CRÍTICA E HISTORIA

EDAD DE ORO: *páginas 7 y 8*
Ignacio Arellano

SIGLO XVIII: *página 8*
Giovanni Allegra

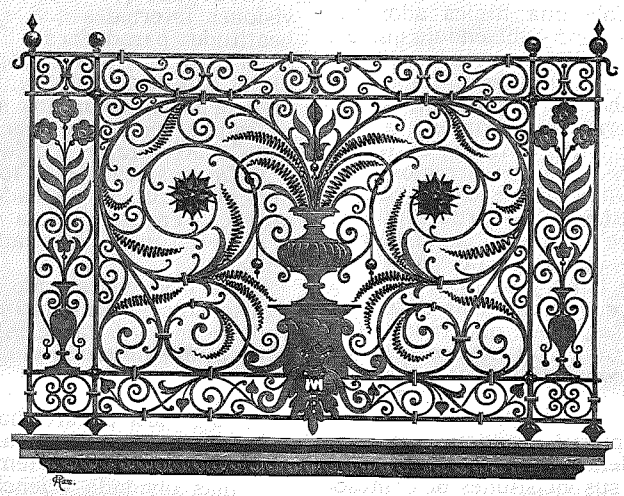
SIGLO XIX: *página 9*
Antonio Heredia Soriano
Mario Rodríguez

SIGLO XX: *página 10*
Carmen Ruiz Barrionuevo

Edad de Oro

Ignacio Arellano

Antonio de Solís y la comedia de capa y espada



MUCHO debe el teatro de Solís a las investigaciones del profesor Serralta (1), que le a dedicado numerosos trabajos (más de quince en la fecha de publicación del que ahora comento) y en especial este profundo y exhaustivo análisis de sus comedias de capa y espada (2), a las que considera lo más característico del dramaturgo (pp. 3-4), y que corresponden al primer período de su actividad creadora (1627-1636), antes de la dominada por el teatro cortesano, que le desvía hacia las comedias mitológicas. Aunque no puede decirse que falten trabajos sobre este tipo de comedias, nunca, que yo sepa, se había abordado de modo tan sistemático el análisis de los mecanismos de la intriga.

Cinco comedias (*Amor y obligación, La gitanilla, Amparar al enemigo, La más dichosa venganza* y *El amor al uso*) constituyen el corpus examinado, en orden cronológico, lo que permite desvelar la coherente evolución de Solís desde los tanteos iniciales de *Amor y obligación* hasta la culminación de la fórmula en *El amor al uso.* Deja fuera Serralta (y quizá se hubiera agradecido una explicación de esta exclusión) dos comedias, *El doctor Carlino* y *Un bobo hace ciento,* cuya separación del género no parece tan radical. Ciertamente, *Un bobo hace ciento,* por ejemplo, es comedia de figurón, pero en buena parte de los casos (y en éste de Solís así sucede, creo) la comedia de figurón resulta ser prácticamente una de capa y espada en la que se inserta el protagonista-figura. En esta línea, y desde la perspectiva que le proporcionan los análisis de las comedias concretas, podía Serralta haber abundado en la delimitación genérica, aspecto de gran interés metodológico y que aún espera muchas precisiones. Sea como fuere, el asedio a las piezas mencionadas es suficiente para ofrecer una buena muestra de lo que un minucioso y sólido acercamiento crítico puede enseñar sobre el teatro áureo, no sólo el autor estudiado.

