LA *COMEDIA* DE SEPÚLVEDA, SU HISPANIZACIÓN DE *IL VILUPPO* DE GIROLAMO PARABOSCO

En las páginas que siguen se trata una adaptación dramática hecha en pleno Renacimiento, el caso único de dos piezas, la primera veneciana y la segunda sevillana, publicadas en el mismo año, 1547. Al paso de recrear *Il Viluppo*, el desconocido Sepúlveda realizó una tarea no sólo literaria sino también cultural.

LOS AUTORES

Hijo del organista Vicenzo Parabosco, nació Girolamo en Piacenza, acaso en el año 1524.[1] Poco se sabe de su juventud y primeros estudios, pero parece probable que pasase a vivir en Brescia cuando su padre se trasladó allí para ser el organista del coro catedralicio. Hay evidencias de que Girolamo estaba en Venecia en 1541, como estudiante de Adriano Willaert, «il quale, fiammingo, fondatore della scuola musicale

---

1 Giuseppe Bianchini, «Girolamo Parabosco, scrittore e organista del secolo XVI», *Miscellanea di storia veneta edita per cura della R. Deputazione Veneta di Storia Patria*, Serie II, 6 (1899), 211-487; la biografía está en las pp. 219-50.

veneziana, maestro di cappella dal 1527 al 1562, fu, in quei tempi di grande risveglio artistico, il faro lumnioso, a cui s'accostarono i più eletti cultori di musica»;[2] de la calidad del maestro deducimos la del alumno. Ganó maestría en el órgano y en el clavicordio, y la música le iba a sostener la vida, como nos dice en una poesía suya.[3] Y como joven pudo saborear los deleites que tenía a mano en la alegre Venecia del siglo, como sabemos por otros versos que atestiguan un vivo interés por las mujeres y el vino.

En 1548 se casó con Diana, de apellido desconocido, y su vida adquirió cierta domesticación, pero es difícil juzgar hasta qué grado. Al participarle noticias de la boda al conde Alessandro Lambertini, se expresó de una manera que nos lleva a curiosear en cuanto a su verdadero mensaje: «Signor mio, acciò che V.S. viva consolata di me per lo avvenire, io vi faccio sapere, come io non ho più a dubitare del giudicio, che fece l'Arciquido di me, quando egli disse ch' io portava periglio d'annegarmi. Io son annegato, et per dirlavi chiara ho preso moglie. So che V.S. qui ridera, et tanto più ch'io le faccio intendere che, per huomo maritato, io mi discontento quel manco che si può scontentare un huomo. Tanto è, io ho sodisfatto al destino senza morire».[4] Dos años más tarde, en una carta al messer Rocco della Brocca, dio muestras de haber cambiado de actitud: «O santissimo matrimonio, tu ci insegni a soffrire ed amare Iddio, il prossimo et la patria; a governare, a viver sotto la divina legge; tu ci fai misericordiosi, et liberali agli altrui dolori et danni. Per te divenimmo capi d'una tranquilla, dolce et unita Republica, et finalmente ogni nostro bene da Iddio per mezzo tuo depende».[5]

---

[2] Bianchini, p. 224.

[3] «'Mi chiamano le genti il Parabosco, / e la musica è mi professione, / e per lei vita, e libertà conosco'» (*La seconda parte delle rime di Messer Girolamo Parabosco;* Bianchini, p. 238).

[4] *Lettere famigliari,* 12 February 1548; Bianchini, pp. 227-28.

[5] *Lettere famigliari,* 19 November 1550; Bianchini, pp. 229-30.

Por la misma época Parabosco había empezado a cultivar sus intereses literarios. Aunque para él sus creaciones eran en realidad sólo un pasatiempo,[6] la cantidad de sus obras es mayor de lo que tal vez se esperaría de un aficionado: ocho piezas al estilo popular, una tragedia, una novela, muchas poesías y cartas, todas escritas entre 1546 y 1551, años en los cuales también se dedicaba a viajar mucho.

El 16 de junio de 1551 su vida tomó otro rumbo: le eligieron organista para la capilla ducal en San Marco, el cénit de su carrera.[7]

Viviendo ya en Venecia con alguna seguridad económica, entró a formar parte del mundo de artistas, músicos y hombres y mujeres de la literatura. Una parte de la atracción de éste habrían sido las oportunidades que se le ofrecían para alianzas amorosas, y acaso no todas ellas platónicas, si aceptamos como una evidencia fidedigna la propuesta por Bianchini, una carta a la poetisa Francesca Baffo.[8] Disipado no era, sin embargo, porque sus ochenta *ducati* al año no le daban posibilidades de una vida de desgastes libertinos. Al resignarse a esto, lo convirtió en un escrúpulo propio: «In vero io non conosco, nè posso credere che cosa alcuna sia più contraria alla virtù, che la richezza».[9]

---

[6] Escribe Bianchini que «lo scrivere era un semplice diletto, un sollievo nelle ore di riposo, quando s'era guadagnuto pochi soldi, sonando l'organo e insegnando musica [...]» (p. 214).

[7] «[É] questo il momento più luminoso e più importante nella vita di messer Girolamo, poi che a punto come musicista e come sonatore di clavicembalo, egli è, a dir così, ricercato e stimato, e perchè, sotto questa veste, più che sotto l'apparenza di scrittore, balza fuori dalla cerchia de' contemporanei» (Bianchini, pp. 238-39).

[8] «'Signorina Francesca onoranda, io desidero più che quello ingegno et quella virtù, che dite, che sono in me, ci siano veramente per potervi dimostrar l'amor, ch'io vi porto, che per prevalermene in altra guisa» (p. 244, citando *I quattro libri delle lettere amorose*).

[9] Carta a Ortensio Lando, *Lettere famigliari*, sin fecha; Bianchini, p. 245.

Murió el 21 de abril de 1557, consolado por su Diana (no tuvo hijos) y por su esperanza de salvación. Bianchini le elogia de esta manera:

> Il giovine, bello, ricciuto Parabosco, cui piacevano le donne e il vino, e donavano il loro favore i principi e i dotti, le matrone e le cortigiane, lodato da Pietro Aretino, [...] è una tra le più graziose e piacevoli macchiette, che animassero Venezia nel licenzioso e spensierato carnevale del secolo decimosesto. Come l'Aretino, qualche volta levò osanna ai potenti; come tutti i suoi pari, specialmente di allora, accoppiò l'amore dell'arte alla vita gaia e scorretta; come molti grandi libertini, fini con le nozze, con le gioie della famiglia [dos hermanos menores vivían en su casa], con un atto di pentimento a Dio. L'esame de'suoi scritti, ferventi di vivacità e d'allegrezza definiranno meglio l'uomo; la cui impronta morale, sfrondata da ciò ch'era corredo dei più, merita, a punto tra i più, un posto singolare.[10]

Es claro que no figuraba entre los primeros dramaturgos de su época; efectivamente su carrera se puede calificar como de segunda categoría: «Non dotato di particolare fantasia, P[arabosco] riveste la sua fondamentale assenza d'ispirazione teatrale con su susseguirsi spesso caotico di casi che inviluppano sempre più la trama fino allo scoglimento, spesso esterno agli aventi stessi».[11] Aunque demuestra una competencia en la técnica dramatúrgica, le falta imaginación creativa,[12] e *Il Viluppo* ejemplifica a las claras las adversas críticas de su arte: parece que toda la energía creadora que poseía, la gastó en repetir el argumento central de siempre, desarrollado por personajes estereotipados muy del gusto de sus compatriotas. Debemos hacer constar, sin embargo, que eso del gus-

---

10 Ob. cit., p. 247.

11 *Enciclopedia dello spettacolo*, III, 1599.

12 Marvin T. Herrick le llama «competent» (*Italian Comedy in the Renaissance* [Urbana: University of Illinois Press, 1960], p. 120), y Mario Apollonio comenta que en sus obras «l'avventura obbesdice a una trama predisposta, quasi sempre la stessa» (*Storia del teatro italiano* [Firenze: Sansoni, 1951], p. 183).

to fue muy importante, pues varias de sus piezas fueron reimpresas en el siglo XVI, *Il Viluppo* cinco veces: en 1560 y en 1568 por Gabriel Gioleto de' Ferrari, quien publicó la edición *princeps* en 1547; en 1567 por una imprenta desconocida; en 1568 por los Heredi di Bartolommeo Rubina; en 1596 por Marc' Antonio Bonibello.[13] Es justo afirmar que Parabosco supo encarnar aquel gusto de su público y pudo ajustar su talento para agradarlo.

