

JACINTO DE HERRERA Y SOTOMAYOR Y LA COMEDIA «CALDERONIANA»

MARÍA GRAZIA PROFETI
Universidad de Florencia

1. Uno de los problemas que el estudioso del teatro del Siglo de Oro tiene que proponerse (si no resolver) es la taxonomía de un corpus textual impresionante, que no tiene -siempre lo repito- comparación con ninguna otra producción literaria de ninguna otra nación europea¹. Una taxonomía y una cronología, obviamente, que se han intentado organizar de varias formas; la más socorrida, como se sabe, es la división en dos escuelas, o ciclos: «ciclo de Lope y de Calderón» los define J. L. Sirera; a una «escuela de Lope de Vega» y a «seguidores de Calderón» se refiere, por su parte, Díez Borque. Es, como se ve, una clasificación que se centra en las características de los emisores, ya que las dos etapas toman su nombre justo de los comediógrafos emblemáticos, Lope y Calderón.

Que este tipo de lectura corriente resulte insatisfactoria lo demuestra el intento de proponer nuevas particiones periódicas; y recuerdo la de Vitse, que habla de un «teatro de la modernización» (primer cuarto del siglo) y de un «teatro de la modernidad» (segundo cuarto del siglo), al cual seguiría una «paralización y prolongación de la comedia» (segunda mitad del siglo XVII e inicios del sucesivo).

Para intentar una nueva y funcional partición será necesario volver a considerar los aspectos técnicos y literarios de la producción de las dos épocas, cuya bisagra se puede centrar en la década 1630-1640. Según va avanzando el siglo se asiste también a un evidente cambio generacional: mueren Guillén de Castro (1631), Lope de Vega (1635), Juan Pérez de Montalbán (1638), Alarcón (1639), Mira de Amescua (1644), Luis Vélez de Guevara (1644), Rojas Zorrilla (1648) y Tirso de Molina (1651), ya alejado del teatro desde hace varios años. Sólo Cubillo y Moreto continúan su actividad hasta los años 60 (mueren respectivamente en 1661 y 1669), y Calderón hasta los 80; pero entretanto llegan a su pleno desarrollo literario otros autores, como Juan Vélez, Solís, Diamante, Bances Candamo. Prescindiendo de los aportes personales de los distintos dramaturgos, las características que marcan los textos de las dos etapas se pueden resumir como sigue.

¹M. G. Profeti. «El último Lope», en *La década de oro, XIX jornadas del teatro clásico de Almagro*, 1996, pp. 11-39. He formulado este cuadro taxonómico de forma más completa, y con una serie de referencias bibliográficas, en *Da Lope a Calderón: codificazione teatrale e destinatari*, en *Atti del IX Convegno interuniversitario Retorica e classi sociali* (Bressanone, 11-13 luglio 1981), *Quaderni del Circolo Filologico linguistico Padovano*, 13, 1983, pp. 109-118; después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 21-31.

Desde el punto de vista escénico, en el segundo período se desarrolla un mayor dominio del espacio y de las técnicas teatrales. Mientras que la comedia en sus inicios está casi desprovista de efectos escenográficos, juegos de tramoyas cada vez más sofisticados se irán produciendo, a imitación del teatro de corte, incluso en los corrales. De la pobreza escenográfica de sus comienzos la comedia toma algunas peculiaridades de notable importancia literaria: la descripción ambiental, a la que se dedican muchos de sus versos, nace de la necesidad concreta de sugerir paisajes y lugares en el escenario casi vacío, de manera que el oído de los espectadores supliese a la vista.

Pero, no obstante la mayor habilidad técnica de la comedia de las décadas altas, el juego entre *fuera y dentro*, entre *mostrar y decir* se hace más complejo; en efecto, el teatro de los primeros años del siglo, a pesar de su pobreza escénica, tendía a mostrar los acontecimientos; el teatro de las décadas posteriores, tendió, en cambio, a relatarlos, y esto, paradójicamente, cuando mostrarlos le habría resultado mucho más fácil.