El libro de Serralta se organiza fundamentalmente en cinco extensos capítulos dedicados a las cinco comedias, y una conclusión sintética. En cada uno de ellos se analizan los recursos de la fórmula y el progresivo perfeccionamiento de la técnica (3) sobre una base que es común a todas: el cuadro de cinco personajes (dos parejas amorosas más un quinto galán desparejado al final) relacionados por amor, celos y rivalidades. Estructura, como se ve, muy mecánica (4), que convierte a la comedia de Solís (y creo yo que en general a todas las de capa y espada) en un arte combinatoria en la que el ingenio es lo esencial. Con gran acierto se examina este esquema y las relaciones funcionales que lo sustentan: no se le escapa a Serralta, por ejemplo, cómo los celos constituyen un medio de producir y complicar la intriga (5), verdadera función en este teatro lúdico (cfr. p. 31) que resultó opaca a A. A. Parker, cuando los interpretó como efectos de la clandestinidad y causa de las supuestas dimensiones trágicas de la comedia de enredo (6). El esquema citado se da en muchas comedias de la época, pero lo característico de Solís es su constancia y su absoluto dominio desde el comienzo (p. 31). Algunos aspectos básicos abordados en el análisis de esta primera comedia y que también se estudian en los siguientes son: las técnicas de la *exposición* (búsqueda de recursos contra la monotonía, como es la distribución en diálogos cada vez más dinámicos de las tiradas explicativas, comentarios de confidentes, etc.); la disposición de la intriga en los actos (finales del I y II en confusión suspensiva del auditorio); los inicios recapituladores de actos, etc. Me parecen de gran interés las observaciones sobre esta técnica de la recapitulación, otro aspecto de la estructura dramática aurisecular que quizá espera todavía el estudio detallado que se merece (7). Sin duda está en lo cierto Serralta al explicarlo como recurso «externo»: en los entreactos, el espectador puede despistarse de la comedia y conviene recordarle los datos necesarios. Pero habría, también, que distinguir entre los diversos tipos de recapitulación, en especial la *ponderativa,* que persigue despertar la admiración en el público, poniendo de relieve la acumulación dinámica de sucesos, y que suele ir conectada con la concentración temporal. En este sentido, sólo podrían interpretarse como *ralentissement* (página 40) y serenamiento de la acción las recapitulaciones «didácticas» (a principio de un acto generalmente), pero no las que he llamado «ponderativas» (aceleradoras, acumulativas, generalmente en finales de acto o bloque escénico) (8). Recapitulación ponderativa y concentración temporal desembocan, dicho sea de paso, en un efecto inverosimilizador. Merecen destacarse en este punto los comentarios de Serralta respecto de la unidad de tiempo, que parece tendencia acusada en Solís y que críticos como M. Sánchez Regueira (cfr. p. 127) han interpretado como rasgo neoclásico, erróneamente, sin duda, según hace notar Serralta, quien está, a mi juicio, en el buen camino al apuntar la tendencia genérica de la concentración del tiempo. Es lástima que no persiga sus propias observaciones en este tema y acepte luego que la regularidad de la unidad de tiempo es «plus circonstanciel que véritablement recherché par Solís» (p. 373): su estudio demuestra que Solís construye minuciosamente y casi siempre con gran perfección sus piezas. Un elemento tan importante y además objeto de discusiones reiteradas en las preceptivas, como es el tiempo de la acción, no creo que fuese dejado al azar. Estoy convencido de que esta unidad de tiempo es precisamente un rasgo convencional definitorio del género, y que potencia el efecto dinámico de las situaciones laberínticas que caracterizan a las tramas de enredo (9): véase, entre otros posibles, el pasaje de *La Gitanilla* (10), donde se relacionan explícitamente el tiempo, la (in) verosimilitud y los enredos: «¡Válgate Dios, / los embustes que han cabido / en un día de gitanos / y aún no anochece. Ahora digo / que alguna vez los acasos / van tan fuera de camino / que oído no es verosímil / lo que es verdad sucedido.»

El análisis de esta primera comedia (cuyas líneas generales sigue el de las restantes) puede servir de modelo utilísimo para otras muchas. La condición *mecánica* del género permite aplicar las técnicas de análisis de Serralta a numerosas piezas: ofrece así este libro no sólo un acabado estudio de Solís, sino también (a pesar de la restricción de autor) una exploración de la comedia de capa y espada que será imprescindible para los estudiosos de la dramaturgia áurea.

El recurso básico de estas comedias es el de la mecánica de los errores, motor principal de la acción (p. 45), tanto si son involuntarios como si son producto de los ardides de los burladores, que, como certeramente se indica, suelen ser los personajes principales, no los criados (11). Serralta sugiere aquí lo que a mi juicio es un importantísimo rasgo definitorio: la generalización del agente cómico, rasgo que con gran penetración se examina a lo largo del libro, especialmente en los comentarios sobre los actuantes «guardianes del honor» (viejos y hermanos) (12) concentrados sobre todo en los capítulos IV y V.