Del sevillano que adoptó e hispanizó *Il Viluppo* casi nada sabemos; lo poco concreto se encuentra en la comedia misma que por costumbre lleva su nombre. En el prólogo el personaje Becerra, a quien se supone dentro de la ficción un amigo del dramaturgo y se sobreentiende que es su portavoz, nos dice que el autor de la obra que está para representarse es un escribano de la ciudad, de nombre de Sepúlveda. Sin otra pista alguna, Emilio Cotarelo y Mori llegó a la conclusión de que tal apellido «alude indudablemente al autor que, atendiendo á las circunstancias de tiempo y lugar, no pudo ser otro que el célebre romancerista sevillano Lorenzo de Sepúlveda».[14] Le influenció mucho Barrera quien en su *Catálogo,* declaró lo mismo:

> Célebre romancerista [nótese que la frase es repetida por Cotarelo] popular; imitador de nuestros viejos romances históricos. Florenció á mediados del siglo XVI; fue vecino de Sevilla y escribano de profesion. En aquella ciudad, hacia el año 1547, compuso una ingeniosísima *comedia* en prosa, de la cual ha encontrado el señor don Pascual de Gayangos, en Sevilla, un manuscrito del expresado año de 1547, cuya copia exacta posee.[15]

---

[13] Hay una edición moderna en facsímil, con *La Notte,* sacada de la edición de sus *Comedie* de 1560; fue publicada en Bologna por Forni (1977) como el tercer tomo de la serie Teatro Antico: La Commedia del XVI Secolo.

[14] «*Comedia de Sepúlveda* publicada según el manuscrito que posee Don Marcelino Menéndez y Pelayo», *Revista Española de Literatura, Historia y Arte,* I (1901), 79.

[15] Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII,* ed. facs. (Madrid: Gredos, 1969), p. 368. Fue

El editor moderno del *Cancionero de romances* de Lorenzo de Sepúlveda, Antonio Rodríguez-Moñino, tuvo grandes dudas de que el poeta hubiese sido también el dramaturgo: «no vemos razones suficentes [...], sin que la posibilidad pueda rechazarse en redondo; es tema que convendría reabordar tras una demorada investigación en los archivos andaluces de protocolos».[16] La profesora estadounidense Ruth Pike investigó escrupulosamente los archivos hispalenses, como se aprecia en su estudio *Aristocrats and Traders. Sevillian Society in the Sixteenth Century*,[17] y me dirigí a ella hace unos años en demanda de la ayuda que me pudiera prestar; me comunicó lo que tenía entre sus fichas sobre el apellido Sepúlveda: «A 'Juan de Sepúlveda, escribano de Sevilla', appears as a witness in a *carta de pagos* on October 10, 1542. APS [los archivos], Oficio XV, Libro III, fol. 229, vto., Alonso de Caçalla».[18] Esta breve frase es la única evidencia sólida, que yo sepa, de que había de hecho en Sevilla en los años cuarenta del siglo XVI un escribano que llevaba el apellido de Sepúlveda.

Desafortunadamente, sin embargo, ésta no nos ayuda a identificar quién fue nuestro dramaturgo ni suple la falta de los datos señalada por Rodríguez-Moñino: «desconocemos fechas de nacimiento, estudios y muerte».[19] Tampoco disipa las tinieblas del misterio creadas por María Rosa Lida de Malkiel: en el índice de su gran estudio de *La Celestina*, nombró al autor de esta comedia «Sepúlveda, J.,» sin indicar por qué incluyó esta inicial en la referencia.[20]

---

aquella copia la que ofreció la oportunidad de escribir otras, la única fuente que tenemos hoy en día de la comedia; al parecer está perdido el manuscrito.

[16] *Cancionero de romances (Sevilla, 1548)* (Madrid: Castalia, 1967), p. 9.

[17] Ithaca-London: Cornell University Press, 1972.

[18] En una carta personal fechada el 19 de noviembre de 1979 (me alegro de que la noticia al fin sea publicada para poder agradecérsela).

[19] Sepúlveda, *Cancionero de romances*, p. 9.

[20] *La originalidad artística de «La Celestina»* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1962), p. 748.

Tal vez algún día tendremos algunas huellas biográficas más para saber quién fue el dramaturgo que fue descrito por boca de Becerra: «Por hombre de buen entendimiento lo tengo y la vena de poeta suya yo osare afirmar que entre todos los Escribanos es de los mayores poetas y entre los poetas de los mayores Escrivanos.[21]

LAS PIEZAS

Al principio de sus comentarios sobre el texto de *Il Viluppo* Bianchini describe su estructura bifacética: «abbiamo due fatti riuniti in uno solo. L'uno si svolge nel primo e nel secondo atto, l'altro nel terzo e nel quarto; amidue si assommano nell'ultimo».[22] Una estructura dualista no era rara en el teatro español de la primera mitad del siglo XVI; muchas veces, por ejemplo, una égloga tenía como un primer propósito la celebración de algún acontecimiento del día, y de ahí la primera parte de su composición; luego el otro propósito, el de halagar al público, fue la razón de lo demás de la pieza, principalmente amores pastoriles. Sólo cuando la égloga, farsa o comedia se representaba en unas bodas había posibilidad de conectar las dos partes, con el tema del amor como el hilo conductor.[23]

---

[21] *Comedia de Sepúlveda,* copia manuscrita en posesión de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (MS 184), fol. 3r (de aquí en adelante las citas se indican en el texto entre paréntesis). Tanto las citas de esta obra como de *Il Viluppo* son una transcripción del texto original; sólo se han suplido las abreviaturas, indicando las letras añadidas en cursiva. Está explicada la proveniencia de la copia: «En la primera hoja del MS. que se ha tenido a la vista para hacer el presente traslado, se lee la siguiente nota. = 'Esta copia hice sacar de un original antiguo del año 1547 que se escribió en Sevilla por autor que calla su nombre. —Pascual de Gayangos.' Manuel Cañete. Madrid: 1866» (fol. 1r).

[22] Ob. cit., p. 333; véase también el estudio estructural hecho por Juan María Marín Martínez en su artículo «La *Comedia de Sepúlveda:* Algunas notas sobre la técnica de composición de los dramas de mediados del siglo XVI», *Segismundo,* 25-26 (1977), 27-38.

[23] Véase mi estudio de *Love in the Early Spanish Theatre* (Madrid: Playor, 1975), pp. 86-87 y 94-99.

De desconcertada califica Bianchini la obra de Parabosco. La primera acción tiene que ver con los amoríos entrelazados de Cornelia y Sophonisba con Valerio y Orsino (en el Apéndice de este estudio se transcriben los argumentos de las dos piezas). Desdeñada por el Valerio a quien adora, Cornelia finge su propia muerte y se disfraza como criado, haciéndose paje de Valerio para poder estorbar su persecución apasionada de Sophonisba, quien niega sus peticiones tan obstinadamente como las de Orsino. El público sabe desde el principio que Orsino y Cornelia son hermanos, y al fin de la comedia nos enteramos de que también lo son Valerio y Sophonisba, pero las bodas celebradas resuelven todas las dificultades, incluso el peligro del incesto. La segunda acción, no amorosa sino cómica con su rasgo de lasciva, se centra en el criado Viluppo; éste está ayudando a Valerio en su lucha por conseguir el amor de Sophonisba, pero su interés principal es lograr engañar a casi todo el mundo: a su amo, el viejo verde Leggiero; al nigromante y, por razones libidinosas, a su esposa; y al sencillo Rustico.[24]

Es difícil decir cuál de las dos acciones de *Il Viluppo*, la romántica o la jocosa era, de más interés para su autor, y las dos sufren de la flojedad sintética de su propia creación: «la freschezza e l'idealità [...] della prima novella si rimescolano così col buffonesco e col ridicolo della seconda, da convertire il tutto in una poltiglia, che darebbe a pensare al chimico più intelligente, per farne l'analisi».[25] Desaparece todo intento de cohesión, de un desarrollo orgánico; Parabosco podía desenredar a sus personajes —y a sí mismo— sólo por la introducción poco creíble de la antigua ama de Cornelia en el último momento posible en el muy disperso quinto acto. La

---

[24] Parabosco repitió el argumento más tarde, con leves modificaciones, en la comedia *La Fantesca*, y hay también reminiscencias de él en el noveno y décimo tercero cuentos de su novela *I Diporti*, escrita al estilo del *Decamerón* de Boccaccio; Bianchini ofrece escuetas descripciones de los argumentos en las pp. 371-73 y 412-15.