En segundo lugar, en la comedia de las décadas altas se fijan, y poco a poco se van modificando, ciertos mecanismos del montaje de la trama. En el primer Lope aparecía una estructura «de ensartada», con dos acciones que se vuelven a presentar cíclicamente, con un énfasis cada vez mayor. El teatro posterior, en cambio, tiende a disponerse alrededor de una acción con doble pareja, no sólo en la comedia de enredo, sino también en la heroica. Si quisiéramos representar gráficamente estas dos características estructurales, la primera se inscribiría en una línea, y la segunda en un cuadrado, con la mayor capacidad combinatoria que su amplia superficie permite.

Pero esta mayor capacidad combinatoria se cierra en una serie de bloques funcionales, que se repiten de comedia en comedia, como ha notado Cesare Acutis a propósito de los dramas de honor de Calderón, *El pintor de su deshonra* y *El médico de su honra*. Se produce, en fin, un fenómeno análogo al de la primera característica enunciada, según el cual una mayor libertad de juego literario se ve rechazada cuando apenas se había alcanzado.

La estilización de los personajes es característica implícitamente incluida en las anteriores: ya que ellos hablan más de lo que actúan y se mueven en juegos combinatorios prefijados, se conforman a una fórmula teatral a veces desprovista de verosimilitud, de la cual tienen plena conciencia.

En cuanto a la forma del contenido, en la comedia de las décadas altas destaca la adopción de un código simbólico del cual forman parte los elementos de una cosmogonía prefijada y oposiciones como *luz vs sombra*, o *corte vs aldea*, etc.; el mismo tema del honor tan debatido por los estudiosos y tan mal entendido habitualmente, no es más que uno de los elementos de este proceso simbólico. El honor, en muchos casos, no es sino el mecanismo que pone en marcha el enredo, por lo que los comediógrafos pueden hasta acudir a falsos problemas, de los cuales tanto los espectadores como el autor son conscientes de principio a fin.

Los aspectos así sistematizados convergen, obviamente, en la forma de la expresión. Hasta hoy, su aspecto más estudiado ha sido la progresiva integración del gongorismo, a pesar de las resistencias teóricas ressaltadas por Carmelo Samonà. Pero es justo la preponderancia del *decir* sobre el *hacer*, la conceptuosidad introspectiva de los personajes y su adhesión a un código prefijado, lo que determina la repetición de fórmulas verbales de manera tan estereotipada que es posible hasta el distanciamiento meta-teatral.

Para concluir: las características vienen a resumirse en un mayor amaneramiento, una codificación más rígida, un preciosismo creciente. Un fenómeno de estancamiento, diríamos, cuyos orígenes todavía no se han indagado suficientemente. Como se ha visto, los investigadores han partido del lado del emisor, teorizando un supuesto carisma personal de Lope y de Calderón (más «espontáneo» el primero y más «intelectual» el segundo) que reverberarían sobre sus respectivas escuelas o ciclos sus personales propensiones. Se trata, evidentemente, de una interpretación nacida de una postura crítica idealista; sin que los hechos puedan corroborarla o apoyarla. Baste pensar en un autor muy cercano a Lope, al que podríamos llamar su discípulo predilecto, Juan Pérez de Montalbán, que según los panoramas habituales formaría parte de su escuela, y que sin embargo presenta unas características «calderonianas» muy marcadas. Podríamos añadir otro argumento, mucho más eficaz, y es que en el mismo Lope se ha notado la presencia de épocas muy diferentes, y una etapa final muy sofisticada. Otra explicación -siempre desde el punto de vista del emisor- subraya la influencia y el carisma de Góngora y de su renovación poética, asimilados por la comedia lopesca y por el mismo Lope, casi a pesar suyo: es la opinión, si no he entendido mal, de Samonà.

Pero un tipo de análisis muy distinto se puede centrar en el punto de vista del receptor: el cambio gradual de los géneros conlleva una especie de autoeducación del público del corral, que en los años 30, después de más de sesenta años de vida teatral, ha llegado a una plena madurez. No se trata ya del «necio vulgo» del corral, casi una masa informe, responsable de todas las irregularidades y los «monstruos» del teatro áureo español. Recuérdese que existen varios lugares teatrales; por ejemplo el de las funciones particulares; y que desde los años 30 en adelante irá adquiriendo una relevancia paulatinamente mayor la representación dirigida a la corte y organizada por la corte. Mientras se determina una transformación en la organización y producción del espectáculo teatral, tenemos que subrayar la importancia que adquiere, dentro del propio corral, un grupo de espectadores reducido, sí, pero de gran transcendencia: el de los «doctos y nobles», que Juan Pérez de Montalbán considera los jueces privilegiados de la comedia. Es un público selecto y entendido, que influye sobre las franjas «populares», bien dispuestas a asimilar- por su deseo de integración- modelos exclusivos «elegantes y cultos», que modifican su propio «horizonte de expectativas».

