

EDICIÓN CRÍTICA DE LA *DANZA DEL CABALLERO PEREGRINO*¹

Jorge Ferreira Barrocal

Universidad de Valladolid

jorge48@hotmail.es

RESUMEN: Este ensayo incluye la edición anotada de la *Danza del caballero peregrino*, una obra corta dramática anónima de la segunda mitad del siglo XVII que descansa en el ms. 16725 de la BNE. Previamente se ofrece al lector una breve introducción donde hablamos del argumento, de la relación de la pieza con *El caballero peregrino* (1601) y del género.

PALABRAS CLAVE: edición crítica, teatro del Siglo de Oro, anónimo, manuscrito.

CRITICAL EDITION OF THE *DANZA DEL CABALLERO PEREGRINO*

ABSTRACT: This essay includes the annotated edition of the *Danza del caballero peregrino*, a short anonymous dramatic play within the second half of the 17th century that is located in the manuscript 16725 (BNE). Previously, we depict a brief introduction of the plot, the close resemblance to *El caballero peregrino* (1601) and the genre.

KEYWORDS: Critical edition, Golden Age Theatre, anonymous, manuscript.

ÉDITION CRITIQUE DU *DANZA DEL CABALLERO PEREGRINO*

RÉSUMÉ : Cet essai comprend l'édition annotée de la *Danza del caballero peregrino*, une courte œuvre dramatique anonyme de la seconde moitié du XVII^e siècle qui est contenu dans le ms. 16725 de la BNE. Auparavant, nous offrons une brève introduction où l'on parle de l'intrigue, de la relation de la pièce avec *El caballero peregrino* (1601) et du genre.

MOTS CLÉS : édition critique, théâtre de l'âge d'or, anonyme, manuscrit.

Recibido: 04/07/2022. Aceptado: 24/10/2022

¹ Este trabajo se beneficia de una ayuda predoctoral concedida por la Universidad de Valladolid, cofinanciada por el Banco Santander.



Copyright © 2022, Los autores. Este artículo está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

La *Danza del caballero peregrino* es una pieza teatral breve que se encuentra en el ms. 16.725 de la Biblioteca Nacional de España. Las únicas noticias que tenemos del código aparecen en el catálogo de la misma biblioteca que lo custodia, y aluden a la transmisión patrimonial, así como a la descripción física². Amén de estas referencias, contamos con una sinopsis del argumento de Cotarelo y Mori (1911: 217) y con unas pequeñas notas en la página web de *Manos*, que hablan de una copia en limpio de la segunda mitad del siglo XVII³. Esto es todo lo que se ha dicho hasta ahora sobre la obra dramática corta, de la que vamos a presentar la primera edición crítica. Previamente hablaremos del argumento, de los nexos con la novela *El caballero peregrino* y del género.

1. Argumento

La *Danza* la protagoniza un caballero de aparente origen legendario criado por una cierva (vv. 5-7), que busca la causa de la que proceden “las plantas hermosas” (v. 9), los “árboles” (v. 13), las “flores” (*ibidem*) y los “mil pajarillos” (v. 14), elementos integrantes del *locus amoenus* con el que arranca la acción. El enigmático personaje pregunta con vehemencia al cielo sobre el origen de todas las causas, y tras el apóstrofe el diablo –que escucha escondido con atención– intenta engañar al caballero con las siguientes palabras: “Yo soy la causa que buscas, / señor, de todo este siglo” (vv. 35-36). Después de haberse presentado como artífice del espectáculo natural, Satanás persuade al viajero ofreciéndose como servidor, y le sugiere rendir su voluntad. Sin embargo, el caballero no se deja embaucar por el discurso capcioso, ya que el aspecto físico del demonio no resulta del todo convincente. El viajero cree que la apariencia externa del origen de las causas debe ser necesariamente bella, en oposición a lo que contempla: “Por fuerza tiene de ser, / según lo que yo colijo, / el origen más hermoso / en tan galán artificio, / pero tú, que eres feroz, / en tu semblante colijo / que no eres tú aquesta causa, / como ahora aquí me has dicho” (vv. 53-60). Una vez cae en la cuenta, pide auxilio al cielo, que envía a la Caridad. El actante alegórico le comunica que es Cristo la causa primera, a quien debe rendir sus “potencias y sentidos” (v. 106), y el caballero decide seguir a Dios. En consecuencia, el demonio da la voz de alerta a Culpa, Deleite y Vicio, que se muestran muy

² El manuscrito se compra a Mariano Téllez-Girón y Beaufort en 1886. Consta de cinco hojas, con unas dimensiones de 23 x 17 cm. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000224917>

³ Desde hace unos meses, la base de datos se encuentra inoperativa. La información procede de una comunicación personal de Alejandro García-Reidy.

optimistas con el devenir de la batalla, puesto que cuentan con armas de gran poder. El caballero peregrino, advertido del peligro, se encomienda a Caridad, Fe y Esperanza, dispuestas a derrotar a los vicios. La didascalia final informa del fracaso de los rivales, que acaban hincados de rodillas con rosarios colgados al cuello. Este detalle escenográfico guarda una gran relación con el último parlamento, que apunta a la Virgen del Rosario como dedicataria de la obra. La pieza concluye con una tópica y gastada fórmula de cierre asociada al precepto retórico de la *brevitas*: “y perdonad al autor / si corto ha andado en lo escrito” (vv. 143-144).

2. *El caballero peregrino de fray Alonso de Soria: ascendiente de la Danza*

Una de las características más llamativas de nuestra pieza es la relación de homonimia que guarda su título⁴ con el de una novela de 1601 del fraile conquense Alonso de Soria⁵, que se llama como sigue: *Historia y milicia cristiana del caballero*

⁴ Existe un pequeño problema con el título de la *Danza*. Una mano apunta en el recto del primer folio: “Caballero peregrino. Entremés”. En cambio, el título aparecido en f. 2r reza: “Danza del caballero peregrino”. Sin duda alguna, fue la dimensión reducida de la *Danza* (ciento cuarenta y cuatro versos en romance í-o) la que llevó al primer copista a considerar la pieza, equívocamente, como “entremés”. La obra solo comparte con el género entremesil la extensión, pero no contiene ninguno de los componentes clave de la estética: rusticidad, pullas, histrionismo, lenguaje marginal, chistes procaces, caricatura, sátira, burla, costumbrismo, personajes bajos, etc. El contenido de nuestra obra no puede estar más lejos de estas características, y por ello podríamos pensar que el responsable de la rúbrica desconocía los patrones de la poética entremesil, o bien que no había leído la composición, reparando simplemente en su tamaño reducido. La pieza que edito es, como bien indica el título de f. 2r, una danza, a la que quizá se debiera haber añadido el calificativo de “hablada”. La “danza hablada” es definida por el *Diccionario de Autoridades*: “La compuesta de personajes vestidos al propósito de alguna historia, como conquista de Plaza: lo que ejecutan al tiempo que danzan, mezclando entre las mudanzas alguna representación”. La acepción describe adecuadamente el tipo de obra que tenemos entre manos, pues se narra una pequeña historia entremezclada con bailes, tal y como reflejan las acotaciones a la altura de los versos 108 y 112: *Vase danzando y dice el caballero [...] Vase danzando, y salen el demonio, la culpa, el vicio y el deleite*.