[25] Bianchini, p. 339; a Parabosco le faltó el talento para llegar a la altura de Ariosto: «l'ingegno mancava per volare tant' alto» (ibídem).

pieza es por supuesto imitativa, una mezcla de los ingredientes comunes a las comedias italianas de su época. Ariosto le prestó un nigromante, Nardi acaso influyó en el argumento con *I due felici rivali;* los Intronati y Boccaccio también habrían podido influir en su creación.[26]

Es imposible, a esta distancia, declarar con toda seguridad que tal o cual elemento lo tomó prestado Parabosco de la comedia A o el cuento B, pero sí podemos afirmar que *Il Viluppo* sirvió de fuente de la comedia española. Esta identificación fue publicada por primera vez en el artículo «Notes on the Sixteenth-Century *Comedia de Sepúlveda*» por el hispanista norteamericano James Pyle Wickersham Crawford, noticia repetida en toda edición de su estudio del *Spanish Drama before Lope de Vega.*[27] La ignoró Othón Arróniz, quien sacó tantas pruebas de que la *Comedia* no se basó en *Gl'Inganni* por los Intronati;[28] parece que su larga discusión de las fuentes posibles de la pieza hizo que Marín Martínez juzgase limitada la influencia de la obra veneciana: «Para los entremeses parece que se sirvió asimismo de otro original italiano, *Il Viluppo,* aunque no se trata de una copia servil».[29]

El prólogo nos declara por qué Sepúlveda empleó sus pocas horas libres en escribir una obra de teatro: «exercitar el Entendimiento y ofreçer este y otros semejantes trabajos á los de su patria y para que tengan entendido que en ella no faltan personas por que en esta profesión [de dramaturgo] no puedan ganar premio con las estrañas contendiendo en

---

[26] Para facilitar la comprobación de estas hipótesis, véanse los resúmenes ofrecidos por Douglas Radcliff-Umstead, *The Birth of the Modern Comedy in Renaissance Italy* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1969), pp. 263-64, 266 y 213 respectivamente, además de los prólogos a los cuentos V, 5, y VIII, 3, del *Decamerón.*

[27] El artículo fue publicado en la *Romanic Review,* 11 (1920), 76-81. La primera edición *Spanish Drama* apareció en 1922, la revisada en 1937, y ésta fue reimpresa en 1967, siempre por la University of Pennsylvania Press.

[28] *La influencia italiana en el teatro español* (Madrid: Gredos, 1969).

[29] «Algunas notas», p. 23.

semejante materia con ellos» (fol. 4v). El que el español pensase más en su creación, para decirlo así, es obvio desde el principio, en esta conversación entre Becerra y Escobar. Sepúlveda sigue la pauta de Parabosco: se mofa de los supuestos críticos cuyos propios talentos literarios son sospechosos (si de veras los tienen), y repite la razón propuesta por el veneciano del uso de entremeses cómicos en una pieza. Pero su propia defensa de la dramaturgia como profesión es personal. Cree que ser literato compagina bien con el hecho de ser caballero u oficial el autor, y trae a cuento los ejemplos de los griegos, de Terencio y Virgilio, de Ariosto y Aretino. Termina por citar el gran aplauso que justamente ha merecido el teatro popular en la Italia contemporánea: «y por no alargarme mas quiero concluir que oy dia en Italia que es la madre de los buenos y delicados juicios que hay en nuestros tiempos no ay cosa que en tanto tengan como en componer vn poema destos con el lustre y perfeçion que se requiere» (fol. 4r).

También discute la técnica, declarando que una pieza debe encuadrarse dentro del tiempo del día artificial. Becerra narra el fondo de la acción de la pieza y al fin de su resumen declara que «desde aqui comienza la comedia por que como el primor destas comedias es que parezca que pasa en un dia para acabarse por que no se puede fingir noche ni otro dia pudiera intervenir todo esto ni tenerse tan atras sin que fuera la favola de Oreste» (fol. 6r).[30] Todos estos pensamientos

---

[30] Nótese que lo dice un año antes de que publicara Robortellus su parecida declaración en la *Explicatio eorum omnium quae ad comediae artificium pertinent*, la cual se considera comúnmente como la primera vindicación de esta interpretación moderna, que una pieza «should imitate not many but merely one simple action which can be completed within a single circuit of the sun, as Aristotle most learnedly advises in the *Poetics*. [...] I suppose I ought to repeat that a single circuit of the sun is not what the matematicians generally call the natural day but rather the artificial day [de doce horas]» (Herrick, *Italian Comedy*, p. 232; será traducción suya del texto de Robortellus aunque no lo indica Herrick mismo).

suyos son un desarrollo lógico de su expreso propósito de competir con los italianos en lo de la dramaturgia. Es obvio que quiere que su público esté atento para apreciar su carta, aun en sus pormenores; está como aguzándoles sus aptitudes críticas para que se fijen en su técnica y no sólo en los episodios y chistes. El resumen del argumento es tan completo que no habrá sorpresas en cuanto a la acción principal, sólo en los «mil Entremeses graciosos que ban trobados con la obra» (fol. 6v); por esto el espectador podrá apreciar el ingenio de Sepúlveda.

Efectivamente su *Comedia* «es el primer documento en que aparece la palabra *entremés* en su aceptación dramática»,[31] y su empleo es apropiado; son semejantes a los pasos de Lope de Rueda, coetáneo de Sepúlveda, es decir, son momentos de comicidad alternados con las escenas más serias que narran los enredos y dificultades amorosos. Estas frivolidades, sin embargo, no distraen tanto de la acción principal como las de *Il Viluppo,* con la posible excepción de la última mitad del acto tercero.

Si el público de Sepúlveda hubiera sido instruido en la obra de Parabosco, habría podido entender que su arte era más sofisticada que la del veneciano; para nosotros una comparación textual revela fácilmente esto. Crawford describió cómo se acercó al texto de *Il Viluppo:* «it is evident that [Sepúlveda] dealt his Italian original in a critical spirit and that he possessed real dramatic sense. He showed good taste in omitting certain unnecessary monologues and in suppressing the scenes in which the bawd Colombia appears».[32] El lector sólo tiene que comparar los prólogos para poder empezar a entender la verdad de su inteligencia y buen gusto; son mínimas las diferencias en las acciones, e importantes las adaptaciones de los personajes. Estos son menos estereotipados en

---

31 Marín Martínez, «Algunas notas», p. 24.

32 «Notes», p. 78. También, como veremos abajo, añadió varios monólogos que revelan personalidades y expandió unos diálogos para poder presentar su tema más meditativamente.

la pieza sevillana. Sepúlveda pudo infundirles una hondura psicológica, o si se quiere, más humanidad; sus soliloquios, por ejemplo, en vez de narrar sólo las tensiones que sufren, son íntimos e introspectivos, permitiéndonos un acercamiento simpático que acorta la distancia creada cuando a un personaje sólo se le manipula como pelele para efectos escénicos o temáticos.

Esto no quiere decir que se considere la *Comedia* una obra maestra, pero debe figurar entre las pocas piezas del teatro prelopesco que confieren una credibilidad a sus personajes; examinándolos de cerca entenderemos mejor los cambios que introdujo Sepúlveda, y la extensión de su éxito.