El predominio de la mecánica de la intriga repercute en el esquematismo de los personajes (pp. 53 y ss.), aunque se produce una progresiva matización. Esta matización y perfeccionamiento se pone de manifiesto en los sucesivos capítulos. El II se dedica a *La gitanilla (de Madrid).* Tras la lectura de los argumentos de Serralta en torno a la atribución de la comedia, que a veces se supuso de Montalbán, quedan pocas dudas de la pertenencia a Solís de las dos versiones conocidas. No puedo entrar en discusiones de detalle, pero el estudio de estas versiones constituye un verdadero modelo de inteligencia y claridad. *La gitanilla de Madrid,* versión segunda, muestra ya una variedad mayor en las técnicas del malentendido, cuidadosa eliminación de incongruencias, equilibrio entre los actos, coherencia en el decoro de los personajes y mayor verosimilitud «psicológica». Importante es la evolución del gracioso, en el que se reducen los juegos de palabras y se aumentan las intervenciones de trascendencia estructural: mejora, en suma, del ritmo escénico (pp. 162 y ss.).

Amparar al enemigo (capítulo III) es una pieza que etá a medio camino hacia la perfección de la fórmula. Aumenta el dinamismo y a los malentendidos de situación se suman los psicológicos en un manejo de gran maestría. Aparece ya en este capítulo planteada con precisión una de las cuestiones más interesantes, de las muchas que suscita y aclara este libro, y que ayuda a comprender mejor, creo, todo el género de enredo: el peculiar decoro que se advierte. Señala Serralta que en algunas damas (Leonor y Violante de *Amparar al enemigo,* Clara de *El amor al uso*...) aparece una agresividad desenvuelta y poco decorosa. Para Serralta se trata de un concepto nuevo de decoro, menos rígido (pp. 217, 274...) que se puede ver en otras comedias coetáneas, pero cuya constancia parece responder a tendencias originales de Solís. Creo que este fenómeno de nuevo decoro (o ruptura del decoro) es el mismo percibido en los rasgos ridículos de los caballeros guardianes del honor, y que se trata nuevamente de rasgo típico del género. De cualquier modo, importa retener esta valoración fundamental de Serralta sobre las dimensiones del decoro en la comedia de intriga: otro elemento distintivo que puede ayudarnos a mejorar nuestras taxonomías.

Ligada a este decoro nuevo se halla lo que Serralta califica de nueva visión del amor (pp. 221 y ss.), más desenvuelta y anticaballeresca: surgen las damas y caballeros cómodos, poco propensos a los sufrimientos líricos, más burgueses, que culminan en *El amor al uso,* última y más perfecta comedia del género en Solís. Pero antes escribe *La más dichosa venganza* (cfr. capítulo IV: «Un théâtre personnalisé»), probablemente hacia la década de 1630. La estructura dramática repite el cuadro de los cinco personajes, pero por vez primera el amor no está ya definido desde el comienzo. Hay una «situation initiale d'incertitude affective» que «caractérise la pièce et détermine toute l'évolution future de l'intrigue» (p. 252). La intriga se funda en un procedimiento cada vez más sistemático: la confusión de identidad (p. 255) apoyada en otros recursos como el manto (las tapadas), el trueque de criados y el de domicilio. Todos estos recursos y técnicas llegan a la cima más perfecta en la comedia *El amor al uso,* pieza a la que Serralta hace constantes referencias y que analiza en el capítulo V con admirable sindéresis. La indecisión afectiva que se acaba de señalar se plantea aquí como situación «fertile en virtualités fonctionelles» (p. 313); frente al error mecánico producto del puro azar, aumenta la intervención de la voluntad de los personajes (p. 320). Mejora las técnicas habituales (suprime las exposiciones estáticas en beneficio del dinamismo, aumenta la capacidad de sugerir ampliaciones del espacio escénico...) y, sobre todo, intensifica el papel de la psicología que permite profundizar en los personajes (sin olvidar nunca, insiste Serralta, que estos personajes son fundamentalmente soportes de acciones y que no cabe hablar de una psicología en sentido estricto).

El decoro flexible que se ha puesto ya de relieve es un dato básico de esta comedia: el viejo don Mendo, caricaturesco, cae en el ridículo al exagerar la rigidez de sus principios de honor, igual que don Diego, ambos guardianes de la honra, según unas rigurosas concepciones que, al menos en la comedia, aparecen marcadas por la caducidad y el arcaísmo (pp. 336-337). Frente a estos cuasi

(Continúa en la página siguiente.)