El esquematizarse del enredo, el autocontrol de los personajes, la adopción de un código simbólico, son evidente resultado de la presión de este grupo de intelectuales. Los escritores españoles se habían visto afectados por las controversias sobre la licitud del teatro, que se desarrollan primero en torno a los años 1609-1617 y posteriormente y con más fuerza alrededor de 1640, culminando hacia 1646 con el cese de las representaciones profanas, ordenado por el rey. Las acusaciones de «lascivia y sensualidad», repetidas por los moralistas, empujaron a Luis Ferrer a proponer la prohibición de los temas amorosos, mientras que Cristóbal Suárez de Figueroa sugería a los autores «llenar sus escritos de sentencias morales». Se efectuará, por lo tanto, un control racional de la afectividad; los personajes irán perdiendo pasionalidad, envarándose en poses de contenido intelectualismo. Triunfa el juego del enredo y del *decir*, que a veces llega a ser auténtico virtuosismo. La *representación*, tan temible a ojos de los intelectuales del siglo XVII, porque es capaz de «mover» peligrosos «afectos», exige una serie de

controles, que van desde atenuar el contenido, al adorno literario, que llega a ser casi un velo útil para cubrir la fuerza de los hechos.

Un cambio radical, que los comediógrafos han de tener en cuenta; lo que implica una mayor sagacidad de escritura literaria, obviamente, pero también una mayor habilidad escenotécnica, y una mejor posibilidad de desciframiento por parte del destinatario.

Se explica así una última característica: el fijarse, según va avanzando el siglo, de unas técnicas, como la de los arreglos o nuevas propuestas de temas anteriores de éxito; y el establecerse de unos géneros o sub-géneros con normas literarias y con características escenotécnicas específicas; los tipos literarios que se irán imponiendo y que se desarrollarán en los años sucesivos son la comedia ligera o de enredo (o de capa y espada), con rasgos peculiares cerrados y determinados; y la comedia trágica, muchas veces basada en el nudo del honor. Al mismo tiempo se incrementa de forma cada vez más evidente el espectáculo de palacio, forma sincrética, entretejida de texto literario, música y escenotecnia; y las innovaciones escenotécnicas van a fomentar en el teatro comercial el gran auge de las comedias de santos o de magia, espectáculo de gran aparato «para pobres».

Textos «difíciles» por su propio sincretismo, que requerirían para su examen la colaboración no sólo del crítico literario, sino del musicólogo y del estudioso de escenografía; formas que hasta ahora aparecen escasamente estudiadas, o bien analizadas con instrumentos metodológicos inadecuados, como frutos «decadentes» de una manera teatral ya estancada². Creo que ya es hora de volver a valorar y estudiar estas manifestaciones de la grandeza y solidez de un teatro que se proyecta hacia el siglo sucesivo y hacia Europa; un teatro cuya vitalidad y fuerza reside en su misma capacidad de adaptarse, de «resemantizarse» en ambientes intelectuales o ideológicos distintos.

2a. Intentaré ahora comprobar mi lectura cronológica del teatro áureo a través de un autor *olvidado*, Jacinto de Herrera y Sotomayor: del cual, que yo sepa, nadie se ha ocupado recientemente, y que sin embargo presenta un perfil incluso biográfico de gran interés. Según nos cuenta La Barrera

Nació en Madrid, a fines del siglo XVI. Fue alcaide real de la fortaleza de Venquerenica [*vic*] en el maestrazgo de Alcántara, y bibliotecario y ayuda de Cámara del infante cardenal don Fernando de Austria, con quien pasó a Flandes, sirviéndole hasta su muerte, acaecida allí, año de 1641. Permaneció en aquel país, y por los años de 1644 desempeñaba el cargo de alcaide del parque de Bruselas³.