⁵ En el *Diccionario Biográfico* de la Real Academia de la Historia aparece una breve semblanza del clérigo, a cargo de Rafael Lazcano González. Dice así: “Ingresó en la Orden de San Agustín, probablemente en el convento de su pueblo natal, que perteneció a la provincia de Andalucía, formada de la provincia de Castilla en 1527, aunque en 1541 volvió a unirse con ésta hasta el capítulo de 1582, en que definitivamente quedaron separadas las dos provincias. Los estudios de Filosofía y Teología los cursaría Alonso de Soria en el Convento San Agustín Sevilla, y de este convento saldría para establecer la reforma en la provincia de Aragón al ser elegido por el reformador Rodrigo de Solís (muerto en 1583). Éste, a instancias de Felipe II, había sido nombrado reformador de la citada provincia de Aragón por Pío V, en el breve expedido en Roma el 13 de julio de 1568. El malogrado biblista Alonso de Gudiel (1526-1573), catedrático de Teología en Huesca (1559), Lérida (1560) y de Biblia en la Universidad de Osuna durante nueve años (1563-1572), que sufrió la represión inquisitorial y murió en la cárcel de Valladolid, cita a Alonso de Soria como testigo a favor de una de las interpretaciones que daba a la Sagrada Escritura”. Antes de fallecer en 1601, publica sus dos únicas obras literarias conocidas: *Historia de la gloriosa virgen Santa Catalina de Alejandría* (1599) y *El caballero peregrino* (1601). Disponible en <https://dbe.rah.es/biografias/22306/alonso-soria>

*peregrino, conquistador del cielo, metáfora y símbolo de cualquier santo, que peleando contra los vicios ganó victoria. Incluyese en él la jerarquía eclesiástica y celestial, y la metáfora del infierno y purgatorio, y la gloria de los santos y glorioso recibimiento*⁶ con ejemplos de santos y autoridades de la Sagrada Escritura. Esta obra solo había sido estudiada por Pierre Civil (2008)⁷, que no comparó la narración con la *Danza*, cuando ambas comparten una serie de propiedades. Veamos el argumento de la novela, aparecido en el prefacio⁸:

Para despertar los hombres al deseo eficaz de la bienaventuranza, va esta historia repartida en cinco libros, porque a ti [...] lector, te sea más fácil y apacible. El primero trata el suceso que el caballero peregrino tuvo desde que nació en el desierto hasta hallar la casa del Desengaño, y lo que allí le aconteció, hasta ser suficientemente informado en la fe, y armado caballero della y de los misterios de la Pasión de Cristo con otras cosas misteriosas. El segundo trata de las jerarquías de la Iglesia como retrato de la celestial Jerusalén. Trátase también de los misteriosos sacramentos, a los cuales se aplican las virtudes teologales y cardinales, y del primer muro desta casa... El tercero trata de la doctrina de los mandamientos de Dios y de sus alcázares, y de las virtudes que los defienden, y de los vicios que los desean derrocar como sus enemigos hasta llegar al séptimo alcázar. El cuarto libro trata de los tres alcázares últimos, y de los vicios contrarios a ellos. Trata de siete caminos por los cuales caminan los pecadores del mundo al infierno. Trata de la casa del Olvido, que es la muerte de cada uno, así justo como pecador. Y de la muerte y martirio del caballero peregrino, y de su resurrección, y del campo de la verdad donde el hombre ve claramente la verdad de lo que creyó, y cómo llegó a la casa de la Victoria, y de su descripción y de lo que allí vido. En el libro quinto y último se trata de la coronación deste venturoso caballero en la casa de la Victoria, que significa el alegría del justo que se ve fuera de sus enemigos, y cierta su salvación. Cuéntase su triunfo como ya resucitado en cuerpo glorioso. Cuéntase su subida al cielo... (*Prólogo y epístola al lector*).

La relación de intertextualidad que existe entre la novela y la *Danza* es más que evidente, dado que ambas cuentan la historia del desengaño de un caballero tentado por los vicios, a los que acaba derrotando con el auxilio de unas armadas virtudes teologales. Asimismo, hay otra serie de elementos en común que se hace necesario

⁶ Civil introduce “recibimiento”. Nosotros mantenemos “recebimiento”, como figura en el impreso.

⁷ Este artículo está disponible en internet, pero no trae número de página. Disponible en <https://books.openedition.org/pumi/35276?lang=es>

⁸ *El caballero peregrino* de Alonso de Soria no ha sido editada por ningún crítico. Tomamos los pasajes –que modernizamos– de un ejemplar de la *princeps* localizable en la Biblioteca de Montserrat, digitalizado por Google Books. Disponible en <https://books.google.co.cr/books?id=sfpHL3SLFfgC>

comentar, como el motivo de la cierva nodriza. Los primeros versos de la *Danza* trazan una breve genealogía del caballero, amamantado por el animal cuando nace: “Una cierva le ha criado / entre peñascos y riscos / sin conocer otra madre, / otra luz ni otro camino” (vv. 5-8). La fuente de la que emana la referencia a la cierva se encuentra en el capítulo primero de la novela del clérigo agustino, que lleva por título “De la nación del caballero peregrino, de su nacimiento y de cómo llegó a la gloriosa casa del Desengaño”. Leemos en el episodio:

Y después que (la madre) le dio de mamar y lo envolvió en alguna ropilla de la que traía, reclinólo sobre unas pajas que había allegado, después que hubo hecho en esto el oficio de madre, salió a buscar alguna hierba, o fruta silvestre para comer, y en el entretanto, vino una cierva parida a recogerle en la cueva por el gran calor y por dar de mamar a su cervatico. Echóse junto al niño recién nacido, y dando a mamar a su cervatico, el niño, entendiendo que era su madre, empezó a llorar. Oyendo Felisa que su hijo lloraba, vino, y la cierva no se espantó. Como vido tanta mansedumbre, y que ella con la mucha hambre y trabajos tenía falta de leche, tomó su niño y llególo a las tetas de la cierva, y dióle a mamar (queriéndose aprovechar de la buena ocasión)⁹. Y desta manera criaba su hijo, y aun ella ordeñaba la cierva, y [...] ¹⁰ parte de su necesidad con la leche. Y en esto se ve como Dios provee en la mayor necesidad. Este remedio le duró a Filisa hasta que el niño fue de edad para lo destetar, y tanto se aficionó la cierva al niño, que dejaba el suyo natural y daba leche al ajeno. En fin, deste tiempo cuando ya el niño comenzaba a andar, murió su madre. El niño quedó huérfano, aunque con el regalo de la cierva se sustentaba, se andaba tras ella como su cervatico, que con ser irracional con sola la afición que tenía al niño, lo amparaba y criaba con su leche (ff. 2r-2v).

Del mismo modo, un grabado de una cierva –rodeado de citas de los Salmos del rey David– preside la portada de la impresión:

⁹ El paréntesis aparece en la impresión.

¹⁰ Creemos leer *susterraba*, pero no estamos muy seguros.



Figura 1. Portada

Por otra parte, en el primer verso de la *Danza* se nos dice que el caballero ha salido de unas “ásperas montañas”, lo cual se asemeja bastante a los “ásperos desiertos” que atravesó la madre del viajero en la huida de la ciudad: “en el silencio de la noche salió por unas minas que los enemigos habían hecho para entrar la ciudad, y fuese huyendo a unos montes espesos y a tienta fue caminada por unos ásperos desiertos” (Libro I, capítulo I, f. 1v). Posteriormente va a parar a un lugar ameno, que es donde nace el caballero peregrino:

después de haber andado perdida tres meses, sustentándose con raíces de yerbas y algunos dátiles silvestres que por aquel desierto se crían, quejándose de su adversa fortuna llegó a un valle, en el cual estaba a la raíz de un monte una cueva que servía de abrigo de animales, y allí junto una hermosa fuente, a la orilla de la cual se sentó (*ibidem*).

Con todo, las huellas de lectura del primer capítulo de la novela no se detienen aquí. Como se señaló más arriba, el caballero peregrino de la *Danza* sale en búsqueda de la causa de todas las causas (*causa causarum*), y el diablo trata de engañarlo,

presentándose como el “criador” del universo. El paralelismo con la novela es más que reseñable:

Vio venir por el desierto una nube negra con gran ruido, y lleno de temor, sacando fuerzas de flaqueza, esperó para ver qué podría ser. Y cuando llegó, toda se abrió echando de sí llamas de fuego con muchos y muy espantosos truenos y relámpagos. Salió de allí una espantable figura, con un rostro encendido y feo, el cabello eran llamas de fuego, a manera de cuernos, y los pies como de avestruz, y las manos cubiertas de un vello rojo con uñas como de león y unas alas como de fuego, y el cuerpo encendido con un resplandor que oscurecía la luz del sol con el humo que del salía. Esta visión, viendo al peregrino atemorizado, dijo: “¿Qué me quieres, que tan aquejadamente me llamas?”. El peregrino respondió: “¿Quién eres tú? ¿Qué dices que te he llamado?”. Yo no te llamo a ti, sino a la causa de todas las causas. La visión respondió: “Yo soy ese que tú buscas, y todas las cosas me son sujetas, y de ellas como su principio recibo la adoración y servicio que me deben”. “No es posible (dijo peregrino) que el criador de cosas tan hermosas sea más feo que la más fea de ellas, y que en el corazón de sus criaturas ponga tanto terror como tu vista ha puesto en mí. Todos los animales, por feroces que sean y espantosos a otros, a sus hijos son apacibles y amorosos, porque la naturaleza lo ordenó así. Tú solo eres terror y espanto, pues supuesto esto, ¿cómo es posible que seas tú el padre, principio y primera causa de todas las cosas, y que dé géneros de la naturaleza que pusiste en todas sus criaturas? Por donde entiendo que no solo no eres ese que tú dices, pero debes de ser enemigo de la naturaleza (ff. 3v-4r)

Otro aspecto de interés reside en el importante papel que concede la *Danza* a la doctrina del libre albedrío, que aparece reflejada de modo explícito en este punto de la narración:

En este corazón está asentada la voluntad que Dios reservó para sí, y así le pide afectuosamente el corazón, diciendo: “con gran blandura y regalo, hijo, dame tu corazón”. No lo toma por fuerza, porque en nada quiere sea forzado el libre albedrío, que la obra voluntaria es la que Dios acepta, y ama, como lo dice David (Libro IV, cap. III, f. 225v).