Los lugares de la acción

La hispanización de *Il Viluppo* fue sin duda facilitada por las semejanzas geográficas y socioeconómicas entre Venecia y Sevilla en aquella época; Marín Martínez tuvo razón al decir que la obra española «aparece en un contexto sociohistórico que la condiciona poderosamente»,[33] y esto podría referirse a la italiana también. Ambas ciudades eran un importante centro comercial que disfrutaba de una confluencia de extranjeros que traían nuevas ideas y prácticas a sus bulliciosas riberas. Los patricios, mercaderes y cortesanas del puerto norteño del Adriático habrían reconocido como espíritus afines los aristócratas, comerciantes y bagasas béticos. Ambas metrópolis gustaban del fausto y brillo, pero ni la una ni la otra podía ocultar una cierta decadencia. En Venecia había «une invincible tendance à aimer la vie facile, les nombreux divertissements, et même le jeu; peu à peu la décadence économique avait favorisé l'avènement d'une société pour le plaisir, qui avait le goût du faste et s'accommodait volontiers d'une morale indulgente».[34] No le iba en zaga Sevilla,

[33] «Algunas notas», p. 36.

[34] Jean Alazard, *La Venise de la Renaissance* (París: Hachette, 1956), p. 192.

como saben los lectores del *Rinconete y Cortadillo* cervantino: «Ninguna ciudad había en las Españas, salvo Potosí, más idónea para albergar a la picaresca, la delincuencia y los negocios de honra».[35] Las semejanzas se extendían aun a lo más trivial: una ley promulgada en el puerto de los duxes ordenaba que las esquineras venecianas llevaran un pañuelo amarillo para identificar su oficio, y en España un decreto real del 26 de junio de 1500 mandaba que trajesen las mujeres públicas «las tocas azafranadas por que sean conocidas».[36] Se encuentra en nuestras dos piezas algo de la vileza de este mundo renacentista del hampa, pero a la postre ésta no perjudica las felices resoluciones que apremian el firme amor verdadero de Cornelia y Florencia.

Los personajes

Las heroínas

La pluralidad de nombres que llevan las dos protagonistas refleja los tres papeles que desempeña cada una: como Cornelia/Brunetto/Brunetta y como Florencia/Salazar/Salazara son, primero, una mujer enamorada de un hombre que la desdeña; segundo, una mujer disfrazada de hombre sirviendo de paje a amado; tercero, una mujer vestida de paje que confiesa su femineidad al viejo que la persigue apasionadamente. De esto fácilmente deducimos que se encuentran en un mundo de enredos bastante intrincados. También es manifiesto su gusto por la aventura, y de este modo se distinguen de sus rivales, Sophonisba y Violante, que son más caseras. Las heroínas tienen la oportunidad tanto de emplear su dis-

---

35 Francisco Morales Padrón, *Historia de Sevilla, III: La ciudad del quinientos* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977), p. 118.

36 *La Venise*, p. 191; Joaquín Guichot y Parody, *Historia del excmo. ayuntamiento de la muy noble, muy leal, muy heroyca é invicta ciudad de Sevilla, escrita en cumplimiento de acuerdo capitular*, II (Sevilla: La Región, 1897), p. 375.

creción en variadas situaciones como de mostrar una extensa serie de emociones; las rivales son más bien criaturas pasivas, que existen sólo para el tiempo presente de la ficción, mientras Cornelia y Florencia tienen un pasado desafortunado, un presente frágil y un futuro no muy seguro. A causa de su modificada circunstancia, sin embargo, Florencia deja atrás a su modelo veneciano. Por su energía emprendedora y su firmeza espiritual, verdaderamente merece el título de «mujer varonil».[37] Es una mujer que niega aceptar el desdén del amado y nunca abrazará el abnegado aislamiento doméstico al cual la sociedad la destinaría como soltera, pues sabe cómo puede emplearse mejor esos brazos.

Plantadas por los hombres a quienes adoran, las dos mujeres se esfuerzan con toda determinación en ganar el afecto y amor que creen deben ser suyos, tratando astutamente de estorbar los cortejos que ofrecen Valerio y Alarcón a Sophonisba y Violante. Publican la noticia de su propia muerte, se hacen pajes en la casa del amado, tienen que suprimir las emociones amorosas que la proximidad al amado enciende —y luego han de defenderse del viejo lujurioso que ha barruntado la verdad de su sexo. Les ayudan sus viejas amas, y son éstas, más maduras, las que por sus recelos nos dan a entender muchos de los peligros que corren las amantes.

Sólo a base de su ingeniosidad —y de la gran suerte que les otorga el dramaturgo— mantienen la decepción hasta el momento en que está a su alcance el éxito. Mientras tanto es claro que están sufriendo los papeles que han tenido que desempeñar por el amor:

> CORNELIA COMO BRUNETTO: [M]a eccolo ahíme ogn'hora ch'io lo uedo mi s'agghiaccia il sangue per le uene, mi s'acc*e*nde una fornace dentro al petto, mi manca la uoce, et crescono i sospiri,

---

[37] Empleo el término aquí según lo define Melveena McKendrick en su estudio de *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «mujer varonil»* (London: Cambridge University Press, 1972), especialmente en la p. ix.

> & m'apporta la sua presenza tanto piacere, et martire ad un te*m*po medesimo, ch'io non so s'io uolesse esser cieca per non uederlo, o d'hauer mille occhi per meglio contemplarlo. (fol. 10v)
>
> FLORENCIA COMO SALAZAR: El aqui viene, ay de mi que a todas las oras que lo veo se me yela la sangre y se me enciende el pecho como un horno. y me falta la boz. y no se de que proçede esta alteraçion pues me da su bista tanto contento que en un mismo ynstante tengo tan gran gozo y dolor que no se determinarme si querria ser çiego por no verlo. o tener los ojos de argos para mejor contemplarlo. (fols. 19v-20r)

Nótese que la segunda queja es más expresiva, una característica de la adaptación hispánica; la sustitución de «instante» agudiza la imagen de emociones contrastadas, y la frase «ojos de Argos» insinúa la idea de un deseo épico.

Hablando en términos generales, Sepúlveda desarrolla mejor que Parabosco la turbación emocional. El mejor ejemplo es la escena en que el amo/amado le ha pedido al paje que lleve una carta a la doncella rival. Cada una de las mujeres declara su apuro en un monólogo, y el conflicto no es nada nuevo, el amor contra el deber, personificado aquí en la dualidad del personaje mismo. Cada una debe resolver la oposición por momentos: llevar la carta y entregarla o no, abrirla y leerla o no, contradecir o no el mensaje. Como criado ha de obedecer al amo, respetar sus deseos, guardar sus secretos; como amante, si presta atención a su propia pasión querrá destruir la misiva, o por lo menos saber lo que dice para luego desestimar la súplica amorosa. En el tercer acto de *Il Viluppo* Cornelia/Brunetto sólo debate entre sí brevemente antes de llegar a la puerta de Sophonisba:

> Io uoglio adunque battere questa porta, & fare fidelissimamente, cio che m'ha imposto il mio padrone. sciocca ch'io sono, pur è meglio almen leggere cio ch'egli scriue: ma come sigillarò poi di nuouo la carta, che Viluppo più tristo che l'inganno non se n'accorga? horsu io farò destramente al meglio ch'io potrò. ne questo torto posso sopportare di fargli. adunque conuiene ch'io batta senza legger ne altro saper tic toc tac. (32r-v)

En cambio, cuando Florencia/Salazar pondera su dilema en el segundo acto de la *Comedia*, como lectores o espectadores nos vemos inmersos en sus alteraciones emocionales:

> O triste de mi! y creeys que me acordaba donde boy! pero no me espanto segun estoy! [...] o cruel destino el mio y para qual estado mas doloroso me guardas ya as echo en mi todo lo mas ultimo que puedes! es posible que a*h*y ni puede aver otra cosa mayor que yo padezco para q*ue* guardes mi vida. O desdichada de mi que hare es posible que yo pueda ser cruel á mi misma y vse contra mi de tan gran traycion que yo misma me vusque mi muerte [...]. Sus. subçeda lo que la fortuna o amor arbitrase que yo me determino de darsela pero yo confitare con tales palabras las dulçuras que tiene que le parezcan açibar. o quien la biese primero quiero abrirla. [...] bien esta. bien salio. pues el tornarla a zerrar façil cosa es de hazer. quiero ver mi desventura. o mi dios dadme animo para lo poder sufrir. [Lee los tercetos.] O dolo al diablo. no la acabare de leer por cosa del mundo. Jhus Jhus. que se me antojo. no no. no llegaria al cabo viba sila [sic] leo ofrezcote al diablo por carta cien mill vezes que ponçona pudiera venir en ti penetratiba que ansi me traspasara el anima. [...] (45^{v}-47^{r})

Temiendo no poder invalidar las líneas amatorias se marcha hacia la casa de Violante.