²Hace unos veinte años Duncan Moir subrayaba: «Una de las tareas más importantes de la investigación futura... es la revalorización del teatro de la escuela calderoniana» (E.M. Wilson-D. Moir, *Historia de la literatura española*, vol III: *Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 192); pero diría que no se ha hecho mucho para colmar esta laguna.

³C. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Imprenta de Rivadeneira, 1860, p. 184b.

Estas noticias están confirmadas por algunos documentos recogidos sucesivamente por Pérez Pastor⁴; sólo se tendrá que enmendar la errata de La Barrera: Jacinto de Herrera desempeñó su alcaldía en la villa de Bienquerencia.

Los poemas que aparecen en varias recopilaciones atestiguan su activa presencia en los círculos culturales de la capital: en 1620 participa en la justa para la beatificación de San Isidro; en 1622 en las fiestas del Colegio Imperial, en 1630 en las de San Pedro Nolasco; en 1631 en el *Anfiteatro de Felipe el Grande*⁵. En su producción figuran además algunas líricas cortesanas⁶, y algunas traducciones⁷.

Juan Pérez de Montalbán así le alaba en su *Para todos* (1632):

Don Jacinto de Herrera, poeta galante, lucido, misterioso, y de felicísimo ingenio, fuera de los muchos versos que tiene escritos y las famosas comedias con que ha honrado los teatros, publicó en estancias la *Entrada primera que hizo su Magestad en Madrid, después de muerto Felipe tercero el Piadoso su padre*, un *Itinerario historial de la jornada que hizo su Magestad de Felipe Cuarto a la Andalucía*, y tiene para imprimir un poema de 400 estancias que llama *El Jasón*, que cuantos le han visto aseguran ser de las mayores cosas que están escritas en nuestra lengua⁸.

De las «famosas comedias con que ha honrado nuestros teatros» sólo nos quedan hoy dos muestras, y un fragmento de una comedia encomiástica. ¿En qué reside entonces el interés de este autor?

2b. He empezado a ocuparme de Jacinto de Herrera y Sotomayor gracias a que una comedia suya fue traducida al italiano, o más bien adaptada, por un caballero florentino, Ludovico Adimari, y puesta en escena en una Academia de Florencia, la «*Conversazione di Borgo Tegolaia*» durante el carnaval de 1679⁹. Se trata de *Duelos de honor y amistad*, publicada en la *Parte 32 de Comedias Nuevas Escogidas* en 1669, y en cinco impresiones

⁴C. Pérez Pastor, *Bibliografía Madrileña*, Madrid, Tipografía de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907, III, pp. 387.

⁵Véase J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, XI, Madrid, CSIC, 1976, pp. 572b-573a. Como muestra de su poesía nos queda además un romance impreso suelto «Al Santo. Christo que maltrataron los judíos castigados en el Auto de Madrid», Madrid, J. González, s.a., ivi, p. 572a; y algunos textos manuscritos, que confirman su carácter de poeta galante y cortesano: «Décimas a un galán buscando la ocasión que dejó perder»; «Décimas a una dama que desdeñosa la quisieron y enamorada la dejaron»; «Al Exmo. Sr. Duque de Amalfi y por su obediencia... defendiendo que en una dama es más culpa el no ser buena que alabanza el ser hermosa»: ivi, p. 723a.

⁶*La entrada del Rey Católico don Felipe en Madrid, después de la muerte del Rey don Felipe III su padre*, s.l.s.a.; *Jornada que su Magestad hizo a la Andalucía*, Barcelona, E. Libros, s.a.; y Madrid, Imprenta Real, 1624; Simón Díaz, *Bibliografía*, cit., pp. 571b-572a.

⁷Desde Bruselas Jacinto de Herrera envía a Madrid una traducción de las *Memorias que escribió de sí Margarita de Francia*, a las que el Consejo supremo de Brabante no había concedido licencia de impresión; en efecto se imprimieron en Madrid en 1646: Simón Díaz, *Bibliografía*, cit., pp. 571b-572a. Además se conserva manuscrito un *Discurso que trata de el modo, condiciones, ceremonias y armas con que se debe hacer un torneo de a caballo. Escrito en francés e iluminado por Renato de Anjou, Rey de Nápoles*: Simón Díaz, *Bibliografía*, cit., p. 571b.