Dada la breve extensión de la pieza, no podemos decir mucho más al respecto, pero de este sucinto análisis comparativo se puede llegar a la conclusión de que la *Danza del caballero peregrino* es una adaptación teatral –muy breve– de los sucesos aparecidos en la novela del fraile agustino Alonso de Soria. Así las cosas, el cotejo desterraría el aserto de Civil (2008): “La obra del oscuro fraile de Cuenca no suscitó emulación ni tuvo descendencia”.

En la siguiente sección vamos a revisar de modo sucinto las señas de identidad de las novelas de caballerías “a lo divino”, cuyas claves son indispensables para interpretar correctamente la *Danza*, que no hace otra cosa que aprovechar el aspecto formal de los libros de caballerías con el propósito de edificar espiritualmente a los lectores del seiscientos.

3. El género: una nota sobre los libros de caballerías “a lo divino”

La *res* de la *Danza* debe ser puesta en diálogo con las novelas de caballerías¹¹ “a lo divino”, una serie de piezas muy particulares del Siglo de Oro en las que se lleva a cabo “una reescritura del modelo genérico de los libros de caballerías profanos” (Mallorquí-Ruscalleda, 2016: 384), siempre supeditada al objetivo director de moralizar e instruir al lector en los valores del cristianismo. Marcelino Menéndez Pelayo reprochó con dureza el género en sus *Orígenes de la novela*:

En vista de la indiferencia de los poderes públicos, discurrieron algunos varones piadosos, pero de mejor intención que literatura, buscar antídoto al veneno caballeresco en un nuevo género de ficciones que en todo lo exterior las remedasen pero que fuesen, en el fondo, obras morales y ascéticas revestidas con los dudosos encantos de la alegoría ... Así nació el extravagante género de los libros de caballerías a lo divino (1945, I: 460)¹².

Mallorquí-Ruscalleda (2016: 380) aduce que esta clase de juicios provocó la falta de interés por el género, que se ha venido paliando desde la segunda mitad del siglo XX gracias a una serie de importantes aportaciones, de las cuales destacan Clavería (1950), Sainz Rodríguez (1962), Checa (1988), Ruiz-Gálvez Priego (2001), Herrán-Alonso (2005), Cátedra (2007), la ya citada Civil (2008), Mallorquí-Ruscalleda (2013), Herrán Alonso (2014), Mallorquí-Ruscalleda (2014), Mallorquí-Ruscalleda (2015a) o Mallorquí-Ruscalleda (2015b). En líneas generales, los trabajos que acabo de referir dedican sus páginas a estudiar exhaustivamente –atendiendo sobre todo al argumento y a las fuentes clásicas– alguna de las novelas que conforman el reducido corpus del género, que paso a citar:

¹¹ Utilizamos indiferentemente “libros de caballerías” y “novelas de caballerías”, pues hacemos referencia a un mismo concepto.

¹² Citado en Civil (2008).

[1552] Pedro Hernández de Villaumbrales, *Libro intitulado Peregrinación de la vida del hombre puesta en batalla debaxo d'los trabajos q sufrio el Cavallero del Sol* (Medina del Campo: Prensas de Guillermo de Millis. [1553 y ss.] Hernando de Acuña, *El caballero determinado*, de Olivier de la Marche, traducido de lengua francesa en castellana por don Hernando de Acuña. [1554] Jerónimo de San Pedro (Hieronym Sempere), *Libro de Caballería celestial del pie de la Rosa Fragante* (Amberes: Martín Nuncio. [1554] Jerónimo de San Pedro (Hieronym Sempere), *Segunda parte de la caballería celestial de las hojas de la Rosa Fragante* (Valencia, en casa de Joan Mey Flandro. [Sin fecha] *La flor de la rosa fragante*. [1555] Jerónimo Jiménez de Urrea, *Discurso de la vida humana y aventuras del caballero determinado...* [¿1570-1577?] Juan Hurtado de Mendoza, *El Libro del caballero cristiano* (Antequera: Andrés Lobato). [1580] Andrés de la Losa, *Batalla y triunfo del hombre contra los vicios. En el qual se declaran los maravillosos hechos del Caballero de la Clara Estrella* (Sevilla: Bartolomé González) (Mallorquí-Ruscalleda, 2016: 375)¹³.

Todas ellas tienen un denominador común, que es la presencia de un caballero que orienta sus acciones a la búsqueda de Dios. Igualmente, en ellas confluyen tradiciones bien conocidas como lo son la del *homo viator* o la de la *psicomaquia*, cuyos orígenes se remontan al menos a la temprana Edad Media. A ese doble motivo se suma una fuerte dosis doctrinal, que acaba por convertir los textos en auténticas glosas de la *Biblia*. La alegoría de conceptos religiosos abstractos —como se sabe, un mecanismo presente en textos de diferente tipo a lo largo de la Edad Media— recuerda inevitablemente a los autos sacramentales, que según Mallorquí-Ruscalleda (2016: 380) heredan la técnica de los libros de caballerías espirituales. Pierre Civil (2008) coincide en señalar la semejanza:

La alegorización de conceptos no era ninguna novedad en 1601. El teatro religioso (en particular los llamados “autos viejos”) se valía profusamente de estas representaciones visuales que daban cuerpo a lo invisible, haciendo presentes e inteligibles las ideas abstractas.

En este sentido, es ostensible que nuestro poema dramático contrae una deuda con las novelas de caballerías “a lo divino”, cuyos patrones extrapola el autor anónimo a su *Danza*, dando lugar a un verdadero ejercicio de hibridación literaria.

¹³ El investigador añade a la lista *El caballero peregrino* —novela más tardía del género—, que no incluimos en la referencia para evitar una reiteración.

4. Criterios de edición

Modernizamos la ortografía, pero respetando la sintaxis, la morfología y las realizaciones fonéticas singulares del Siglo de Oro. Asimismo, acentuamos y puntuamos el texto conforme a su sentido. Entre corchetes indicamos todo aquello que se añade, como los nombres de los parlamentarios no aparecidos en el código. Glosamos el texto fijado con notas filológicas que pretenden aclarar, por una parte, el sentido recto de los pasajes, y por otra enriquecer el conocimiento de los lectores. Numeramos cada cinco versos, y señalamos el recto y el vuelto de cada folio a fin de facilitar la identificación entre el texto y el manuscrito. En la anotación volvemos a plasmar los pasajes paralelos de la novela del fraile conquense que hemos estudiado en uno de los apartados de la introducción. El uso del estilo directo en la *Danza* (a mi juicio, claro indicio de la adaptación) da lugar a la aparición de locuciones consecutivas de un mismo actante (CABALLERO) en el código, por lo que suprimimos dicho recurso y, en su defecto, introducimos dos personajes: CABALLERO 1.º y CABALLERO 2.º. El primero se encargaría de narrar, y el segundo participa en la acción.

5. Texto de la *Danza*

Danza del caballero peregrino

[Anónimo]

[Lista de *dramatis personae*¹⁴]

[CABALLERO 1.º] [CULPA]

[CABALLERO 2.º] [DELEITE]

[DEMONIO] [VICIO]

[CARIDAD]

¹⁴ La lista es de nuestra mano. La elaboramos a partir de los personajes que intervienen según el orden de aparición en la danza. Como decimos arriba, hay un problema con el caballero, que narra y protagoniza los hechos al mismo tiempo, lo que da lugar a la convivencia de intervenciones reduplicadas en el ms., como en el caso de f. 3v. La solución por la que optamos consiste en incluir a dos caballeros. El primero narra, y el segundo participa. Esto conlleva la supresión del recurso del estilo directo, que efectuaremos sin avisar.