La escena siguiente de Sepúlveda no figura en *Il Viluppo*. Las dos rivales en la *Comedia* han trabado amistad y no son desconocidas como lo eran Cornelia/Brunetto y Sophonisba; efectivamente Florencia le explica a su ama en el primer acto que se ha congraciado adrede con Violante para poder poner impedimentos a Alarcón: «yo le hago todos los estorbos que puedo para desbaratarle sus yntentos por que me he hecho muy grande amiga de biolante y voy alla cada día y cantamos y tañemos en su clavicordio» (23^{v} - 24^{r}). Sabe que Violante es «una onestisima y abisada moza» (24^{r}) pero quiere asegurarse de que las dulces palabras de Alarcón tengan amargo efecto. En un momento de fina ironía narra para Sophonisba, como prueba de los engaños masculinos, la historia de una desafortunada doncella a quien «él» conoce —es la de ella misma. Y logra su propósito: Violante devuelve el billetito sin leerlo.

De todo esto aprendemos más de cada mujer; la confrontación ha permitido que el dramaturgo explore las dos personalidades con más penetración, mostrándonos a Violante en su casta obstinación, a Florencia/Salazar en su valiente empeño amoroso.

El sevillano también hace intervenir a su heroína más directamente en el desarrollo de los embrollos al fin de la pieza. Mientras Cornelia/Brunetto sólo es espectadora en el quinto acto de *Il Viluppo,* Florencia/ Salazar es la causa primera: escribe a Montalbo incitándole a que venga a Sevilla para obligar a su hijo Alarcón a que vuelva a sus estudios en Osuna; como su paje, Florencia se marchará con él, dejando los dos a Violante leguas atrás. Es ella quien revela la verdad del pasado de Violante, un procedimiento que es mejor que el de la impensada introducción de Dorothea en *Il Viluppo* para llevar a cabo lo mismo. Y luego, en otra escena exquisitamente irónica, Florencia se pone de pie enfrente de Figueroa, su propio padre, y de Montalbo, a quien acaba de participar que todavía vive su hija Violante, y exige de ellos su promesa de intervenir a favor de «él»: «con toda diligencia y voluntad an de negoçiar con vn padre mio de cuya casa yo me sali sin su liçencia que me perdone y resçiba en su graçia pues tengo vna justa desculpa de mi hierro [sic]» (96^{r}). En cambio, a Cornelia/Brunetto le señala Parabosco una salida en la penúltima página (55^{r}) de *Il Viluppo* para descubrir su verdadera identidad, explicar su engaño y describir cómo se ha teñido el pelo para disfrazarse, todo ello en veintidós renglones.

Toda la evidencia textual a nuestro alcance indica que existe una enorme diferencia entre Violante y Florencia; aquélla no rompe el molde de su estereotipo, mientras ésta es una de las doncellas que podían, «under the guise of masculinity, extort the admiration and respect of men, then with a flourish reveal their sex and earn greater respect and admiration».[38] Si no es única, puede ser comparada favorablemente con dos protagonistas que frecuentemente se cita como entre

[38] Ibíd., p. 320.

las primeras en el teatro ibérico del siglo XVI, la Febea de Bartolomé de Torres Naharro en su *Comedia Ymenea* y la Flérida de la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, y merecer ser considerada como una valerosa antecesora de la Dorotea de la Primera Parte del *Quijote*. Es claramente una de esas gloriosas heroínas «full of life and spirit and intelligence, so full of zest for living that they cannot help outwitting and bedevilling their handsome but unequal suitors in every kind of way that dramatists can think of».[39]

Los criados

El personaje que es el criado marrullero, medio pícaro y medio tercero, tiene su origen en las comedias de Plauto y Terencio. Realista, pragmático y experimentado, es el que sabe encontrar a una alcahueta, sobornar o engañar a una dueña, forrar el bolso y llenar la barriga, todo ello con un guiño, una sonrisa, una carcajada. En las piezas renacentistas que versan sobre amores es también nuestro enlace con el mundo circundante que pocas veces figura en los idilios pastoriles y soñadas fantasías de amantes lunáticos. Por medio de él se introducen pillos y presumidos, rústicos y rameras, es decir, los tipos que, aunque a menudo caricaturizados, pueblan la sociedad más allá de la ficción amorosa. La vuelta a la realidad fue acaso la lección más importante que los dramaturgos castellanos aprendieron de sus colegas italianos: «If there is anything distinctive about early Italian vernacular comedy it is its ability to mirror faithfully the realities of contemporary life».[40] Y como ha escrito Marín Martínez, el espectador llega a encontrarse más atraído al drama cuando es un espejo de su propia vida y no el ficticio de las églogas: «El *dramatis personae* deja de ser monopolizado por los pas-

---

[39] Leicester Bradner, «The Rise of the Secular Drama in the Renaissance», *Studies in the Renaissance*, 3 (1956), 20.

[40] Edmond M. Beame y Leonard G. Sbrocchi, eds., *The Comedies of Ariosto* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1975), p. xxxv.

tores del teatro áulico, para enriquecerse con los tipos reales que facilitan la identificación del espectador con ellos o el reconocimiento de su realidad, además de la hilaridad subsiguiente a la caricatura de tipos y circunstancias identificables por el público».[41]

En vista de las semejanzas de lugares de estas dos piezas, no sorprende que el Viluppo veneciano se convirtiese tan fácilmente en el Parrado sevillano. Con la avaricia característica de su oficio, pillan a su voluntad, y no les importan las relaciones personales: amos, amigos, desconocidos, a todos los hacen tragar su anzuelo. Pero las personas con quienes tratan no son tan satirizadas como era la costumbre de la época, como, por ejemplo, en el teatro de Lope de Rueda; Sepúlveda siguió más bien la pauta marcada por Parabosco, infundiéndoles comicidad, sí, pero no mordazmente: «La rappresentazione della realtà volgare e ributtante lo trascinò a dimenticare ciò che per altri scrittori era stato fine ed argomento, la satira».[42]

Sepúlveda rehusó imitar a Parabosco en el uso de «frasi equivoche e dialoghi pieni di furberia e di bisticci»,[43] aunque ciertamente sorprende la repetición de la seducción de la mujer del nigromante. Para el estudioso de la comedia española, una novedad. Aun cuando Parrado seduzca a Pérez en «off», encontrar vivo a un adúltero impenitente al fin del drama es y las referencias posteriores al acto sean chistosas, el caso es raro; puede ser que las más anchas libertades permitidas en las novelas y comedias italianas influenciaron su presentación aquí, pero hay una gran diferencia entre las dos versiones: mientras en la de Parabosco Bianca tiene que confesarle a su esposo Trappola que la sedujo Viluppo disfrazado de Trappola, la Pérez de Sepúlveda cree que ella misma en la oscuridad de una noche burló a su esposo, el nigromante Guillermo (cuya ropa lleva Parrado), fingiéndose ser la nueva

---

41 «Algunas notas», p. 41.