(1) Subraya la importancia de sus investigaciones, por ejemplo, J. H. Parker, en su estado de la cuestión de «El tricentenario de Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686»), en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a R. R. MacCurdy,* Madrid, Cátedra-Univ. of New Mexico, 1983, 235-240.

(2) Serralta usa la denominación «de intriga». Prefiero la de *capa y espada*; la técnica de la intriga se da también en otros subgéneros novelescos o palaciegos que no son de capa y espada, grupo específico al que pertenecen las cinco de Solís analizadas.

(3) En las primeras comedias aparecen algunas leves incongruencias «comme si Solís avait encore du mal à dominer son sujet et à intégrer tous les changements, toutes les péripéties nécessaires à l'action dans une structure dramatique totalement cohérente» (p. 19).

(4) Es significativa la recurrencia de Serralta a este término, *mecánica* o a otros de su misma familia para expresar la estructura de las comedias de capa y espada: cfr., por ejemplo, pp. 24-26, 28, 29, 34 y ss.

(5) Según señaló ya Pellicer de Tovar: cfr. la *Preceptiva dramática española* de Porqueras y Sánchez Escribano, Madrid, Gredos, 1972, p. 268.

(6) «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático social de Calderón», en *Hacia Calderón,* II coloquio anglogermano, ed. Flasche, Berlín-Nueva York, de Gruyter, 1973, 79-87.

(7) Útiles precisiones hizo Lihani en «La técnica de la recapitulación auténtica en el teatro del siglo XVII», en las actas del congreso sobre Lope, *Lope de Vega,* Madrid, Edi-6, 1981, 303-309.

(8) Véanse, por ejemplo, las recapitulaciones de esta clase en las comedias calderonianas *También hay duelo en las damas* o *El maestro de danzar.*

(9) Cfr. algunas atinadas observaciones al respecto en D. Moir, «Las comedias regulares de Calderón ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», en *Hacia Calderón,* II, cit. 61-70.

(10) Lo tomo, rehaciendo ortografía y puntuación de la edición de M. Sánchez Regueira, *Comedias,* Madrid, CSIC, 1984, II, p. 656.

(11) Efectivamente, en la comedia de capa y espada los protagonistas cómicos son, fundamentalmente, los señofes, como muy bien subraya Serralta. Aquí se desvió Valbuena al afirmar que en el género el protagonista es el gracioso, que se opone al hieratismo y rigidez de los caballeros convencionales (*El teatro español en su Siglo de Oro,* Barcelona, Planeta, 1969, cfr. capítulo VII).

(12) Cfr., entre otras, las páginas 211, 267, 332 y ss., para estos galanes y viejos de dimensiones ridículas.

SIGLO XVIII

Giovanni Allegra

Dos vidas paralelas: Ignacio Capizzi y Juan Arolas

LOS estudiosos del romanticismo español saben cuán a menudo tropiezan con el nombre del padre Arolas en las historias literarias o en las investigaciones dedicadas a su época. También le es conocido, sin embargo, a las mismas personas la escasez de estudios concretamente consagrados a la figura y a la obra de este poeta. Si se exceptúan la consistente pero envejecida monografía de Lomba y Pedraja (1898) y el reciente y valioso estudio preliminar con que Díaz-Larios acompaña su edición de las *Obras* de Arolas, poco queda de «serio» en cuanto a bibliografía específica (1). Así que me parece de cierto interés el trabajo que una joven estudiosa italiana acaba de dedicar como memoria de licenciatura al mencionado poeta (2).

En espera de leer directamente algo de lo que Sonia Mazzerioli ha aportado sobre todo en el campo de las fuentes y de las elaboraciones indirectas, me parece al menos «intrigante» señalar un caso de paralelismo existencial, abordado en dicha tesis, y hasta ahora desconocido por los mismos raros estudiosos de este tema.

Quien abra el primer tomo de las citadas *Obras* al cuidado de Díaz-Larios, en la página CXXXIX, encontrará un título bastante singular en el contexto de los intereses arolianos: «*Trabajo de la Divina Gracia en la conversión del pecador.* Obra del sacerdote Ignacio Capizzi. Traducida por el presbítero Juan Arolas. Valencia, librería de D. José Mompié de Monteagudo, 1847 [...].» Trátase de la obrita de un sacerdote italiano del XVIII, traducida al castellano por su hermano espiritual del siglo siguiente.