*Sale el caballero*¹⁵ en paso¹⁶, hasta que se cante¹⁷.

CABALLERO [1.º] De las ásperas montañas¹⁸

ha salido un peregrino¹⁹,

¹⁵ Toda la alegoría queda supeditada a un propósito moralizante de carácter religioso. El caballero se adscribe a la tradición del *miles christi*, que potenció Erasmo en el Renacimiento europeo con su *Enchiridium Militis Christiani* (1503). El espíritu de combate se plasma en el mismo “manual del caballero cristiano”, donde leemos una autodefinición: “un arma pequeña y muy manual como una daga o puñal, aquí forjada con el acero invencible de la palabra divina” (Herrán Santiago, 2016: 80). La obra gozó de una amplia difusión en sus primeros años de vida, llegando a alcanzar treinta y cinco ediciones. Del mismo modo, la guía tuvo una buena acogida en España, sobre todo gracias a la traducción del palentino Alonso Fernández de Madrid. Ver Herrán Santiago, 2016: 81-89.

¹⁶ Veamos lo que trae el *Tesoro* de Covarrubias sobre la voz *paso*: “Lat. *passus.*, espacio de tres pies. Passo a passo, poco a poco. Passo dificultoso, y passo peligroso. Dize el que va a morir, Por el passo en que estoy. Andar en malos passos. Passo de garganta en la musica, y passage. Al passo del buey, de espacio. Dar passo, dar salida. Passos quando significa blandamente, se opone a rezio. Hablar passo, hablar quedo. Passo, no aya mas, vale Aquietaos. Passar en el juego de la primera, vale, no ganar, ni embidar. Aves de passo, las peregrinas, que van a invernar a otra tierra, como las palomas, grullas, etc.” (f. 135r). El sentido del último ejemplo –si bien procedente del mundo animal– parece ser el de nuestra expresión, cuyo significado hereda probablemente la locución adverbial *al paso*, que se define así en la segunda entrada del *DRAE*: “Al pasar por una parte yendo a otra”. Es decir, nuestro caballero está de camino.

¹⁷ No hay acotaciones en el manuscrito que introduzcan ninguna clase de canto. Lo que sí sabemos es que se mezcla el diálogo con la danza, de lo que resulta una *danza hablada*, registrada en el *Diccionario de Autoridades*. Ver introducción.

¹⁸ El v. 5 –en que aparece la cierva– devela que el autor anónimo ha tenido en sus manos *El caballero peregrino* de Alonso de Soria, por lo que podemos glosar ciertos pasajes de la *Danza* a partir de la novela. Esta primera línea presenta concomitancias con el hipotexto, dado que la escena se sitúa en un paraje semejante al de la huida de la madre: “en el silencio de la noche salió por unas minas que los enemigos habían hecho para entrar la ciudad, y fuese huyendo a unos montes espesos y a tienta fue caminada por unos ásperos desiertos” (Libro I, Capítulo I, f. 1v).

¹⁹ Si la tradición del *miles christi* es relevante, no menos importante es la del *homo viator*, especialmente extendida en el medioevo. Es a partir de entonces cuando el peregrinaje se concibe como un ‘camino hacia Dios’, que combina viaje físico y espiritual. Sobre la reactualización semántica de la voz *peregrino* (lat. *peregrinus*) y las diferencias con la voz *viajero*, García de Cortázar (1994: 13-14) apunta: “Viajero” es palabra descriptiva: el que viaja, el que se mueve de un lugar a otro. “Peregrino” es otra cosa. Etimológicamente, es el forastero, el que anda por tierras ajenas; el que está fuera de los suyos, de su casa, de su patria [...] A partir de esa época, la peregrinación designa, ante todo, el viaje individual o colectivo hacia un lugar santo, efectuado por motivos religiosos y en espíritu de devoción. La *Partida* primera recoge este sentido del vocablo: “Pelegriño tanto quiere dezir como ome estraño, que va a visitar el Sepulcro Santo de Hierusalem e los otros Santos Logares en que nuestro Señor Jesu Christo nasció, bivió, e tomó muerte e passion por los pecadores; o que andan pelegrinaje a Santiago o a Sant Salvador de Oviedo o a otros logares de luenga e de estraña tierra”. Recordemos una cuaderna vía de *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo: “Aviendo grand quebranto del daño que lis vino, / queriénd prender carrera, entrar en su camino; / vidieron de la mar essir un peregrino, / semejava que era romeruero mesquino” (García Turza, 1992: 718). Un ejemplo archiconocido es el de la ruta que hace el Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor* para llegar a la iglesia de Santa María del Vado (Blecua, 2016: 258-265). Otras muestras literarias del ámbito ibérico –de menor fama– se encuentran en algunas pastorelas galaico-portuguesas del *Cancionero de la Vaticana* y de *Ajuda*, analizadas por Lesser (1970). En el

caballero de nación,
a buscar el cielo empiéreo.
Una cierva²⁰ le ha criado 5
entre peñascos y riscos
sin conocer otra madre,
otra luz ni otro camino²¹.
Mira las plantas hermosas
con aljófár²² del rocío, 10
que el sol las convierte en perlas
con remates de oro fino;
tantos árboles y flores,
cantando mil pajarillos,
los animales terrestres²³ 15
tan diversos y distintos;
con admiración, suspenso,
mira a los cielos divinos,

contexto internacional destacaría la *Navigatio Brendani* (Orlandi, 1983: 523-571). No podemos olvidarnos, claro, de la novela *El peregrino en su patria* (1604) del Fénix de los Ingenios.

²⁰ “El tema de la cierva como sustituto materno que salva y cría a un personaje de glorioso destino remite a mitos antiguos que fueron adaptados en múltiples relatos de la épica medieval. Es notable la permanencia de esta sublimación de la niñez del héroe en varias vidas de santos más o menos legendarias. La cierva nodriza aparece por ejemplo en versiones de las biografías de Genoveva de Brabante, de san Onofre o de san Gil, estas últimas difundidas por los *Flos sanctorum* y los textos hagiográficos de la época. El episodio era lo suficientemente popular como para justificar que constituyera el motivo del grabado ilustrativo de la portada. La tosca viñeta, rodeada de una cita latina sacada de los Salmos del rey David, representa la escena de la cierva sustentando al niño como maravillosa manifestación de los divinos designios” (Civil, 2008).

²¹ Omisión deliberada de Filisa, madre verdadera del caballero, esposa de Glicerio. Los orígenes genealógicos de este último se remontaban a la Gran Armenia.

²² “Se suele llamar por semejanza a las gotas de agua, o rocío: y regularmente los poetas llaman así también a las lágrimas y a los dientes de las damas” (*Diccionario de Autoridades*).

²³ Leemos *terrestres* en el códice. Una búsqueda en el *CORDE* de la palabra en el lapso 1500-1700 arroja un total de siete casos en seis documentos, lo cual nos hace pensar que su uso alternaría con la forma *terrestre*. Una de las obras en las que aparece el término es el *Caballero venturoso* (1617) de Valladares de Valdelomar: “No quiero que me moleste / tu clima y poemo cielo, / que peregrino / terrestre, / me iré á la patria celeste, / que es el último consuelo” (*CORDE*). Mantenemos esta forma en el cuerpo del texto.

que viendo tanta hermosura, [f. 2r]

admirado, al cielo dijo. 20

[CABALLERO 2.º] Causa tienen estas causas
de quien pende su principio²⁴,
más realzada y más hermosa
de quien ellas han salido.