42 Bianchini, p. 386.

43 Bianchini, p. 338.

amada del Nigromante (sólo existió ésta como mentira de Parrado). Y si Trappola está estruendosamente colérico, Guillermo en su rencor está sediento de venganza: no le dirá a Pérez la verdad, sino se vengará de Parrado antes de que se haga pública su deshonra; los que saben del caso respetarán su acción y cesará cualquier runrún callejero. Si esto hace pensar en Calderón, no es de extrañar; fijémonos en el monólogo del nigromante al término del acto tercero:

> [...] O perro enemigo no mirays que obras me a hecho. Ansi bachillerejo yo muera en poder de Justiçia si aunque sepa que otro dia me han de ahorcar si no os saco el anima de vn estocado aunque os tome durmiendo. [...] y esta triste de muger no tiene culpa quiero disimular con ella pues no merece nada pues aquel traydor la engaño con mis ropas. no le quiero mostrar camino por donde se vaya segun soy desdichado. O perro traydor ya lo abra dicho por ay por donde no me conviene pareçer entre gentes. no es menester mas. yo boy a pedir prestada vna espada y hazer como hombre aunque algo me consuele no entender el engaño mi muger. (88r-v)

Pero no hay más que el plan; sólo presenciamos la amenaza. Guillermo no figura en el cuarto y último acto y el tema del adulterio desaparece con él.

La alcahueta

¿Por qué no incluyó Sepúlveda en su *Comedia* una alcahueta como la Colombina de *Il Viluppo*? Ciertamente es un tipo celestinesco, y el dramaturgo lo reconoció como tal, según se deduce de la adaptación del parlamento siguiente:

> VILUPPO: O hora mi souieni d'una vecchietta scaltrita, che sarà la uita. O cancaro doue lasciauo io costei: laquale non potrebbe essere più al nostro proposito? ella è la più sagace femina del mondo, corromperebbe la castità, & venderebbe per casto lo adulterio: così sa ben parlar, & fare. (18v)
>
> PARRADO: Quando el [Salazar] no lo hiçiere como queremos [llevar mensajes] yo conozco vna vieja que dara quinçe y falta a la madre Çelestina que es latina y sabe mas ruyndades que quatro mill diablos. que por dos reales corrompera la mas çinçera castidad del mundo. y vendera por casto y loable al adulterio segun tiene la retorica.(40v)

Dos razones interrelacionadas aduzco para explicar esta ausencia. La primera es estructural: al alterar el papel de Florencia/Salazar, la hizo más activa en impedir el cortejo de Violante por Alarcón, obviando así la necesidad de una tercera. La segunda es conceptual: no nos encontramos frente al pesimismo del mundo de Fernando de Rojas, sino dentro de una época donde la literatura amatoria trata de conseguir la fruición del amor y una consiguiente aprobación social; nos lo explica Henricus Oostendorp:

> Partiendo de la suposición de que la literatura refleja siempre hasta cierto punto los ideales de una época determinada, no podemos menos de concluir que en el siglo XVI nace el anhelo de armonizar la libre elección matrimonial y las normas sociales. Si es que hasta entonces el amor y el honor constituían dos valores completamente antagónicos, bajo la influencia del neoplatonismo se van modificando considerablemente las ideas sobre las relaciones que deben mediar entre fuerzas tan significativas en la vida humana.[44]

Además es el amor que siente Osorio el que más semeja al de Calisto, encendido por una impaciencia lujuriosa, y por esto sería él quien tendría más necesidad de una alcahueta que Alarcón.

Los amados

Valerio y Alarcón son los dos jóvenes que prefieren ignorar la adoración de Cornelia y Florencia, enamorándose de Sophonisba y Violante, las cuales obstinadamente deniegan las peticiones de estos dos tanto como las de Orsino y Osorio —en este caso con buenísimas aunque ignotas razones, pues son sus hermanas. Ninguno de los galanes se inclina a aceptar ser rechazado; tres de ellos se deciden a conseguir por la fuerza lo que no pueden ganar por cortejo. La excepción es Alarcón; como ya se ha notado, sufre el debate interno entre el amor y el honor, dos móviles contrarios personificados por

[44] *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII* (La Haya: Van Goor Zonen, 1962), p. 198.

Violante y por su padre Montalbo, dos personajes que precisamente por esto desempeñan papeles más vigorosos en la pieza sevillana. Los demás sí sienten el pundonor de algún grado, pero Alarcón se atormenta por él; porque no se rinde por completo al amor, no da el penúltimo paso hacia el incesto como Valerio lo hace en *Il Villuppo* raptando a su hermana de su casa.

En el cuarto acto de esta obra Valerio declara que su padre tiene razón de querer que vuelva a la universidad, pero no se siente capaz de negar la atracción amorosa; Dios lo dispondrá, y mientras tanto la alcahueta Colombina intervendrá para superar la resistencia de Sophonisba. Más tarde, en un monólogo, revela su determinación de hacer todo lo necesario para atraer a su favor la fortuna, aun cuando sabe que la doncella le detesta. En el quinto acto está impaciente e insistente, pero repentinamente se mantiene separado mientras Dorothea les descubre a todos que su adorada es su hermana —¡y Valerio no demuestra ningún sobresalto, ninguna sorpresa! Su reacción cuando Brunetto divulga su sexo, nombre y vinculación famliiar, es textualmente esta: «O auenimento che in mille secoli ricordato sarà, se quel ch'io odo è uero; com'è, che ben adesso ti raffiguro» 55 $^{r-v}$).

Sepúlevda no pudo menos de enmendar esta anagnórisis. Tarda en desarrollar el apuro de Alarcón; nos permite saber sus pensamientos y comprender sus emociones más bien de una manera lenta, no presentándonoslos precipitadamente, caso de Parabosco. El galán reconoce que la voluntad de su padre es razonable, y también que el Amor se impone contrario, pero no logra elegir entre los dos. En el último acto se encuentra con su padre; Montalbo le afirma que es el hermano de Violante, y por lo menos reacciona asombrado: «Santa maria *que* hermana dize V.m.» (97^{r}). Pero luego Sepúlveda pasa por alto la oportunidad de efectuar una reunión amorosa entre él y Florencia; el galán pronuncia sus últimas palabras dos parlamentos más tarde: «Jhus Jhus. Señor Suplico a Vm. que vamos luego a ver esta maravilla *que* por esta calle atajaremos la mitad del camino» (97^{r}).

La voz de su conciencia sonó en el oído de Alarcón cuando le sugirió Parrado que buscasen la ayuda de la tercera: «Menos es de fiar desa tal que tiene eso por ofiçio y sera ocasion para que Violante se desfame por lo qual yo quiero hazer lo que esta acordado. e yr luego á escrevir la carta. que se me haze tarde y luego la enviare con Salazar» (41r). Su amor nunca se degenera al nivel de un deseo egocéntrico, y no quiere recurrir a una alcahueta; el nombre de su dama sigue sin tacha, y su razón ha logrado controlar su pasión, como sería de esperar. Tenemos una apreciación de su sentido de responsabilidad, por vacilante que parezca, y en esto se diferencia de Orsino —cuyo pundonor se despierta sólo cuando Valerio entra en su casa para robar a Sophonisba— y de Valerio y Osorio —que recobran su entero juicio sólo cuando sus planes quedan ya definitivamente frustrados. Orsino declara rotundamente que nada le puede disuadir: «io non potrei ad ogni modo esser a peggior termine condotto di quello ch'io mi trouo amando senza frutto» (13r). Osorio es más desgraciado, sintiéndose arrastrado hacia el rapto aunque se da perfecta cuenta de los castigos jurídicos y morales en que incurrirá; por esto sus quejas despiden una intensidad casi demoníaca, como en el monólogo que abre el tercer acto:

> O fuerças de nescesidad como soys invinçibles [...] O amor que cosa no podras tu hazer a cuanto se estiende tu dominio! que razon se puede oponer a tus lasçibos fuegos! que pecho aunque sea de nieve no calentaras con ellos! pero por dios no se para que me paro a hazer estas conjugaçiones si tengo de executar sin embargo della mi inconsiderado proposito. (55v-56r)

Sin que Sepúlveda explorase la locura amorosa de Osorio, la intensidad del empeño de él no sería más creíble que la de Orsino en *Il Viluppo;* es posible que el sevillano se hubiera acordado de la explicación que hizo León Hebreo del efecto del amor: «después que la razón conocitiva lo produze, el amor, nacido que es, no se dexa más ordenar ni gobernar por la razón de la cual fué engendrado, antes calcitra contra

la madre y se hace [...] desenfrenado, tanto que sale en perjuyzio y daño de amante; porque, quien bien ama, se desama a sí mismo, que es contra toda razón y equidad».[45]

Las rivales de las heroínas

En cuanto a los tiempos pasado y presente son idénticas Sophonisba y Violante: rescatadas de un fuego en su casa, fueron criadas en otra casa con otro nombre, y ya son famosas bellezas que desdeñan todo galanteo. La de Parabosco queda ahí, en la superficie de su breve biografía, pero la de Sepúlveda recibe más atención y por esto gana en hondura.