Como se sabe, el padre Arolas (1805-1849) tuvo el singular destino de conocer en el seminario y en el convento las flores más turbadoras del erotismo persa, de las *orientaleries* francesas y los lujos de los últimos abencerrajes; todo cuanto, en suma, un curioso e inteligente librero valenciano, Mariano de Cabrerizo, había recogido a lo largo de su exilio parisiense. Los efectos de aquellas lecturas, según algunos, no fueron solamente fantásticos, sino que acentuaron una sensibilidad ya de suyo algo morbosa empujándola hasta una locura que nos recuerda la de otros artistas románticos. Arolas solía identificarse con algunas figuras de su imaginario: «Ora —escribe un contemporáneo suyo— se creía en el Asia revolcándose entre esmeraldas y topacios, y respirando la esencia de aromáticos pebeteros; ora penetraba en la morada del Eterno y proclamaba sus glorias en éxtasis delicioso; ora inflamado de honor y gloria cantaba las hazañas de Polonia o las esperanzas de Abd-el-Kader» (3); ora rodaba por el suelo como poseído de una suerte de delirio zoomórfico. Un día pudieron «capturarle» enseñándole una túnica adornada de ideogramas chinos y diciéndole que era un regalo que le habían enviado desde el Imperio Celeste (4). En los últimos años de su vida fue necesario prohibirle la enseñanza y la escritura. Decíamos que, hasta cierto punto, podría extrañar entre tantas traducciones y tantos arreglos debidos a ese poeta amante de lo exótico, una obrita edificante de otro sacerdote, italiano y dieciochesco, el ya mencionado Ignacio Capizzi, ya que dicho escrito poco tenía que ver, por su tema y su nivel literario, con las predilecciones estéticas de Arolas. Cabía preguntarse, pues, qué razón pudo persuadirle a traducir el *Lavoro della Divina Grazia in convertire il peccatore* (5). La investigación aludida contesta en parte a esta pregunta.

Acerca de Capizzi las noticias son escasas y de procedencia «piadosa», casi siempre basadas en sus vicisitudes de confesor y director espiritual de monjas de clausura (6). La devoción popular le atribuyó varios milagros. Pero a lo largo de su existencia y entre sus arrebatos hay elementos y momentos que permiten dibujar un perfil cuyos rasgos recuerdan los del poeta y traductor español.

Nacido en 1708 de una pobre familia de la provincia de Catania, Capizzi empezó a estudiar bajo la guía de dos párrocos, frecuentando más tarde el colegio de Caltagirone, y pasando de ahí como «paje» al palacio arzobispal de Lipari. Aquí se inician sus primeras experiencias, por así decirlo, extranormales; experiencias severamente juzgadas y a veces cruelmente hostigadas por los superiores. El padre Ignacio tiene que luchar contra el obispo Platamone, el cual, sin ignorar la vivaz inteligencia del joven, siente cierto recelo o temor a su insólito fervor, considerado dañino a la vocación religiosa.

Tampoco es afortunado el encuentro de Capizzi con dos prelados españoles a quienes visita para pedir ayuda y comprensión. El poderoso cardenal Cienfuegos, arzobispo de Monreale, ni siquiera le recibe y su vicario Oloriz añade nuevas y más graves sospechas a las voces que ya circulaban acerca del joven cura en los mentideros clericales.

De Capizzi preocupan los delirios, las visiones infernales que se alternan a las beatitudes paradisiacas. En un caso como en el otro, escribe un biógrafo suyo, «perdía el uso de la palabra, caía en el suelo, de repente se levantaba saltando de donde estaba sentado y a veces se veía obligado a arrastrarse por los suelos» (7).

Ni las suspicacias, ni los castigos obtienen el resultado deseado. Al contrario, provocan en Capizzi una reacción y hasta le sugieren una «sistemática» línea de defensa.