¡Quién supiera²⁵ conocella! 25

[CABALLERO 1.º] Dice con tiernos suspiros
para salir de este caos,

²⁴ El fin de la salida del peregrino pasa por encontrar la causa primera (causa de todas las causas). Esto aducía el Aquinate sobre la *causa causarum* a propósito del orden de los conceptos del *bien* y del *ser*: “Tomado en este sentido, puesto que el bien tiene razón de deseable, se comporta como causa final, cuya causalidad es la primera de todas, pues ningún agente obra si no es por un fin, y precisamente un agente ha de ser el que una la materia con la forma, y por esto se ha llamado al fin *causa de las causas*. De todo esto se sigue que el bien, en cuanto causa, es anterior al ser, y por ello, entre los nombres que expresan causalidad divina, el bien ha de preceder al ser” (*Summa Theologica*, I, q. 5, a. 2). El razonamiento entronca con las cinco vías que demuestran la existencia de Dios (*Ibidem*, I, q. 2, a. 3). Ver Suárez, Ramírez y Muñiz, 1947: 151-157 y 229-232. Para Santo Tomás el descubrimiento de la causa final permite acceder a Dios, lo cual tratan otros escolásticos como Duns Escoto, Ockham y Suárez (Goutierre, 2009: 356-357). Como es bien sabido, Tomás de Aquino toma la identificación causa-fin de la *Física* de Aristóteles, y reacondiciona el planteamiento a la lógica teológica. En el teatro del Siglo de Oro el asunto aparece en las obras de algunos de los mejores ingenios. Por ejemplo, en la comedia *Virtudes vencen señales* (1618-1622) del ecijano Vélez de Guevara: “sirvele el orbe de templo, / todo le adora y venera; / y quanto el sol reverbera / inanimado, o sintiendo, / parece que está diziendo: / “Dios es mi causa primera” (Profeti, 1965: 86). En el auto *A Dios por razón de estado* (1650) de Calderón de la Barca: “INGENIO ¿Luego tú no has discurrido / en que efecto ser pudiera / de alguna causa primera? / ATEÍSMO ¿Quién primera causa ha sido? / INGENIO Un dios, que vamos buscando / por todo el mundo los dos” (*CORDE*). Superada la mitad de la centuria, volvemos a ver el tema en *Caer para levantar* (1662) de Moreto: “DON GIL Y dime, ¿podrás ponerme / adonde a don Diego vea / de Meneses, y le mate? / Que por ser causa primera / de mi perdición, deseo / dalle la muerte sangrienta” (BVMC). Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/caer-para-leuantar-0/>. En esta última pieza el concepto pierde la carga teológica.

²⁵ La expresión llama poderosamente la atención. A mi juicio, *supiera* equivale a ‘pudiera’ (‘quién pudiera conocerla’, ‘dichoso aquel que pudiera conocerla’). Esta perífrasis tiene una representación escasa en la literatura del Siglo de Oro. He documentado una aparición en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*. *Atalaya de la vida humana* (1604): “Porque, si quieres ver lo que aqueso vale, pon los ojos en quien lo tiene, los moros, los infieles, los herejes. Mas a sus amigos y a sus escogidos, con pobreza, trabajos y persecuciones los banquetea. Si aquesto supiera conocer y su Divina Majestad se sirviera dello, de otra manera saliera yo aprovechado” (Micó, 1987: 507). También es plausible pensar que *saber conocer* (no olvidemos que es una suma de dos verbos cognoscitivos) alude a la capacidad del agente para acceder a una clase de conocimiento (¿vedado?).

de este oscuro laberinto²⁶.

*Sale el demonio*²⁷.

Viendo el demonio que el hombre²⁸,

caballero peregrino, 30

busca la causa que es Dios,

de aquesta suerte le dijo.

[DEMONIO²⁹]

Caballero venturoso³⁰,

que a mi presencia has venido,

yo soy la causa que buscas, 35

señor, de todo este siglo;

la hermosura que has mirado

de tanta flor conducido,

de claveles y jazmines, [f. 2v]

arrayanes y jacintos, 40

sabandijas³¹ y animales,

²⁶ Entiéndase como ‘confusión’. La imagen del laberinto se cifra en clave religiosa, al igual que el resto de materiales aparecidos en la obra. El laberinto más importante de la tradición profana es sin duda el de Creta, que puede interpretarse como una metáfora –según Pavlock (2014)– de la poética que opera en las *Metamorfosis*, cuyos episodios discurrían como un “meandro”. Así se pronuncia la especialista: “The labyrinth perfectly characterizes the form of his own poem, its fluid movement from tale to tale and clever, if tenuous, transitions from one book to another. The adjective ambiguous furthermore points to the unexpected twists and turns in this poem. Like the Meander as Labyrinth, Ovid’s poem is ever-changing, shifting in direction”. Disponible en <http://www.jstor.org/discover/10>. Citado en Hernández Rico, 2017: 125.

²⁷ La alegoría del demonio en el teatro del Siglo de Oro es un lugar común, y su presencia abunda en los autos sacramentales. En Calderón de la Barca aparece en *El verdadero Dios Pan*, *La viña del Señor*, *El viático cordero*, *El valle de la Zarzuela*, *La vacante general*, *La torre de Babilonia*, *La serpiente de metal*, *La semilla y la cizaña*, *El segundo blasón del Austria*, *Psiquis y Cupido*, *El primer refugio del hombre y probática piscina*, *El pleito matrimonial*, *El pintor de su deshonra*, *La piel de Gedeón...* (TESO).

²⁸ Abreviado en el código como *hom^e*.

²⁹ No se señala la entrada en escena del actante, que más tarde aparecerá con el nombre de DEMONIO. En su ausencia, incluimos aquí el nombre del parlamentario.

³⁰ La novela de Valladares de Valdelomar citada arriba porta el mismo nombre que el vocativo.

³¹ *Sabandija*: “Animalillo imperfecto de los que se crían de la putrefacción y humedad de la tierra” (*Diccionario de Autoridades*). En puridad, el término –impregnado de un claro tinte peyorativo– no encaja con el lugar ameno que describe el diablo. Tampoco hace sentido la coordinación de dos voces que, aparentemente, son equipolentes en su semántica (*sabandijas* y *animales*). La segunda acepción del

fuentes, peñascos y riscos:

todo lo he criado, y todo

está a mi poder rendido.

Si me obedeces, verás,

45

rindiéndome el albedrío³²,

que con todo lo que ofrezco

me tendrás a tu servicio³³.

Diccionario de Autoridades puede ayudarnos a dilucidar el porqué de la selección de la palabra: “Por translación significa la persona pequeña o despreciable, por su forma, acciones, o estado. Dícese por dicerio. Lat. *Homo vilis, ineptus, nihili*”. Creo que las *sabandijas* son los ‘seres humanos’ que el demonio ha *criado*. En calidad de representante del ‘mal’, trata con desprecio a sus criaturas.

³² Leemos en *El caballero peregrino* de Alonso de Soria: “En este corazón está asentada la voluntad que Dios reservó para sí, y así le pide afectuosamente el corazón, diciendo: “con gran blandura y regalo, hijo, dame tu corazón”. No lo toma por fuerza, porque en nada quiere sea forzado el libre albedrío, que la obra voluntaria es la que Dios acepta, y ama, como lo dice David” (Libro IV, Cap. III, f. 225v). En el margen izquierdo del folio del impreso aparece la fuente: *Proverbios*, 23. Cervantes –responsable de la mayor diatriba jamás diseñada contra los libros de caballerías– alude al libre albedrío en la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*: “Y, puesto en pie en el barco, con grandes voces comenzó a amenazar a los molineros, diciéndoles: Entre estas razones, se desmayaba, de modo que todos los presentes pensaban que cada desmayo se había de llevar el alma consigo. Quiteria, toda honesta y toda vergonzosa, asiendo con su derecha mano la de Basilio, le dijo: –Ninguna fuerza fuera bastante a torcer mi voluntad; y, así, con la más libre que tengo te doy la mano de legítima esposa y recibo la tuya, si es que me la das de tu libre albedrío, sin que la turbe ni contraste la calamidad en que tu discurso acelerado te ha puesto. –Sí doy –respondió Basilio–, no turbado ni confuso, sino con el claro entendimiento que el cielo quiso darme, y así me doy y me entrego por tu esposo [...] –Canalla malvada y peor aconsejada, dejad en su libertad y libre albedrío a la persona que en esa vuestra fortaleza o prisión tenéis oprimida” (Rico, 1998: 805 y 872).