⁸M.C. Profeti, ed. de J. Pérez de Montalbán, «Índice de los ingenios de Madrid», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, 1981, pp. 557-558.

sueñas bajo el nombre de Calderón¹⁰. Ya este recorrido de la comedia hacia la península italiana, y su atribución a Calderón, suscitan la curiosidad del estudioso.

*Duelo de honor y amistad*¹¹ es una comedia elegantemente cortesana, con una trama ingeniosa, basada en el juego del *qui pro quo* y en el alarde verbal; presenta a dos hermanas, Leonor, dama de la Reina, discreta y fea, que tiene inclinaciones por don García; mientras que Teresa, recién llegada a la corte, hermosa y boba, ama a don Ramón. Para que don Ramón no se dé cuenta de la «necedad» de Teresa, Leonor procura encontrarle en un jardín por la noche, fingiendo ser la hermana, mientras que se propone interesar a don García haciéndole creer que es querido por la hermosa Teresa.

En este enredo perfectamente organizado se insertan, con función de dilación, el amor del Rey por la bella Teresa, y los celos de la Reina: así se puede suponer que Teresa finja su simpleza de día para desagradar al Rey y no disgustar a la Reina. Otro elemento de dilación es la amistad que une los dos galanes, y su lealtad hacia el Rey: por eso cada uno está dispuesto a sacrificar su amor, sea «por amistad» en favor del otro caballero, sea «por honor» en favor del Rey, según reza el título.

Del juego del enredo y de los pretextos de la dilación nacen el debate académico, el alarde ingenioso, la dinámica de las salidas y entradas, el intercambio de billetes amorosos. El rey conversa con los dos amigos, proponiendo temas de este tipo:

Figuremos dos mujeres,
una fea y entendida,
otra que, al contrario, fuese
hermosa, pero necia;
¿cuál eligieras?¹²

Leonor se encuentra alternativamente con los dos caballeros dejándoles admirados con su entendimiento, Teresa se muestra al uno y al otro deslumbrándeles con su belleza; y de cada escena se sacan todos los efectos posibles.

La oposición significativa, que opera en el momento de la presentación de los dos caracteres de las damas, es

ingenio vs inocencia

que en el nivel verbal se traduce en

agudeza vs llaneza

¹⁰*Intertexto y contexto: «Le gare dell'amore e dell'amicizia» frente a «Duelo de honor y amistad»*, en «Dispositio», XII, 1987, pp. 237-253; después en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano. vol. 1. Variazioni, invenzioni materiali*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 121-138.

¹¹Véase la cuestión de la paternidad y el título exacto de la pieza *ivi*, pp. 123-125.

¹²Cito *infra*, con la sigla NE, de la *Parte 32 de Comedias nuevas y nunca impresas...*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, Año 1669, según el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Florencia [II.6.103, vol. XXXII]. Mi transcripción moderniza la grafía. Una edición moderna se debe a R. de Mesonero Romanos, en BAE, XLV, pp. 253-267.

¹³NE, p. 222b.

Los elementos de dilación operan, en cambio, apoyados en la oposición:

ser vs parecer

Por lo tanto Teresa *es* «inocente» pero *parece* entendida a don García; y si *parece* tonta al Rey, él cree que *intenta parecerlo*, y que de hecho *es* inteligente y discreta. En cambio Leonor, que *es* fea, *parece* hermosa a don Ramón, ya que Teresa la sustituye; hasta agotar la gama de las combinaciones.

En relación con este esquema de funcionamiento, una de las figuras retóricas fundamentales es la anfibología, y véase, por ejemplo, todo el inicio de la segunda jornada, con las varias secuencias escénicas que se desarrollan delante de la reja de las dos hermanas.

Al final, los dos caballeros se deciden cada uno por su dama, Leonor se valdrá del amparo de la Reina, y el padre de las dos doncellas volverá victorioso, después de una batalla contra los moros, para otorgar su consentimiento. Pero el momento decisivo, que resuelve la oposición fundamental, es el de la entrada en escena de Teresa, que declara:

Yace en un tronco, con idea oscura
una forma escondida, un ser oculto,
que saca el arte del madero oculto,
hasta que poco a poco se figura,
y se parece en fin sagrado bulto,
capaz de adoración, digno de culto;
¡tanto puede en un leño la escultura!