Hacia 1730, en Palermo entra en el prestigioso colegio Massimo de los Gesuitas, y algún año más tarde es ordenado sacerdote: al mismo tiempo le vemos organizar su actividad espiritual según tres direcciones que, tomadas en su conjunto, demuestran una rara coherencia: el estudio de la medicina con especial atención a la vieja doctrina de los «temperamentos», la aún más olvidada «ciencia de los demonios» y finalmente la dedicación a unos ejercicios espirituales que radicalizan, si es posible, los aspectos más drásticos de la disciplina ignaciana. Varios testimonios nos hablan de las crisis estáticas de Capizzi: «... a veces se encontraba tan abrasado y poseído por el fuego que de repente bajaba con ímpetu desde el púlpito de salir al aire libre para gozar de algún refrigerio. Había ocasiones en que no bastándole esto se veía forzado a desnudarse sumergiéndose en el agua o rodando por el suelo» (8). También nos hablan de sus convulsiones: «... a veces leyendo la Epístola o bien el Evangelio le sorprendían sus santos latidos y sus sobrenaturales convulsiones tan violentas obligándole a echarse de las gradas del altar, revolcándose en el suelo media hora o más» (9).

Otras noticias nos lo representan a la cabeza de compañías de flagelantes que cruzaban plazas y calles de Palermo en ocasión de desastres naturales que azotaban la ciudad («Muchas veces se flageló hasta sangrar desde el mismo púlpito y de forma tan tempestuosa y vehemente que obligó a sus hermanos sacerdotes a quitarle el azote de las manos») (10). Durante sus prédicas se golpeaba y emitía fuertes suspiros y aullidos (11) pensando que en aquellos momentos se encontraba «luchando contra el turco o contra herejes de otra ralea para confundir sus errores y doblar su orgullo y tozudez» (12). Lo más curioso es la lucidez con la cual el padre Capizzi se describe a sí mismo «sin ley y sin regla, como poseído por una fiebre frenética» (13); y no lo es menos que en las reglas que dicta para sus hermanos describe verdaderas jerarquías diabólicas con detalle de atribuciones y prevenciones. Aconseja a los confesores que no acudan a su oficio «después de la comida, en respecto a su propia alma y a la del penitente ya que, estando los demonios divididos en cuatro ejércitos muy fuertes —matutinos, meridianos, vespertinos y nocturnos—, los más fuertes y victoriosos son los meridianos, los cuales en este tiempo encuentran el cuerpo dispuesto a la maldad» (14). Y de ello ofrece abundante explicación a través de sus doctrinas sobre los «humores».

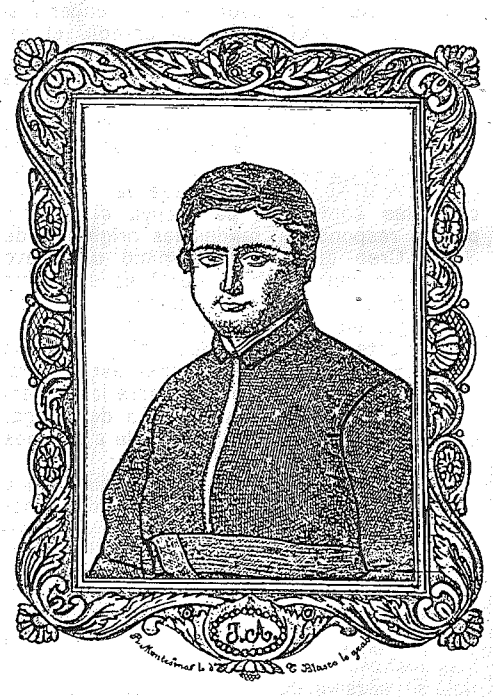
Paradoja de una época: el padre Ignacio predicaba el martirio en los mismos años en que salían en París los primeros tomos de la *Enciclopedia*, y entre los más ávidos lectores menudeaban precisamente abades y sacerdotes. Deseaba con su alma que volvieran los «infieles» a Sicilia para ofrecer «el cuello a la cuchilla [...] derramar la sangre [...] y abrasar el cuerpo por el triunfo de la santa fe» (15). Murió, prácticamente encerrado y vigilado, en 1783.