³³ En la novela del fraile de Cuenca hay un pasaje en el primer capítulo del libro I donde el demonio trata de engañar al peregrino, presentándose como creador de todas las cosas: “Vio venir por el desierto una nube negra con gran ruido, y lleno de temor, sacando fuerzas de flaqueza, esperó para ver qué podría ser. Y cuando llegó, toda se abrió echando de sí llamas de fuego con muchos y muy espantosos truenos y relámpagos. Salió de allí una espantable figura, con un rostro encendido y feo, el cabello eran llamas de fuego, a manera de cuernos, y los pies como de avestruz, y las manos cubiertas de un vello rojo con uñas como de león y unas alas como de fuego, y el cuerpo encendido con un resplandor que oscurecía la luz del sol con el humo que del salía. Esta visión, viendo al peregrino atemorizado, dijo: “¿Qué me quieres, que tan aquejadamente me llamas?”. El peregrino respondió: “¿Quién eres tú? ¿Qué dices que te he llamado? Yo no te llamo a ti, sino a la causa de todas las causas”. La visión respondió: “Yo soy ese que tú buscas, y todas las cosas me son sujetas, y de ellas como su principio recibo la adoración y servicio que me deben”. “No es posible (dijo peregrino) que el criador de cosas tan hermosas sea más feo que la más fea de ellas, y que en el corazón de sus criaturas ponga tanto terror como tu vista ha puesto en mí. Todos los animales, por feroces que sean y espantosos a otros, a sus hijos son apacibles y amorosos, porque la naturaleza lo ordenó así. Tú solo eres terror y espanto, pues supuesto esto, ¿cómo es posible que seas tú el padre, principio y primera causa de todas las cosas, y que dé géneros de la naturaleza que persiste en todas sus criaturas? Por donde entiendo que no solo no eres ese que tú dices, pero debes de ser

CABALLERO [2º.]	¿Tú la causa de las causas?	
	No puede ser, porque miro	50
	en ellas mucha belleza,	
	y en ti al contrario la miro ³⁴ .	
	Por fuerza tiene de ser,	
	según lo que yo colijo,	
	el origen más hermoso	55
	en tan galán artificio ³⁵ ,	
	pero tú, que eres feroz,	
	en tu semblante colijo ³⁶	
	que no eres tú aquesta causa,	
	como ahora aquí me has dicho.	60
	Si procuras engañarme, [f. 3r]	
	ya no podrás, que yo aspiro	
	a la causa de estas causas	
	que en tanta belleza miro.	
DEMONIO ³⁷	[<i>Aparte.</i>] ³⁸ Mi suerte me salió en vano,	65
	pues fue tan malo ³⁹ ; ¡maldigo	

enemigo de la naturaleza” (ff. 3v-4r). Este pasaje paralelo arroja bastante luz sobre la estrecha relación entre novela y danza.

³⁴ Autorrima (“miro” / “miro”).

³⁵ En el periodo 1500-1700 solo aparece una vez la expresión *galán artificio* en la base de datos del *CORDE*. La encontramos en *La conversión de la magdalena* (1588): “De manera que David nos ha pintado en este salmo la creación del mundo, por galán artificio, y lo mismo cuenta su hijo Salomón en el capítulo VIII, el cual introduce a la Sabiduría divina, que es el Hijo de Dios, que habla de cuando todas las cosas se hicieron, y dice...”. El contexto es el de la creación y origen de las cosas, o sea, exactamente el de la *Danza* a esta altura. El autor de la obra es fray Pedro Malón de Chaide, también agustino, como Alonso de Soria.

³⁶ *Artificio* salva un nuevo caso de rima anómala, que casi se efectúa con *colijo* (vv. 54 y 58).

³⁷ Ahora sí aparece el nombre del personaje.

³⁸ El sentido del texto revela que se trata de un *aparte*, que no se indica en el ms.

³⁹ ¿Qué fue *tan malo*? Podría referirse a la *suerte*, pero lo descartamos por la falta de concordancia en el género. La respuesta la encontramos en el v. 67: *el saber*. Así las cosas, el diablo expresa su decepción consigo mismo, dada la mala factura del artificio del engaño.

- mi saber y mi potencia⁴⁰,
pues me torna a los abismos!
- CABALLERO [1.º] Los ojos levantó al cielo
para pedille su auxilio, 70
que es menester su favor
siendo dudoso el camino⁴¹,
mas un galante mancebo
que al encuentro le ha salido
le pregunta.
- [CARIDAD⁴²] Ah, caballero, 75
¿qué busca en aqueste siglo?
- CABALLERO [2.º] Busco, señor, de las causas
que con tanta beldad miro,
aquella que fue primero
en su origen y principio. 80
- [CABALLERO 1.º] Dice el mancebo⁴³.

⁴⁰ *potencia*: “Se toma tambien por la autoridad, facultad o poder, que uno tiene para executar, mandar y disponer alguna cosa” (*Diccionario de Autoridades*).

⁴¹ Recordemos que el peregrino se halla en un *oscuro laberinto* (v. 28), de ahí que el *camino* lleve el epíteto de *dudoso*. El protagonista de la *Danza* destaca por su actitud racionalista, puesto que duda metódicamente para hallar la verdad. Recordemos que colige el engaño del diablo por la falta de correspondencia entre su ominoso semblante y la *beldad* de la naturaleza.

⁴² Una indumentaria iconográfica de la Caridad es la que vemos en el lienzo titulado *Caridad* (1627-1628) de Anthony Van Dyck, que utilizó el blanco y el azul, colores preponderantes en la tradición pictórica de la Virgen María. En la página web de la National Gallery –lugar donde descansa el cuadro– se explica lo siguiente sobre la imagen, en relación con la virtud teologal: “In his first letter to the Corinthians, Saint Paul outlines the importance of faith, hope and charity, naming charity as the greatest of the three. At the time this picture was painted, charity meant combining the love of god with love of one’s neighbour. From the sixteenth century onward, charity was often represented as a woman, shown breastfeeding a child or children; Van Dyck instead shows three infants clinging to her. She is celestial Charity and her upward glance links her to heaven – the source of her strength as she struggles to fulfil others’ needs. The cloak billowing behind her is painted in shades of ultramarine, the traditional colour of the Virgin Mary”. Disponible en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-charity>. Por sentido, habla CARIDAD, pero no aparece el actante en el código.

⁴³ “Dice el mancebo” se atribuye a CARIDAD en el ms. Error del copista. Esto refleja la confusión que pudo provocar en la adaptación teatral de una novela.

CARIDAD

Yo soy
 un mensajero divino,
 que me envía el que tú buscas [f. 3v]
 con tanto afecto rendido.
 Ese que buscas es Dios, 85
 y por otro nombre Cristo,
 en cuanto Dios una esencia
 que está con Dios en sí mismo⁴⁴.
 Este Cristo, hijo de Dios⁴⁵,
 este que te he referido, 90
 nació de una Virgen Madre
 en un pesebre, tan niño
 que su madre le callaba
 porque temblaba de frío⁴⁶,
 que, aunque es Dios, siente como hombre, 95
 y a padecer ha nacido.
 Este vino a rescatarte,
 mira qué amor tan divino,
 pues te saca de la cárcel,
 de entre cadenas y grillos 100
 por una culpa⁴⁷ tan grave,

⁴⁴ La relación de Dios con el concepto de *esencia* procede de la relectura particular que hizo el Aquinate de Aristóteles, y que puso de manifiesto en el tratado *De ente et essentia*.

⁴⁵ En los vv. siguientes el autor hace referencia al nacimiento de Cristo (Lucas, 2).

⁴⁶ Este detalle aparece en las *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana* (1574) de fray Luis de Granada: “¿Qué sentías viendo colgado de tus brazos al que sostiene los cielos, viendo mamar á tus pechos al que mantiene los ángeles, viendo llorar y temblar de frío al que truenas y relampaguea en el cielo? ¿Qué sentías cuando considerabas aquella singular gracia que hallaste en los ojos de Dios, pues entre todas las mujeres criadas y por criar tú sola fuiste escogida para madre suya y señora de todo? ¿Con cuánta humildad reconocías esta grandeza?” (Cuervo, 1907: 306).

⁴⁷ “Delito, malicia o falta, con advertencia en el cumplimiento de la obligación” (*Diccionario de Autoridades*).

que a Dios tu padre le hizo⁴⁸,
 que fue menester viniese
 a pagar tu desatino,
 y así me envía a que guíe 105
 tus potencias y sentidos, [f. 4r]
 rindiéndolas a la fe
 que has de profesar en Cristo.

Vase danzando y dice el caballero.

[CABALLERO 2.º] Dios soberano y eterno,
 pues vuestras pisadas⁴⁹ sigo, 110
 encaminadme, señor,
 para vencer mi enemigo.