Al arte, a la labor, al pulimento
debe el rubí, el diamante y el topacio
su lustre, su esplendor, su lucimiento,

Labróme igual estudio, aunque de espacio
y recibió otro ser mi entendimiento:
¡tanto puede el estilo de palacio!¹³

La forma literaria elegida, el soneto, no podría ser más significativa, siendo de por sí generadora de sentido, y connotando elegancia literaria y amorosa: la asimilación por parte de Teresa del «estilo de palacio» es completa. Así Teresa, que podía tener al inicio de la comedia algunos caracteres del figurón, logra apropiarse de la cortesía y del manejo fino y elegante del lenguaje, y puede integrarse en la sociedad cortesana a través del matrimonio. Su padre exclama, en efecto:

Ya Teresa es entendida;
su modo de hablar extraño¹⁴

¹³NE, pp. 241-242.

¹⁴NE, p. 242a.

Una vez solucionada la oposición fundamental, todo se allana muy rápidamente, se borra el amor del rey, y los empeños «de honor y lealtad»:

Leonor: García, si eres leal,
dame la mano de esposo.

Teresa: Ramón, si sabes amar,
yo soy tuya, y tú eres mío¹⁵

Como se ve, la comedia presenta todas las características que, según creo, identifican a las comedias de las décadas altas: se trata de la reelaboración de un tema trillado: el de las dos hermanas una sabia y otra «boba», como la *Dama* de Lope, naturalmente; una comedia organizada con un juego de enredo muy sofisticado, alrededor de una doble pareja:

Teresa ←—————→ Ramón

Leonor ←—————→ García

Además aparecen en ella oposiciones de «caracteres», si no de personajes; y oposiciones simbólicas muy marcadas por lo que se refiere a la forma del contenido; su lenguaje refinado constituye una buena muestra de la elegancia e ingeniosidad que caracterizan la comedia del período.

2c. Los demás títulos de Jacinto de Herrera y Sotomayor confirman los aspectos que he señalado y proponen los géneros que se fijan y cristalizan en la comedia de las décadas altas: si *Duelo de honor* es una típica comedia de capa y espada, de ambientación palatina, en la producción de su autor no falta un título encomiástico como *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, debido a un verdadero equipo de «ingenios»: la primera jornada es de Antonio Mira de Amescua, Luis de Belmonte, y el marqués del Basto; la segunda de Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara y Fernando de Ludeña; la tercera de Jacinto de Herrera, Diego de Villegas, y, de nuevo, Luis de Belmonte.

A Jacinto de Herrera le corresponde el inicio de la tercera jornada, que es también el momento de mayor alarde escenográfico de la pieza. Así reza la acotación:

Salen por la cumbre de dos montes que ha de haber a los lados del tablado, marchando con cajas y trompetas que se respondan a las dos partes, los dos ejércitos, indio y español: en el uno Caupolicán, Tucapel y Coquín; en el otro el señor don García, don Felipe, Rebolledo y Chilindrón¹⁶.

¹⁵NE, pp. 249a.

¹⁶*Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, in BAE, XX, p. 301c.

Se oye además un canción «dentro de la peña» y

Vanse a embestir los dos ejércitos, que han bajado ya del monte, y cáese una peña dividida en tres partes, descubriéndose en ella un viejo indio, mágico, recostado sobre las faldas de una india, que es la que cantaba, y ella vuelve a cantar, y suspéndense todos¹⁷.

No falta sucesivamente un «vuelo» de la india, y por fin «húndanse y cúbrese el monte; fíngese una tempestad»¹⁸. Estamos ante un espectáculo preparado con fines evidentes de exaltación nobiliaria, intentando subrayar el papel que en las empresas chilenas había desempeñado don García¹⁹; análogo por lo tanto a la operación que efectúa el duque de Villahermosa al encargar a Lope la redacción de dos comedias sobre la historia de su familia, que se representarían «en el patio de mi casa»²⁰. Se trata de aquel tipo de teatro de encargo, donde la exaltación genealógica se funde con la complicación escenográfica, dependiendo de un mecenazgo interesado en formas de auto-promoción política; la comedia que nace de dichas prácticas se dirige a destinatarios de élite y prevé una elegancia literaria y formal.

