justicia a esta pieza llena de duelos, episodios mágicos y golpes de efecto: por lo que atañe a la libre utilización de episodios caballerescos, hay una fuente hechizada, un gigante monstruoso y un jardín maravilloso que aparecen mágicamente en el primer acto gracias a las artes de la maga Sinestrasia; en el segundo acto, Florisel combate contra nada menos que siete gigantes guiados por el terrible Fangodomar, mientras que en el tercer acto el protagonista tiene que desencantar un castillo en cuya entrada hay un letrado en el que se lee:

Cualquiera cavallero que quisiere satisfazer alguna duda, y triunfar de sus enemigos, hallará las puertas, deste castillo abiertas, donde podrá entrar con un escudero solamente, advirtiendo que ay dentro muchos peligros, y aventuras, pero saliendo vencedor de todo será satisfecho de sus dudas, y a pesar de los hados, tendrá la dicha que le faltare (fol. 61r).

Claro que el premio es, para Florisel, conocer a su verdadero padre quien descansa en un sepulcro «de mármol, pórvido, y jaspe, / con relieves y labores» (fol. 63v.) de donde sale mágicamente, «hierto bulto [...] animado», para revelar su identidad.

Con respecto a los objetos mágicos, el mago Argante regala a Florisel el escudo encantado antes citado, mientras que Clorinda recibe de la maga Selenisa una banda mágica que impide que los enemigos se le acerquen a más de cuatro pasos. Ya en el *Amadís de Grecia* (II, 90) Balarte de Tracia había bebido una poción mágica preparada por el mago Estibel de las Artes que le permitía transformarse en Amadís durante seis meses para conquistar a Niquea: un recurso mágico aprovechado también por Pedro Rosete Niño en su comedia titulada *La gran torre del orbe*²⁸. Otro tema tópico de la literatura caballeresca es la aventura del niño raptado por un león que encontramos ya presente en *El caballero Zifar*²⁹ pero también en el *Amadís de Grecia*, cuando el Doncel de la Ardiente Espada en su primera prueba de coraje mata un oso y después ve «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»³⁰.

La obra de Montalbán debe de haber tenido bastante éxito, puesto que a algún anónimo dramaturgo se le ocurrió escribir la burlesca de esta obra, titulada *Las aventuras de Grecia*³¹. Cabe subrayar que durante mucho tiempo no sólo se atribuyó al mismo Montalbán sino que se consideró otro título de la misma pieza de Montalbán. Las dos piezas en cuanto a la trama corren paralelas, mientras que notamos un cambio considerable en los protagonistas: aquí los dos supuestos hermanos son Quiricalda y Almodrose, hijos de la reina Gazazumba del reino de Monicongo, esposa de don Binorrio, sobrino del conde Lamelotodo; el lunar que señala de manera discreta el noble origen de Florisel («entre el pecho, y entre el hombro / un dilatado lunar, / ni bien

pardo, ni bien rojo» (fol. 42v), es aquí poco prestigioso puesto que Almodrose lo tiene sobre el ojo; el prometido de Quiricalda es Cencerro, emperador de un reino nunca mencionado pero sobre todo morisco de ley. Añádase que aquí también el gracioso Sobonón recibe una «mano de mortero» (fol. 66r) mágica de la maga Falerina que le permite transformarse en quien quiere dando lugar a episodios muy entretenidos de cambios de identidad. Quizás, como es de esperar, sea el lenguaje el que más queda afectado por el elemento burlesco. Frente a Florisel que había dicho de su amada «No pinto de la infanta la hermosura, / por no echar a perder con la pintura / su deidad» (fol. 52r.), Almodrose llama a su amada «deidad / de alguna casa de vicio» (fol. 2r.), mientras Quiricalda le llama «mi mostaza» y para él se declara dispuesta a vender «nabos, sardinas y queso» (fol. 47v).

Este rápido análisis de las dos piezas nos lleva a comentar algunos rasgos comunes para todas las obras insertadas en nuestro catálogo. En primer lugar podemos observar que la reescritura teatral de la materia caballeresca durante el siglo XVII confirma la afición que el público tuvo, bien pasado el siglo XVI, por los libros de caballerías y en concreto, por las aventuras de sus famosos protagonistas. En segundo lugar hay que subrayar que este éxito se da a nivel intratextual y a nivel metatextual, y esto confirma lo que Giovanni Caravaggi observa con respecto a la influencia de Ariosto y Boiardo: «le imitazioni teatrali sia che conservino all'antica materia il gusto dell'avventuroso intreccio, sia che ne dissolvano ogni residuo epico in uno scherzo giocoso, s'incentrano solitamente sulla compiaciuta tipizzazione di alcuni personaggi e di alcune situazioni celebri³². Quisiera además subrayar cómo la materia caballeresca entró en el teatro en todas sus manifestaciones, es decir, principalmente en la comedia, pero también en los entremeses, las burlescas y los autos, para poner de manifiesto que las hazañas caballerescas efectivamente eran eclécticas. Con respecto a los autores, hemos visto que tanto los grandes (Cervantes, Lope, Calderón entre otros) como los menores (Antonio Martínez de Meneses, Juan de Zabaleta, Vicente Suárez de Deza y Ávila escribieron juntos *El príncipe de la estrella y castillo de la vida*) acaban por aprovecharse de este género.