Vase danzando, y salen el demonio, la culpa, el vicio y el deleite⁵⁰.

DEMONIO ¡Al arma, vicios, al arma!
 ¡Hoy son menester los bríos,
 que al hombre le ampara Dios, 115
 pues le conoce por hijo!

CULPA Yo basto para rendirle,

⁴⁸ El autor alude al pecado original de Adán y Eva (*Génesis*, 3).

⁴⁹ Leemos en la traducción de *Il cortegiano* de Boscán: “cuando las virtudes o fuerzas que mueven el cuerpo se hallan por la continua contemplación apartadas dél o ocupadas de sueño, quedando ella entonces desembarazada y suelta dellas, siente un cierto ascondido olor de la verdadera hermosura angélica; y así arrebatada con el resplandor de aquella luz, comienza a encenderse y a seguir tras ella con tanto deseo, que casi llega a estar borracha y fuera de sí misma por sobrada codicia de juntarse con ella, pareciéndole que allí ha hallado el rastro y las verdaderas pisadas de Dios, en la contemplación del cual, como en su final bienaventuranza, anda por reposarse” (Pozzi, 1994: 529). Fray Luis de Granada habla de las *pisadas de Dios* en la *Introducción del símbolo de la fe* (1583): “Porque ser imagen de Dios, a sólo el hombre y al ángel pertenece. Ca las demás criaturas (aunque sean sol, y luna, y estrellas con todas las demás) no se llaman imágenes, sino huellas o pisadas de Dios, por lo poco que representan de su grandeza [...] Otro amigo del mismo santo, tratando desta misma grandeza, declara cómo Dios es incomprensible, por estas palabras: “¿Por ventura hallarás tú el rastro de las pisadas de Dios, y conocerás perfectamente al que es todo poderoso?” (*CORDE*).

⁵⁰ El orden de la acotación no coincide con el orden de la entrada en escena. DELEITE y VICIO truecan sus turnos.

	que tanto en mis fuerzas fio, que en la culpa ha de caer, pues soy culpa del abismo.	120
DELEITE	Con temerosas pasiones le ha de vencer mi apetito, que son las armas más fuertes que tengo en aqueste siglo. [f. 4v]	
VICIO	No temas, valiente Marte ⁵¹ , rayo del infierno ⁵² mismo, que yo le he de hacer caer. ¡Tocad al arma, ministros ⁵³ !	125
	<i>Tocan al arma y sale el caballero⁵⁴ y la fe, la caridad y la esperanza.</i>	
CABALLERO [2.º]	Fe, Caridad y Esperanza, hoy a vuestros pies rendido, profeso de pelear con vuestro favor y auxilio.	130

⁵¹ “En la época clásica, Marte aparece en Roma como el dios de la guerra, si bien éste no es su único atributo [...] Marte, dios de la guerra, es también el dios de la primavera, porque la estación guerrera empieza al terminar el invierno. Es el dios de la juventud, porque la guerra es una actividad propia de ésta. Él es quien, en las “primaveras sagrada”, guía a los jóvenes que emigran de las ciudades sabinas para ir a fundar otras nuevas y procurarse nuevas residencias” (Grimal, 1989: 334).

⁵² Aquí se produce una extraña asociación, puesto que el rayo se suele relacionar con Zeus o Júpiter, y no con Marte. Tampoco es el dios del infierno. Puede ser que haya una confusión –explicable por la paronimia– entre Ares y Hades, deidad esta última del inframundo. Sin embargo, algunas plumas del Siglo de Oro utilizaron la fórmula *rayo de Marte* para hacer referencia a destacados militares. Lo usa Bernardo de Torres en la *Crónica Agustina* (1657): “Rico, próspero, y lleno de pretensiones mundanas se embarcó Don Diego en el mismo navío en que iba a cumplir su destierro su grande amigo el famoso Capitán Don Juan de Pineda, rayo de Marte, y gloria de Sevilla su patria” (Prado Pastor, 1974: 64). También recurre al calificativo Luperco Leonardo de Argensola, y se lo aplica a Julio César: “Aquel rayo de Marte acelerado, / que domó tantas gentes extranjeras, / ¡ volvió contra Roma las banderas, / que Roma contra Francia le havia dado, / en el corriente Rubicón parado, / revolviendo las cosas venideras, / detuvo el curso de sus huestes fieras, / del mismo caso que emprendió forzado” (Blecua, 1950: 55). Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* cita la octava real de Argensola (Blanco, 1993: 656).

⁵³ *ministro*: “El que sirve y ministra a otro alguna cosa” (*Diccionario de Autoridades*).

⁵⁴ En el ms. leemos *cavall*º.

LAS TRES⁵⁵

Todos los vicios son pocos

cuando nos llevas contigo,

que en estas cuentas sagradas

135

han de turbar su guarismo⁵⁶.

*Dase la batalla*⁵⁷, y rinden las virtudes y el caballero al demonio y a los vicios y con los rosarios al cuello⁵⁸ y hincados de rodillas. Dice el caballero.

CABALLERO [1.º]

Madre de Dios del Rosario⁵⁹,

en nombre de vuestro hijo

se comenzó la batalla

que victoriosa ha salido.

140

La alabanza os cante el cielo

de este rosario bendito,

⁵⁵ Subrayado en el código.

⁵⁶ *guarismo*: “El orden de los caracteres y notas, para contar el número de las cosas: estos son diversos según la diversidad de las Naciones” (*Diccionario de Autoridades*).

⁵⁷ La tradición de la batalla espiritual por el alma entre vicios y virtudes procede de la *Psicomaquia* (348-405) de Prudencio (Mallorquí-Ruscalleda, 2016: 381). Un artículo de reciente aparición nos recuerda el argumento del poema: “comienza con una invocación a Cristo (1-20). Los versos siguientes, casi setecientos (21-725), describen las batallas de siete Virtudes contra siete Vicios. Una vez finalizada la narración de todas las luchas, se celebra la victoria definitiva de las Virtudes que han vencido a los Vicios (726-822), con los discursos de Concordia (749-798) y Fe (799-822). A este apartado sigue la descripción de la construcción de un templo en honor a Cristo (823-887). Por último, en el colofón de la obra, se dedican unos versos de agradecimiento a Cristo por haber brindado su ayuda e inspiración para la composición poética (888- 915)” (Danza, 2021: 143-144).

⁵⁸ La devoción del rosario era muy común en aquel tiempo, y así lo demuestra una serie de obras donde aparecen personajes con el rosario colgado al cuello: *Amparo de pobres* de Pérez de Herrera (Cavillac, 1975: 206), *De las consideraciones sobre todos los evangelios de la Cuaresma* de fray Alonso de Cabrera (Mir Bailly-Baillière, 1906: 78), *El gaitón Onofre* de Gregorio González (Cabo Aseguinolaza, 1995: 173), *La vida del Buscón* (Lázaro Carreter, 1980: 79), algún que otro romance de Góngora (Carreira, 1998: 214 y 455), etc. Podríamos haber citado muchas otras muestras, pero baste con las señaladas. La devoción del rosario ha sido empleada como indicio en la disputa autoral del *Quijote* apócrifo. Alfonso Martín Jiménez (2014: 70 y 71) –siguiendo a Martín de Riquer– dice que Avellaneda tenía un buen conocimiento de la *Cofradía de la Madre de Dios del Rosario bendito* –oriunda de Calatayud–, dado que precisa el número de sus miembros (ciento cincuenta). Jerónimo de Pasamonte habla del ingreso a la cofradía –a la edad de trece años– en su autobiografía, y señala el mismo número de integrantes. Este indicio –y muchos otros que por razones de extensión no exponemos– permitirían sostener la candidatura de Pasamonte a la autoría del *Quijote* espurio.

