



# ***La española*, de Cepeda, y *Jorge Toledano*, de Lope de Vega: moras y cautivos, ecos y reescrituras**

Daniel Fernández Rodríguez<sup>1</sup>

Published online: 1 October 2018  
© Springer Nature B.V. 2018

## **Abstract**

The aim of this paper is to underline the numerous similarities between *Jorge Toledano*, a play written by Lope de Vega in his youth, and *La española*, composed by Cepeda, a playwright who is nowadays almost unknown, but was relatively famous in the Golden Age. In addition to pointing out their thematic correspondences, which show that the public at the end of the sixteenth century enjoyed Byzantine plots that dealt with captivity in North Africa, the main goal of this study is to suggest a direct relationship between these works. Doubt surrounding the composition date of *La española* prevents us from affirming which author imitated the other, but the comparative analyse suggests that, in fact, both plays are directly connected. Furthermore, it is likely that *La española* is one of those plays—often forgotten—that inspired and assisted Lope in his early days as a playwright.

**Keywords** *Jorge Toledano* · *La española* · Lope de Vega · Cepeda · Golden Age  
Spanish theatre · Rewriting

Acaso no inescrutables, pero desde luego sí escarpados y tortuosos, los caminos de la *comedia nueva* que conducen al florecimiento de la fórmula lopesca deparan todavía no pocos misterios para los filólogos más esforzados. Fueron sin embargo años apasionantes aquellos—los setenta y ochenta del siglo XVI—, pues albergaron nada menos que el primer espectáculo de masas de la España moderna. Los pocos textos conservados o conocidos, la talla de figuras como Lope o Calderón y ciertas inercias críticas acaso expliquen las lagunas existentes sobre dicho periodo, que varios estudiosos han contribuido generosamente a despejar en fechas recientes.<sup>1</sup> A

---

<sup>1</sup> Entre la bibliografía más reciente al respecto, para nuestros propósitos son particularmente valiosos los trabajos de Giuliani (2009), Ojeda (2011), Pontón (2013, 2017), Oleza (2013) y Badía Herrera (2014).

✉ Daniel Fernández Rodríguez  
daniel.fernandez.tejerina@gmail.com

<sup>1</sup> Departament de Filologia Espanyola, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Universitat de València, Avda. Blasco Ibáñez, 32, 46010 Valencia, Spain

su zaga, estas páginas pretenden abordar una pequeña parcela de tan vasto territorio. Me refiero a las relaciones intertextuales entre *La española*, una comedia prácticamente desconocida de un dramaturgo hoy poco recordado, Cepeda, y una pieza temprana de Lope de Vega, *Jorge Toledano*.

Lope debió de escribir *Jorge Toledano* entre los años 1595 y 1596, o a lo sumo en las primeras semanas de 1597, según se infiere de diversos datos (Wilder 2004, 191–192).<sup>2</sup> Para empezar, en la *Parte XVII* (1621), volumen en el que se publicó la obra, el propio Lope recuerda que la compuso para la compañía de Gaspar de Porres, y que el papel de galán estaba reservado para el toledano Agustín Solano (Case 1975, 182), quien trabajó a las órdenes de Porres a partir de 1595. La presencia de *Jorge Toledano* dentro del repertorio de Porres, descubierto por Wilder (2004), en la lista de *El peregrino en su patria* confirma que su compañía fue la encargada de estrenarla. Se conoce además una escritura, fechada el 28 de febrero de 1597, mediante la que Porres vendió el manuscrito de *Jorge Toledano* a varios representantes; sabemos, en fin, que por aquel entonces Solano ya no actuaba para él, sino que formaba parte de la compañía de Nicolás de los Ríos.<sup>3</sup>

Por su parte, *La española*, cuyo título completo es *La famosa comedia española y enredos de Leonardo*, se conserva en una copia anónima de un volumen titulado *Comedias manuscritas*, perteneciente a la Universitäts Bibliothek de Friburgo (sign. Hs. 801),<sup>4</sup> texto del que Adolf Schaeffer llevó a cabo una transcripción en 1892 accesible hoy en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (sign. M-416 A 203). Al filólogo alemán debemos la identificación del autor de *La española* con el Cepeda que Matos Frago menciona en *La cosaria catalana* (*‘La española, de Cepeda, / un ingenio sevillano’*) y con un dramaturgo llamado Cepeda de finales del siglo XVI y principios del XVII elogiado, entre otros, por Agustín de Rojas Villandrando en el *Viaje entretenido* (1603) y por Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614).<sup>5</sup>

Stefano Arata aportó razones de diversa índole—métricas, argumentales, onomásticas—para identificar al autor de *La española* con el de *Los enredos de Martín*, comedia atribuida a ‘Cepeda’ en el manuscrito II-463 de la Biblioteca de Palacio de Madrid,<sup>6</sup> y de paso fecharlas entre los años 1588–1604 (Arata 1991, 11). Es probable que a este mismo dramaturgo se deba la comedia *El amigo enemigo*, y a las veces lleva el hombre a su casa con que llore, adjudicada a ‘Cepeda’ en el manuscrito 15.559 de la Biblioteca Nacional de Madrid.<sup>7</sup> Esta posibilidad, ya apuntada

<sup>2</sup> El artículo original es del año 1952; cito por la traducción española de Guillem Usandizaga (Wilder 2004). Por su parte, Morley y Bruerton (1968, 44) aducen como fecha más probable los años 1595–1597.