Por lo que atañe a nuestro segundón, si se considera el teatro de los años 1620-1630, época en que probablemente Montalbán escribió sus tres obras caballerescas, el autor puede ser definido como dramaturgo de transición puesto que se sitúa cronológica, y sobre todo estilísticamente, entre dos épocas: el teatro de Lope de Vega y el de Calderón. Por lo que atañe a la comedia de Lope no queda duda de que Montalbán toma las distancias respecto a su producción teatral, pero al mismo tiempo, debido también a los problemas de datación del corpus de Montalbán, parece difícil poder establecer una evolución precisa hacia la comedia de teatro de Calderón. A este propósito Profeti observa que es posible reconocer unas similitudes con Calderón, con quien entre otras cosas había colaborado³³, por ejemplo en la reproposición de temas y motivos en distintas obras, y el uso de las construcciones paralelísticas que conducen hacia una progresiva estilización³⁴. Ciertamente es que a Montalbán le apasionó la materia caballeresca tanto como a su insigne maestro, aunque no es necesario señalar que esta pasión, como en el caso también de los otros autores de nuestro catálogo, no fue fruto de una lectura directa, es decir, no fue hija de una pasión literaria sino más bien comercial, ya que la materia caballeresca gustaba mucho a los espectadores, aunque tampoco ellos eran lectores del género sino más bien conocedores indirectos de las aventuras de los más famosos caballeros Amadís, Esplandián y Florisel.

Bibliografía

- BACON, G. W., «The Life and Dramatic Works of Dr. Juan Pérez de Montalbán», *Revue Hispanique*, 26 (1912), pp. 1-474.
- CARAVAGGI, G., *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università di Pisa, 1974.
- CERVANTES, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- DEMATTÈ, C., «Mélanges et littérature mêlée: de la *Dorotea* de Lope de Vega (1632) à le *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán (1632)», en COURCELLES, D. de (ed.), *Ouvrages miscellaneées et théories de la connaissance à la Renaissance*, París, École Nationale de Chartres, 2003, pp. 185-195.
- —, *Repertorio bibliografico del teatro cavalleresco spagnolo del s. XVII*, Trento, Labirinti, Università di Trento, 2005a.
- —, «*La gran torre del orbe* de Pedro Rosete Niño como ejemplo de la comedia de caballerías del siglo XVII», en PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y GONZÁLEZ CAÑAL, R. (eds.), *La comedia de caballerías* (XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro), Almagro, 2005b (en prensa).
- DIXON, V., «Juan Pérez de Montalbán's *Segundo tomo de las Comedias*», *Hispanic Review*, 29.2 (1961), pp. 91-109.
- —, «Juan Pérez de Montalbán, *Para todos*», *Hispanic Review*, 32 (1964), pp. 36-59.
- —, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1966), pp. 45-63.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M., *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- PARKER, J. H., «Lope de Vega and Juan Pérez de Montalbán: their literary relations», en *Hispanic Studies in honour of I. González Llubera*, Oxford, Dolphin Book, 1959.
- —, *Juan Pérez de Montalbán*, Boston, Twayne Publishers, 1975.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, J., *Orfeo*, edición de E. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1991.
- —, *Sucesos y prodigios de amor*, edición de L. Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992.
- —, *Obra completa no dramática*, edición de J. E. Laplana Gil, Madrid, Fundación Antonio de Castro, Colección Biblioteca Castro, 1999.
- —, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, edición de E. di Pastena, Pisa, Edizioni ETS, 2001.
- —, *Palmerín de Olivia, comedia*, edición de C. Demattè, Viareggio, Baroni (en prensa).
- PROFETI, M. G., «Il manoscritto autografo del *Caballero del Febo* di Juan Pérez de Montalbán», en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Pacini Mariotti, 1967, pp. 218-309.

- —, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Cursi, Università di Pisa, 1970.
- —, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università di Padova, 1976.
- —, «Juan Pérez de Montalbán, *Índice de los ingenios de Madrid*», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 18 (1981), pp. 535-588.
- —, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, Verona, Università di Padova, 1982.
- —, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998.
- QUEVEDO VILLEGAS, F. de, *Obras*, colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por don A. Fernández-Guerra y Orbe, II, Biblioteca de Autores Españoles 48, Madrid, Atlas, 1951.
- SILVA, F. de, *Florisel de Niquea (partes I-II) de Feliciano de Silva (Guía de lectura)*, edición de G. Montero García, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- —, *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, edición de J. Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- —, *Florisel de Niquea (Cuarta parte, libro I) de Feliciano de Silva (Guía de lectura)*, edición de M. del Pilar Villaverde Embid, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- —, *Amadís de Grecia, Cuenca, Cristóbal Francés, 1530*, Guía de lectura por C. Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- VEGA, L. de, *La francesilla*, en *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, mercader de libros, 1620.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. y PROFETI, M. G., *Para una bibliografía de Juan Pérez de Montalbán. Nueva adiciones*, Verona, Università degli Studi di Verona, 1993.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