⁵⁹ Esta es la voz del autor, que dedica el poema dramático a la Virgen del Rosario. Dada la breve extensión de la obra, creo que no conviene aventurar hipótesis sobre la identidad del autor. Solo sabemos con certeza que conoce de primera mano la obra del fraile agustino Alonso de Soria.

y perdonad al autor

si corto ha andado en lo escrito. [f. 5v]

Referencias bibliográficas

- ALEMÁN, M. (1987). *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana*. Micó, J. M. (ed.). Madrid, Cátedra.
- ANÓNIMO. *Danza del caballero peregrino*. MSS 16.725. Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- AQUINO, T. de (1947). *Primera parte de la Suma Teológica. Tratado de Dios uno en esencia*. Ramírez, S., Suárez, R. y Muñiz, F. (eds.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ARGENSOLA, L. L. de (1950). *Rimas*. Blecua J. M. (ed.). Zaragoza, CSIC.
- BOSCÁN, J. (1994). *Traducción de “El cortesano” de Baltasar de Castiglione*. Pozzi, M. (ed.). Madrid, Cátedra.
- CABRERA, A. de (1906). *De las consideraciones sobre todos los evangelios de la Cuaresma*. Mir, M. (ed.). Madrid, Bailly-Baillière.
- CÁTEDRA, P. (2007). *El sueño caballeresco: de la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid, Abada.
- CERVANTES, M. de (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Rico, F. (Dir.). Barcelona, Crítica.
- CHECA CREMADES, J. (1988). “El Caballero del Sol de Hernández de Villaumbrales y el género de las novelas de caballería a lo divino”. *Crítica Hispánica*, 10, 49-66.
- CIVIL, P. (2008). “Literatura y edificación religiosa en la España contrarreformista: el caso de *El caballero peregrino* de Alonso de Soria (1601)”. En Casal, F. (dir.), *Hommage à Francis Cerdan*. Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 171-180. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.35276>
- CLAVERÍA, C. (1950). “*Le Chevalier Deliberé*” de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI. Zaragoza, IFC.

- COTARELO Y MORI, E. (1911). *Colección de entremeses: loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*. Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de (1674). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel de León.
- DANZA, J. M. (2021). “La *Psychomachia* de Prudencio: un artefacto inspirado”. *Circe de clásicos y modernos*, 25 (1), 141-159.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A. (1994). “El hombre medieval como ‘Homo Viator’. peregrinos y viajeros”. En de la Iglesia Duarte, J. I. de (coord.), *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 11-30.
- GÓNGORA, L. de (1988). *Romances*. Carreira, A. (ed.). Barcelona, Quaderns Crema.
- GONZÁLEZ, G. (1995). *El guitón Onofre*. Cabo Aseguinolaza, F. (ed.). Logroño, Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja.
- GOUTIERRE, M. D. (2009). “La importancia del fin, causa de las causas. Hacia una teología viva y contemplativa en la escuela de Santo Tomás”. *Scripta Theologica*, 41, 351-375.
- GRACIÁN, B. (1993). *Agudeza y arte de ingenio*. Blanco, E. (ed.). Madrid, Turner.
- GRANADA, L. de (1907). *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana*. Cuervo, J. (ed.). Madrid, Imprenta de la Hija de Gómez Fuentenebro.
- GRIMAL, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- BERCEO, G. de (1992). *Los Milagros de Nuestra Señora*. García Turza, C. (ed.). Madrid, Espasa-Calpe.
- HERNÁNDEZ RICO, C. A. (2014). “Las metamorfosis de los mitos de Ícaro y Dédalo. Una correlación de las estéticas de Publio Ovidio Nasón y James Joyce”. *Anuario de Letras Modernas*, 19, 123-132.
- HERRÁN ALONSO, E. (2005). “La vida del hombre en una caballería sobre la tierra: sobre el *Libro de la cavallería cristiana* de Fray Jaime de Alcalá”. En Alonso Perandones, J. J., Matas Caballero, J. y Trabado Cabado, J. M. (coords.), *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*. León, Universidad de León, pp. 423-422.

- HERRÁN ALONSO, E. y BÈGUE, A. (2014). “La figure du roi David dans la prose espagnole du XVI^e siècle: l'exemple du *Libro de Cavallería Celestial*, de Jerónimo de Sampederro”. Élise Boillet, É., Cavicchioli, S. y Melle, P. (eds.), *La figure de David entre profane sacré dans l'Europe des XIV^e-XVI^e siècle*. Genève, Droz, pp. 157-182.
- HERRÁN SANTIAGO, A. (2016). “La palabra evocadora de mundos. La traducción de *El Enquiridion* de Erasmo por Alonso Fernández de Madrid, el Arcediano del Alcor”. *PITTM*, 87, 71-104.
- LAZCANO GONZÁLEZ, R. (2018). “Alonso Soria”. En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. <http://dbe.rah.es/>
- LESSER, A. T. (1970). *La pastorela medieval hispánica: pastorelas y serranas galaico-portuguesas*. Vigo, Galaxia.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (1945). *Orígenes de la novela*. Buenos Aires, Emecé.
- MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, E. (2013). “*Quijotes a lo divino (1552-1601): la búsqueda del sentido de la vida en la España de los Habsburgo (Capítulos de historia cultural)*”. Princeton, Princeton University.
- MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, E. (2014). “El laberinto de la caballería. Tradiciones textuales y visuales en los libros de caballerías a lo divino (1552-1601)”. *Crítica hispánica*, 36 (1), 55-102.
- MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, E. (2015a). *Tocados por la santidad: lectores, lectura y usos de los libros de caballerías “a lo divino” (ss. XVI-XX)*. São Paulo/Sant Vicent Raspeig: Cemoroc, Universidad de São Paulo/ISIC-IVITRA, Universidad de Alicante.
- MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, E. (2015b). *Libros de caballerías “a lo divino” (1552-1601). Historia, crítica y poética de un género literario olvidado*. São Paulo/Sant Vicent Raspeig, Cemoroc, Universidad de São Paulo/ISIC-IVITRA, Universidad de Alicante.
- MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, E. (2016). “El conocimiento de los libros de caballerías españoles a lo divino (1552-1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio”. *eHumanista*, 32, 374-412.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2014). *Las dos segundas partes del “Quijote”*. Valladolid, Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid (UVaDOC).

- MORETO, A. (2016). *Caer para levantar*. Natalia Fernández Rodríguez (ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/caer-para-leuantar-0/>
- ORLANDI, G. (1983). “Temi e correnti nella leggende di viaggio dell’Occidente alto-medievale”. En *Popoli e paesi nella cultura altomedievale, XXIX Settimana del Centro italiano di Studi sull’Alto Medioevo*. Spoleto, 2 vols., II, pp. 523-571.
- PAVLOCK, B. (2014). *Daedalus in the labyrinth of Ovid’s Metamorphoses. The Classical World*. <http://www.jstor.org/discover/10>
- PÉREZ DE HERRERA, C. (1975). *Amparo de pobres*. Cavillac, M. (ed.). Madrid, Espasa-Calpe.
- QUEVEDO, F. de (1980). *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Lázaro Carreter, F. (ed.). Salamanca, Universidad de Salamanca.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de autoridades (1726-1739)*. <https://apps2.rae.es/DA.html>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es>
- RUIZ, J. (2016). *Libro de buen amor*. Blecua, A. (ed.). Madrid, Cátedra.
- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, E. (2001). “Soñar para despertar la conciencia (A propósito de *La Peregrinación de la vida del hombre* de Pedro Hernández de Villaumbrales)”. En Ruiz-Gálvez Priego, E. (ed.), *Rêves et songes (Sueños y ensueños). Le discours sur les rêves dans la monde hispanique. Actes du Colloque international (7-9 décembre 2000)*. París, L’Harmattan, pp. 57- 82.
- SAINZ RODRÍGUEZ, P. (1962). “Una posible fuente de *El Criticón* de Gracián”. *Archivo Teológico Granadino*, 25, 13-14.
- SORIA, A. de (1601). *Historia y milicia cristiana del caballero peregrino, conquistador del cielo, metáfora y símbolo de cualquier santo, que peleando contra los vicios ganó victoria. Inclúyese en él la jerarquía eclesiástica y celestial, y la metáfora del infierno y purgatorio, y la gloria de los santos y glorioso recebimiento con ejemplos de santos y autoridades de la Sagrada*

Escritura. Cuenca, Casa de Cornelio Bodan.
<https://books.google.co.cr/books?id=sfpHL3SLFfgC>

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO [TESO]. Madrid, Chadwyck-Healey.

TORRES, B. de (1974). *Crónica Agustina*. Prado Pastor, I. (ed.). Lima, Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VAN DYCK, A. (1627-1628). *Charity*. National Gallery.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-charity>

VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1965). *Virtudes vencen señales*. Grazia Profeti, M. (ed.). Pisa, Università di Pisa.