2d. La última comedia de Jacinto de Herrera, hasta hoy completamente olvidada, *La reina de las Flores*, es un texto interesantísimo, un espectáculo palaciego «que representaron en el Palacio de Bruselas día de los Reyes de este año de 1643 las Ilustrísimas Señoras mi Señora Doña Beatriz, mi Señora doña Mencía y mi Señora Doña María de Mello, hijas del Excmo Sr. D. Francisco de Mello, marqués de Tordelaguna»²¹.

El texto se imprimió en Bruselas, obviamente al cuidado del autor que proporcionaría a la imprenta un texto fiable, y en fecha inmediatamente cercana al espectáculo, como demuestra el tono lleno de esperanza y de orgullo de los preliminares: recuérdese que el 19 de Mayo del mismo año de 1643 se verificará la derrota de los tercios en Recroi, sancionando un cambio definitivo en los equilibrios militares en Europa. Pero en la noche de los Reyes en Bruselas el futuro aparece feliz y próspero.

Una presentación en latín alaba al autor; mientras la «relación» del propio Jacinto de Herrera, que acompaña al texto, describe el espectáculo que se produjo en la corte reunida

¹⁷Ivi, p. 502a.

¹⁸Ivi, p. 503a.

¹⁹Para la base documental de la pieza cfr. E. Pitarello, *Il discorso storiografico di Cristóbal Suárez de Figueroa in «Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete»*, en *Studi di Letteratura ibero-americana offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 125-151.

²⁰J. Oleza-T. Ferrer, *Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo*, en *Golden Age Spanish Literature, Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London Westerfield College, 1991, pp. 145-154; T. Ferrer, *Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias*, en *AV, Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 189-199.

²¹Simón Díaz, *Bibliografía*, cit., p. 572b señala un ejemplar en la Nacional de Madrid [T.12.525] y en la Bibliothèque Royale de Bruselas; yo he tenido la suerte de localizar un tercer ejemplar en la biblioteca de Cataluña [834.6.R-8: en buen estado, encuadernación antigua en pergamino; mm. 213 x 165], que perteneció a María de Herrera y Sotomayor, como atestiguan algunos ex-libris manuscritos en el verso de la portada y debajo del colophon.

alrededor del marqués de Mello. Empieza con una alabanza de la comedia, del representarla, del espectáculo de Palacio:

Entre todas las fiestas que para el divertimento humano han buscado, inventado y usado así los antiguos como los modernos, la que de ningún siglo (en tantos como la han continuado, aumentado y ilustrado) se halla envejecida es la comedia, que en cada cuerpo suyo, como el Fénix, se rejuvenece. A todas las otras, de una vez asistidas, van las atenciones informadas de lo que hallarán en ellas con poca más o menos circunstancia; pero la comedia siempre la esperan y logran de todo punto nueva. en las más principales de sus partes, si el defecto y poco primor de su compostura no lo desluce y contradice. Ella entre todos los divertimientos cortesanos puede haberse alzado con la primogenitura del ingenio, y el aplauso de más legítima hija suya, del entendimiento, de la discreción y de la enseñanza.

No ha podido su ejercicio reservarse para los mayores, porque su inclinación se ha dilatado a todos; pero tampoco el haberse hecho común la ha podido sacar de grave, ni el hallarse cotidiana (particularmente en nuestra España) la ha bastado a excluir de apetecida. Hasta el representarla tiene tanto de bizarría y de entendimiento, que en los humildes mejora los ánimos y en los grandes los recrea, y para todos mueve la afición de los que la atienden.