Se le atribuyó al padre Capizzi gran número de ingenuos milagros (16). Cómo Arolas pudo enterarse de la existencia del cura siciliano no es difícil argüirlo, ya que en 1817 Pío VII inició el proceso para su beatificación (y, sin embargo, es extraña la ausencia del nombre de Capizzi en la *Enciclopedia Cattolica*); es probable además que una de las primeras biografías del sacerdote italiano, la de Alaja (1838) (17), pudo llegar hasta Arolas junto con el *Lavoro della Divina Grazia in convertire il peccatore.* No tan fácil es explicarnos cómo un hombre que se alimentaba de poesía, a menudo de alto nivel literario y estético, haya podido traducir un librito de modesta intención catequista. Aquella versión fue probablemente un «homenaje» al fuerte paralelismo que Arolas intuyó entre su destino y el de su hermano dieciochesco, tal como puede deducirse de una «Advertencia» a dicha traducción que, aunque firmada por el padre del editor, parece de evidente autoría aroliana. En cambio de presentar al lector el tema del tratado prefiere discurrir acerca de algunos motivos de obvia reminicencia bíblico-oriental, muy comunes en él (18). Las últimas palabras de la «Advertencia» de Arolas tienen todo el sabor de una dedicatoria a su hermano espiritual: «Recibidlo como un regalo [...]. Tal vez será este obsequio precioso el último que recibáis de...» (19).

Dos existencias visitadas por los últimos «demonios meridianos» vagantes por las sagrestías europeas: la una abrasada por el fuego de un martirio imaginario, la otra por la posesión de fantasmas oníricos-librescos que hicieron más de una víctima entre los poetas del siglo XIX.

(1) J. R. Lomba y Pedraja, *El P. Arolas. Su vida y sus versos,* Madrid, «Sucesores de Rivadeneyra», 1898, p. 243. *Obras de Juan Arolas,* Edición y Estudio preliminar de L. F. Díaz-Larios, 3 tomos, Madrid, B.A.E., núms. 289-291, 1982-1983. También deben mencionarse por las abundantes noticias que traen: R. Castelltort, «El P. Arolas: su recorrido humano y el rastro de sus versos», en *Analecta Calasanctiana,* IV (1962), pp. 134-179, y R. Castelltort, «Miscelánea en torno al P. Arolas. (Insistiendo, ampliando y rectificando)», en *Analecta Calasanctiana,* V (1964), pp. 363-407.

(2) S. Mazzerioli, *L'esotismo romantico e il leggendario nel mondo poetico di Juan Arolas. Rielaborazioni, fonti, invenzioni* (tesis inédita), Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia, A.A.1986/87, 2 tomos.



Juan Arolas

(3) R. de Carvajal, «Noticia biográfica y examen de las poesías del presbítero D. Juan Arolas», en *Diario Mercantil,* 18-20 de marzo de 1850.

(4) Cf. C. Lasalde, «Arolas: su vida y sus obras», en *Revista Calasancia»,* II (1893), pp. 309-320 y 394-401 (p. 319).

(5) Palermo, G. B. Gagliani, 1775.

(6) A Capizzi se le debe también una *Relazione alle sacre monache di Palermo di una pittura delineata in rame rappresentante l'ammirevole, il perenne, l'universale frutto del divino Eucaristico Sacrificio,* Palermo, 1773.

Ignacio Capizzi

(7) G. De Luca, *Vita del venerabile sacerdote don Ignazio Capizzi da Bronte uomo apostolico di Sicilia,* Catania, Tipografia di C. Galatola, 1861, p. 189.

(8) G. De Luca, *op. cit.,* pp. 133-134. En cuanto a Arolas, refiere Lasalde (art. cit., p. 319), «... unas de las manías en que cayó, fue la de destrozar toda la ropa», no queriendo ponerse ningún traje.

(9) G. De Luca, *op. cit.,* p. 217.

(10) G. De Luca, *op. cit.,* p. 146.

(11) G. De Luca, *op. cit.,* p. 189.

(12) G. De Luca, *op. cit.,* p. 106.

(13) *Dizionario biografico degli italiani,* 32 [...] voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-1986, XXXVIII, *ad vocem Capizzi,* pp. 577-579 (p. 578).

(14) G. De Luca, *op. cit.,* p. 73.

(15) G. De Luca, *op. cit.,* p. 120.