La diferencia en sus primeras salidas es ilustrativa. Sophonisba habla con su criada Corona sobre los molestos comentarios que han de oír al pasearse por las calles; la escena de sus quejas es cosa como de cuarenta renglones de texto cuando trasladado a máquina. Violante se hace eco del tema, pero su escena ocupa un poco más de ciento treinta renglones; es más pensativa y deliberada, y el parlamento parece tener unas reminiscencias de las enseñanzas de Juan Luis Vives: «Bien es que salga la virgen alguna vez, pero sea tan tarde como fuere posible, porque cada vez que la doncella sale de casa, pone en el peso de las lenguas a su hermosura, su crianza, su saber, su bondad, como quiera que no hay cosa hoy en el mundo tan tierna ni tan delicada ni tan frágil como es la honra y reputación de la mujer, en tanto grado que paresce estar colgando de un cabello».[46] Violante repite una frase que también incluyó Vives unas líneas más abajo en el texto que se acaba de citar: «Decía otrosí Tucídides aquella mujer

[45] *Diálogos de amor,* I, trad. de Garcilaso Inga [sic] de la Vega [1590], ed. de Eduardo Juliá Martínez (Madrid: Suárez, 1949), p. 106; la primera edición, en italiano con el título *Dialoghi d'amore,* apareció en Roma en 1535.

[46] *Libro llamado Instrucción de la mujer cristiana,* trad. de Juan Justiniano [1548], ed. de Salvador Fernández Ramírez (Madrid: Signo, 1936), p. 63.

ser buena de cuya bondad o maldad no se habla, ni se blasona della ni de sus cosas, sino muy poco».[47] Y para que no nos olvidemos la lección, Florencia/Salazar vuelve al tema en el cuarto acto: «solo el ser conbatida vna donzella vasta para quitarle el credito a lo menos con la gente vulgar que facilmente juzga en semejantes negoçios» (93v).

A pesar del mayor desarrollo como portavoz de su creador, sin embargo, Violante al fin y al cabo sufre la misma fortuna que Sophonisba, ser relegada a un papel muy secundario como el objetivo de galanteos y por esto la razón de ser de conflictos e intrigas. Una vez que Sepúlveda define este propósito y explica su motivación en la escena con su criada López al principio del primer acto, la rival no es nada más que una referencia verbal, un nombre que se cita al hablar de la rivalidad. Está ausente aun cuando se la desposa con Osorio en el final de la pieza.

Los padres

Acaso el cambio más importante que introdujo Sepúlveda fue engrandecer los papeles de los padres, haciéndolos más conspicuos y decisivos; en *Il Viluppo* Sempronio (padre de Cornelia y Orsino) y Erasmo (el de Sophonisba y Valerio) aparecen poco frecuentemente y sin actuar de una manera importante, menos que en el desenlace en la última hoja de la obra.

En la *Comedia* se introduce por primera vez a Figueroa (padre de Florencia y Osorio) en una escena que repite la de Parabosco entre Sempronio y el ama de Cornelia, pero más tarde lo vemos con su gran amigo Montalbo (padre de Violante y Alarcón) discutir sus responsabilidades paternales.

> MONTALBO: [...] y esto q*ue* e hecho de venirlo [Alarcón] a buscar a sido mas para cumplir con mi consciençia que con los estimulos del amor que le tengo que muchas vezes estube para dexarlo de hazer.

---

[47] Ibíd., p. 65; Violante identifica a San Jerónimo como autor de la frase.

> FIGUEROA: Señor montalbo de ley debina somos obligados con todo cuidado a procurar de endereçar a n*uestr*o proximo como dize el ebangelio a la obeja perdida quanto mas a n*uestr*os hijos y V.m. al Señor Alarcon que es su hijo y otro V.m. y ansi la charidad a de proceder por los mas conjuntos. (84v-85r)

Por este texto sabemos que son hombres pensativos; Montalbo a veces es un poco quisquilloso, pero Figueroa casi siempre está a su lado para aconsejar reflexión.

En el cuarto acto están a la vista no como «presencias» —como es el caso en *Il Viluppo*— sino como participantes céntricos, en el sentido de que los sucesos están relacionados con ellos o se desarrollan enfrente de ellos; actúan de jueces de conducta moral, considerando las consecuencias de las acciones de sus hijos según la mejor tradición del patriarca español. La escena más importante presenta su discusión con Florencia/Salazar. Fue el paje quien escribió a Montalbo pidiéndole que hiciera visita a Sevilla; «él» había señalado que Alarcón ponía en peligro el honor propio y el de la familia, pero ahora defiende a su amo: estando tan embobado por la hermosura de Violante, Alarcón ya no puede entender la voz de su conciencia por mucho que se esfuerce. El paje también pone en marcha la máquina del desenvolvimiento final: tratando de mostrar cuán desiguales son Alarcón y Violante, descubre que ésta es expósita, que la rescataron de un incendio en una casa en la vega de Granada. La alegría de Montalbo es ilimitada: será su hija Violante. Más tarde se enfrenta al padre adoptivo Natera con esta noticia, y éste la deja en poder de su verdadero padre después de expresar su culpabilidad:

> Digo señor que no me tenga por tan mal Xpiano que despues aca no me e informado cuya era aquella heredad y casa que se quemaba y se que era de Vm. y tenia propuesto yo y mi muger que aya gloria de en casandola y partiendo con ella n*uestr*a hazienda de hazerlo saber a Vm. por descargo de mi conçiençia pero quisiera yo que fuera despues de casada que Vm. no pudiera llebarmela delante de mis ojos por que crea que es llevarme la vida. (100 r-v).

Montalbo se lo cuenta todo a Alarcón, y la *Comedia* termina felizmente muy pocos minutos después.

El modo de la resolución nos resulta más satisfactorio en la obra de Sepúlveda. En vez de presentar una serie de escenas inconexas, el último acto procede llana y lógicamente. Florencia de Figueroa y los dos padres siguen insertos en la acción central, y por esto no es necesario introducir un nuevo personaje a última hora, como el ama Dorothea en *Il Viluppo*. Todo discurre en familia, por decirlo así, y el tono suavemente moralizador de Sepúlveda lo escuchamos hasta en los momentos finales de su obra:

> FIGUEROA: Jhus hija mia muerta ella es sin duda si no es sueño. levantaos hija que yo os perdono que yo se que sienpre fuyste tan cuerda que sin algun misterio no hiziestes tal novedad.
> FLORENCIA: Y tanbien lo deue hazer Vm. por la parte de mi culpa que deve por dar tan libiana entrada en su casa a quien tan cruelmente robo mi libertad. de manera que por no desesperar di en tan desesperado remedio. (101v)

CONCLUSIÓN

Los cambios introducidos por Sepúlveda los atribuimos por lo común, como se ha visto, a su preocupación por explorar el conflicto humano que nace de la contienda entre el amor y el honor; no lo presenta sólo como la premisa de la puesta en escena, la práctica de Parabosco. Su selección artística al paso de la hispanización fue indudablemente influenciada por el pundonor característico de su propia sociedad, en lo ideal si no siempre en la práctica.