De lo más ilustre, de lo más hermoso, y aún de lo más real se ha visto representada muchas veces y con desimaginadas admiraciones en los floridos jardines de Aranjuez y en los magestuosos salones de el Palacio de Madrid, que son los ejemplares junto a quienes sobran todos...(f. **r)

Nos proporciona después las características del espectáculo de Bruselas, espectáculo alegórico, confiado a la actuación de un grupo de damas: las tres hijas de Don Francisco, y dos parientas del autor, doña Eufrasia y doña María de Herrera y Sotomayor:

... estando en la campaña del vecino año de 42 el Ex.mo Señor D. Francisco de Mello...para recibirle en ella con algún afecto de los muchos de su debido amor, dispusieron estudiar una comedia que representarle entonces, acompañadas de las más favorecidas de sus damas, ajustándose los papeles todos sin que representase hombre ninguno, para no agraviar su decencia, y observándola con decoroso aliño las que se finjeron galanes como también con mesurada disposición y recatado lenguaje la obediencia de la pluma a quien se cometió el escribirles la comedia, de que fue el argumento una monarquía de las flores, siéndolo todos los papeles, por no sacar de su ser los sugetos que la habían de recitar, y paliando con esta alegoría (para dar más nervio a su contextura) algo histórico, de las encontradas Monaquías presentes (f. **r-v).

En efecto la Rosa, reina de las flores, es galanteada por dos príncipes: el Jazmín y el Clavel; como príncipe gracioso aparece también el Junquillo. Damas de la Reina son Violeta y Azucena «la cual como parienta de los Lirios y los Lises, dueños de la opuesta Mo-

narquía, ayudaba los designios rebeldes de una flor venenosa, llamada Thora, que para disponer a sus ausilios se fingía su enamorado galán» (f. **v). A la Thora se le opone la Anthora, «Consejero plenipotenciario y capitán general»; huelga decir que la flor de la Anthora es la que aparece en el propio escudo de Francisco de Mello; como con amplias explicaciones ilustra Herrera y Sotomayor.

En fin, se describe el escenario preparado en el palacio de Bruselas:

Su teatro fue en el principio una artificiosa y bien colorida prospectiva de unos intrincados bosques de apacible amenidad y de profunda espesura, y unos jardines con hermosísima variedad de flores, cultísima dilatación de cuadros y ruiseñísimas alegrías de fuentes, con tanta propiedad que las flores mentían hasta la fragancia, las fuentes hasta el movimiento, y los cuadros negaban hasta su brevedad, y todo junto hizo parecer a la naturaleza imitación de el arte. Había a un lado un bosquecillo natural, importante para la representación, cuyas ramas nativas manifestaron serlo, menos que las dibujadas. Para la segunda y la tercera jornada se mudó el teatro impensada y velocísimamente en otra prospectiva de un palacio, original de mármoles, admiración de fábricas y enseñanza de arquitectos....

Rematóse la segunda con otro baile diferente, y la tercera con una máscara, que se empezó danzada con hachas, y se acabó bailada con castañetas. La música repetida dos veces, con dulce meloía, cojió en medio la loa y bolvióse a repetir en los fines de las jornadas y bailes, para dar lugar a las mudanzas de los trajes...

Las luces hicieron día de la noche...

Juntóse pues el auditorio referido, y a la acordada consonancia de muchos instrumentos, que ocuparon después los blancos necesarios de la representación, se desembocó el teatro de una cortina, que le tenía recatado, cantó la música, sin mostrarse, como en las demás ocasiones siguientes, y empezóse la loa, que ella y el entremés hijos de la misma pluma que la comedia, y esta relación, eran como se sigue... (f. **2r-v).

Ya estas escuetas citas permiten apreciar el interés del texto: la base alegórica, que recuerda los espectáculos palatinos de la segunda mitad del siglo; las características de la puesta en escena, desde la presencia del telón de boca a la escena en perspectiva, «pintada», que se suma al «bosque» natural en primer plano; el cambio de la escena pastoril a la urbana, la música «escondida» que suena «en los blancos»; y fijémonos en este término, no recogido por el Diccionario de Autoridades, pero que figura en Agustín de Rojas²² y que equivale al *intermedio* italiano.

Para concluir: una comedia que habrá que editar y estudiar, que forma parte de un mundo desconocido hasta hace poco, que, por fin, estamos sacando a la luz, y que nos permitirá evaluar y apreciar el teatro áureo en sus distintas facetas, en su recorrido cronológico y en su perfil taxonómico.

²²Cfr. «Tañan una guitarra, / y esta nunca salía fuera, sino dentro, y en los blancos»: A. de Rojas. *El viaje entretenido*, ed. J. Josef, Madrid, Clásicos castellanos n. 210-211, 1977, t. p. 140).