(16) Uno de ellos es atestiguado por una contemporánea suya, sor Carmela Allegra. He aquí el resumen: un honrado comerciante contrae grandes deudas con los usureros hasta casi parar en la cárcel. Confía entonces sus preocupaciones a Capizzi y éste para consolarle lo lleva a pasear en un bosque. Aquí, de repente, una bella mariposa va a posarse en un bosque. Aquí, de repente, una bella mariposa va a posarse sobre una mano del cura, el cual la pone en una cajita de cristal y se la da al pobre hombre para que la lleve a un orfebre que de ellas hace colección. Una vez abierta la cajita los presentes quedan atónitos: la mariposa es de oro y es de factura tan preciosa que el joyero no tiene el dinero para comprarla, contentándose con dejarle al comerciante una suma de 200 tarís en espera de un rico comprador. El deudor puede así pagar sus acreedores, reempezar el trabajo, devolver el dinero al orfebre y obtener nuevamente la mariposa para regalarla a su benefactor. Los dos vuelven al bosque, encuentran el sitio milagroso, abren la cajita, pero en cambio de la joya sale la mariposa volando (Cf. G. De Luca, *op. cit.,* p. 181).

(17) G. Alaja, *Il venerabile Ignazio Capizzi,* Palermo, 1838.

(18) «Este pequeño volumen es el maná que recibían los hijos de Israel en el desierto [...]; es el tesoro del Rey, el libro sellado, el huerto cerrado, la torre de marfil, el tesoro de Salomón [...]. Su lenguaje es dulce como la miel del monte Hibla, como las palabras de la esposa en el valle de los aromas, fragante como las rosas de Jericó, y elevado como los cedros del Líbano y las palmeras de Cades...» (I. Capizzi, *Trabajo..., cit.,* cuarta y quinta página sin numerar). Véase el fuerte parentesco entre esas imágenes erótico-bíblicas y una estrofa de la poesía aroliana titulada «Al nacimiento del Redentor»: «... fiel paloma / y lirio de los valles del aroma / que al aura embalsamó. / Hacecillo de mirra del amado, / fuente de la salud, huerto cerrado, / rosal de Jericó» (en *Obras..., cit.,* II, p. 115). Y es sin duda significativo que dichos versos se editaron en el *Diario Mercantil* de Valencia a finales de 1845 (25 de diciembre), eso es cuando Arolas ya traducía la obra de Capizzi.

(19) *Ibidem.*

Antonio de Solís y la comedia de capa y espada

(Viene de la página anterior.)

figuras aparece don Gaspar, protagonista, un «don Juan au petit pied (...) un don Juan pour rire (...) doté par Solís de traits humoristiques destinés à ne pas le faire prendre au sérieux» (p. 351): caballero gracioso que incluso en el lenguaje traspasa a veces las fronteras del lacayo de donaire (pp. 351-352).

Muy documentado es el estudio de este tema del amor a la moda, frecuente en la época, que halla en algunas significativas comedias calderonianas, como *Mañanas de abril y mayo* y *No hay burlas con el amor,* puntos de partida influyentes en Solís (pp. 357 y ss.). Es posible, pienso, que el tema estuviese lo suficientemente extendido como para que no necesitemos pensar en una influencia de Calderón, siempre posible y probable, no obstante. Recuérdense entre otros amantes al uso, por ejemplo, don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo* (Diego y José de Figueroa), don Fernando de *El socorro de los mantos* (Francisco de Leiva Ramírez de Arellano), don Félix de *Todo es enredos, amor* (Moreto), don Pedro de *Tantas veo cuantas quiero* (Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda), etc.

El amor al uso, concluye Serralta, «est une des pièces les mieux venues, les plus agiles et séduisantes, qu'il nous ait été donné de lire» y «n'est pas appréciée à sa juste valeur tout simplement parce qu'elle n'est pas lue» (p. 374). Es de esperar que tras este magistral (en profundidad, extensión y claridad) estudio de Serralta, *El amor al uso* y el resto de las comedias de capa y espada de Solís (que es sin duda uno de los mejores autores del género) aumenten en las predilecciones lectoras de los interesados por el teatro aurisecular. Las cinco comedias, con las diferencias que Serralta pone de relieve, constituyen excelentes muestras del género en su etapa más característica, en la que la simplificación en el número de elementos se corresponde con una ampliación sorprendente en sus relaciones y combinaciones: teatro lúdico, ingenioso, que Serralta, como otros estudiosos compara con los *westerns:* comedias de entretenimiento (nada de peyorativo ni rebajador hay en eso) que llevan a la perfección sus mundos cómicos con una espléndida eficacia que justifica los intentos de su recuperación, sobre todo los de la calidad de este redactado por el profesor Serralta.

Frédéric Serralta:

Antonio de Solís et la «Comedia» d'intrigue, France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1987, 470 págs.