No debemos pasar por alto la lascivia ramplona del gracioso Ramón de la Campana; conviene recordar que «estamos ante un teatro para ser representado, no para ser leído o con objetivos estéticos. Teatro divertido para el público de entonces, sin el menor interés de permanencia».[48] Sí vale lo

---

[48] Marín Martínez, «Algunas notas», p. 39.

jocoso para captar la atención del público, pero no todo lo «real» es humorístico en la *Comedia* de Sepúlveda. Además de los ejemplos ya señalados, en las escenas iniciales de cada acto, momentos en los que el interés del auditorio sería máximo, la pieza ofrece estos graves temas: el acto I: las cualidades de la belleza y los peligros que corre; el acto II: el deber del hijo contra la inclinación amorosa, según el punto de vista del hijo; el acto III: el amor-deseo contra el honor; y el acto IV: el deber del hijo contra la inclinación amorosa, según el punto de vista del padre.[49] La lucha entre el amor y el honor siempre ha recibido gran atención en la literatura hispánica, y la *Comedia* apareció cuando aquel tema, en el teatro, llegaba a provocar más que la introspección sentimental de las églogas de principios del siglo XVI.

Sea o no por influencia de *Celestina,* por todos sus personajes pero especialmente por la figura de Melibea, había en las letras españolas una creciente tendencia a explorar los estados emocionales, haciendo que la dama y el galán fuesen más que peleles de la fortuna o de algún argumento ya manoseado.[50] Sepúlveda compartió este mejoramiento en la técnica dramática, a diferencia de Parabosco, quien se adhirió a las veneradas tradiciones del teatro cómico en la Italia de su día. La distancia entre el uno y el otro se percibe hasta en los personajes secundarios, y los viejos verdes ofrecen una ilustración: Leggiero no es nada más que el *senex amator* heredado del teatro romano, mientras Natera, quien también perpetra toda suerte de necedades, revela otros afectos más tier-

---

[49] Véase mi estudio «The Serious Nature of Comedy: The *Comedia de Sepúlveda*», *Bulletin of the Comediantes,* 26 (1974), 57-63.

[50] La comparación personaje-pelele nació en el comentario de Bianchini; refiriéndose a *La Notte,* sus palabras caracterizan la dramaturgia de Parabosco: «I vecchi suoi, i giovini, i servi, i parassiti, i mariuoli, le cortigiane mancano d'un soffio vivificatore: sono marionette, che vanno e vengono machinalmente e con un ordine prestabilito [...]» pp. 329. 30). Sepúlveda en efecto tomó esos esqueletos de *Il Viluppo* y les dio carne y espíritu hispánicos.

nos, una nobleza de espíritu ejemplificada en su parlamento, citado más arriba.

Crawford resumió sus comentarios sobre la obra de Sepúlveda de esta manera: «With respect to style and construction, this *comedia* is vastly superior to any play by Timoneda or by Alonso de la Vega, and is not surpassed, in my opinion, by any plays of Lope de Rueda».[51] El presente estudio está de acuerdo, añadiendo que Florencia de Figueroa es una de las heroínas más impresionantes del teatro español del siglo XVI.

ROBERT L. HATHAWAY
Colgate University

[51] *Spanish Drama,* p. 122.

APÉNDICE: LOS ARGUMENTOS DE LAS DOS PIEZAS

Il Viluppo

LUNETTO «Poi che cosi uoi io il ti dirò, il soggetto è questo. Vn Gentil'huomo Ferrarese nello incendio di un suo palazzo, perdè una figliuola di anni doi nominata Sophonisba: laquale gli è rubbata, & portata a Vinegia, et fatta nudrire honoreuolmente. di questa fanciulla, dopo qualchi anni; s'inamora Valerio suo fratello, non conoscendola: et altresi unaltro nominato Orsino: il quale haueua una sorella chiamata Cornelia, que per amore del detto Valerio, con bello inganno fingendosi morta s'era ridotta; con lo aiuto, & uolere di una sua Baila; a seruirlo in guisa di ragazzo; non ne sapendo però altro Valerio: ilquale pochi di poi, atretto dallo amore che a Sophonisba portaua, se dispone di rapirla per forza, con lo aiuto di un seruo di essa Sophonisba chiamato Viluppo. Orsino similmente altro non sapendo di questo; il simile ordina da fare per mezzo di una Massara chiamata Corona, & l'ordine dassi d'ambidui in una stessa sera: nella quale essendo primo Valerio in casa, l'altro che il simile fare aspettaua; tratto alla uoce della rapita Giouane, con alcuni suoi compagni ritien Valerio: ilquale conosciuto dal padre, che per leuarlo di Vinegia in persona uenuto ci era, riconosce la sorella, intendendo alcune parole da una Dorothea, Sirocchia di colui che allo incendio del palazzo rubbata l'hauea. dassi questa per moglie ad Orsino. in questo si scuopre Cornelia fin all'hora da tutti creduta maschio, & narrando lo inganno al fratello Orsino; ottiene che Valerio le sia marito, & cosi fannosi dopie le nozze, mille burle, & infiniti accidenti fra mezzo poi ci cadono: i quali forse anche da questi inimici del comune, saranno biasimati. come sarebbe un Vecchio innamorato; ilquale dopo infinite berte, che gli fa Viluppo suo seruo, insieme con un Negromante; non si uede ne contento, ne riddoluto del desiderio suo. Al Negromante similmente pure dal detto Viluppo, e fatto una burla molto oltraggiosa: doue non solamente esso Negromante, non rimane contento nella fauola: ma doglioso oltre modo.» (4v-5r)

Comedia de Sepúlveda

BECERRA «El frasis del negoçio es este. Vn rico y medio Ydalgo hombre vecino de Granada que se llama Montalbo. Estando en vna su heredad camino de Sevilla acaso vna noche se le açen-

dio tan brabamente esta heredad que se quemo toda y acaso en el herbor del incendio paso por alli vn çiudadano rico desta ciudad de Sevilla *que* venia de vnos negoçios suyos y viendo por el camino yr llorando vna niña de dos años y algo lastimada de cierta caida que por escapar del fuego la avian echado por vna ventana la tomo y traxo á Sevilla por caresçer de hijos. y la crio como propia hija y la llamo Violante. y el padre teniendola por quemada como a otros de su casa no hazia cuenta de pensar que pudiera auer escapado. En esta tenia vn hermano gentil hombre *que* le llamaban Alarcon al cual el padre ynbió á estudiar a la Vniversidad de Osuna y viniendo en unas vacaciones á Sevilla pudo ver á Violante: su hermana. y enamorose della muy deveras y procuraba servirla por todas las vias *que* podia. y es menester saber *que* estando este Alarcon en sus amores en Sevilla se enamoro del una moza llamada Florençia de Figueroa. hija de un Figueroa grande amigo de su padre de Alarcon: y el Alarcon como tenía puestos todos los pensamientos en la Violante no le salio á la florencia á la parada antes oso con ella grandes crueldades. de manera que la triste moza de desesperada se metio en un monasterio y por consejo de un Ama suya que la auia criado. publican que es muerta. lo qual el padre paso muy pesadamente. Ansi mismo esta florençia tenia un hermano llamado Osorio enamorado tanvien de la Violante la qual como muger honesta se defendia de ambos muy reciamente y desde aqui comienza la comedia por que como el primor destas comedias es que parezca que pasa en un dia. para acabarse por que no se puede fingir noche ni otro dia no pudiera intervenir todo esto ni tenerse tan atras sin que fuera la favola de Oreste. y aqui ay grandes trançes por que el Alarcon enviaba con cierta carta ó recaudo á la florençia su paje á la Violante. y Ella con cuantas persuasiones podia le desviaba del pensamiento los amores de su amo. y al fin de grandes cosas que pasaron que son mil marañas. viniendo el padre del Alarcón. y sabiendo quan perdido andaua su hijo y posando en casa del figueroa *que* era como dige su seruidor y enamorado. En este regocijo descubrese florençia echo page del Alarcon. con que se dobla la fiesta. la qual ansi mismo caso con su querido Alarcon y ansi se hazen dobladas las bodas. y ay aqui como digo mil Entremeses graciosos que ban trobados con la obra: que son que el viejo Natera el *que* crio á Violante con su Ynstinto agudo entendio que la florencia de figueroa paje de Alarcon era muger. y enamorose della y parrado su criado lo llebo á vn charlatan que se hazia magico y hizo mill vurlas

á su amo. y tanbien al magico. que tenia vna muger hermosa. En fin hay mill cosas *que* no os las sabre dezir: ni aun son sino para verse en su lugar representadas y por esto holgaria q*ue* la viesedes» (5r-7r).