<sup>3</sup> El lector puede consultar los pormenores en el DÍCAT, dirigido por Teresa Ferrer (2008).

<sup>4</sup> Describe este volumen Stark (2003, 724). En un excelente artículo dedicado a *Los enredos de Martín*, otra pieza de Cepeda de la que se hablará a continuación, Ojeda (2015, 13) señala que el manuscrito de *La española* está perdido, quizá porque la signatura que del mismo reseñó Arata (1991, 12) ya no coincide con la actual.

<sup>5</sup> Para más detalles, véanse Arata (1991) y Fernández Rodríguez (2016a).

<sup>6</sup> *Los enredos de Martín* es una imitación de *I Bernardi*, comedia del florentino Francesco D’Ambra (1499–1558), según ha demostrado fehacientemente Ojeda (2015).

<sup>7</sup> Existe cierta confusión crítica acerca de la primera parte del título de la comedia, que solo Ojeda cita correctamente (Fernández Rodríguez 2016a, 48–49). En el último folio, por cierto, el manuscrito lleva una licencia de representación de 1626, probablemente a cargo de Luis Navarro Ordóñez, según se sugiere en CLEMIT.

por Schaeffer (f. 9),<sup>8</sup> cuenta con el aval de numerosos indicios temáticos y estilísticos que sugieren una autoría común de *El amigo enemigo*, *Los enredos de Martín* y *La española* (Fernández Rodríguez 2016a). Conque muy poco sabemos acerca de este Cepeda, autor tal vez de estas tres piezas y a buen seguro de otras muchas, salvo que fue un ingenio sevillano de notable éxito en las tablas y excelente reputación entre sus colegas. Pero abordemos ya el estudio de *Jorge Toledano* y *La española*, cuyos resúmenes argumentales se ofrecen en apéndice.

*Jorge Toledano* ha recibido distintos marbetes por parte de la crítica. Así, Rosa Navarro (1994) la definió como una *comedia de cautivos*, mientras que tanto Oleza y Antonucci (2013, 709) como la base de datos ARTELOPE la clasifican entre las *comedias novelescas*. También se la ha estudiado en tanto que *comedia bizantina*; como tal, presenta algunas particularidades que resultan pertinentes para nuestros propósitos.<sup>9</sup>

Una de las principales innovaciones de *Jorge Toledano* respecto al género bizantino consiste en que no está protagonizada por una pareja de enamorados, sino únicamente por el personaje que da título a la obra. Desaparecen así las tramas paralelas típicamente bizantinas (equivalentes a la doble focalización de este tipo de novelas), y se reducen la cantidad de cuadros y el número de personajes, rasgos todos ellos que la alejan de la técnica teatral de este tipo de comedias, caracterizadas por sus abundantes cuadros y amplios elencos.<sup>10</sup> La obra tampoco presenta una multiplicidad de espacios, como suele ser habitual en estas piezas: en el primer acto, que transcurre en la costa de Castellón, se inserta un cuadro situado en Argel, adonde llegan Antonio y sus captores; el resto de la acción sucede en la ciudad africana, hasta que al final Jorge y Antonio regresan a Castellón.

El comportamiento del joven, eso sí, cumple con los usos de esta tradición: derrocha a partes iguales virtud e ingenio, que emplea a fondo para lograr sus objetivos. Por otro lado, a su regreso todo parece indicar que obtendrá la mano de su amada, pero al final se descubre que son hermanos; así pues, los jóvenes que se separan no se aman el uno al otro, y su reunión final no implica el matrimonio, lo cual constituye una variante notable respecto a los cánones bizantinos. Ahora bien, tanto la anagnórisis como el reencuentro final entre familiares son rasgos constitutivos de la

<sup>8</sup> Para mayor comodidad, citaré las obras manuscritas por el número de folio ('f.').

<sup>9</sup> Pese a las peculiaridades anunciadas, creo que su clasificación como *comedia bizantina* resulta oportuna (lo que en ningún caso invalida, claro está, las demás propuestas de la crítica), puesto que permite hacer hincapié en los múltiples nexos con dicha tradición. Al respecto, justamente, de otro género minoritario en el teatro áureo, las comedias picarescas, Santiago Restrepo (2016, 26) nos recuerda que 'una obra se puede inscribir en diferentes géneros dependiendo de la perspectiva desde la cual se aborda y las relaciones genéricas que se quieren poner de manifiesto; y, por otra parte, también es posible estudiar, desde esta propuesta, los rasgos genéricos y de ciertas tradiciones que aparecen en obras que no se pueden considerar propiamente como parte de un género'.

<sup>10</sup> Por *técnica teatral* entiendo el 'conjunto de procedimientos que, desde dentro del texto, configuran un "programa" de puesta en escena' (Oleza 1986, 274). Acerca de la novela bizantina, véase González Rovira (1996). Para un estudio detallado de las comedias bizantinas, remito a Fernández Rodríguez (2016b).

tradición bizantina (aparecen en las novelas griegas, por ejemplo).<sup>11</sup> En este caso, el dramaturgo busca asombrar al público mediante la ruptura de sus expectativas.

La resolución de Jorge, que no duda en rescatar al padre de la joven, activa muchos de los mecanismos propios del género bizantino, sobre todo en sus actualizaciones del Siglo de Oro: haciéndose pasar por cautivo, decide viajar hasta Argel, donde tendrá que zafarse de los amores de una mora y de las calumnias de sus enemigos, y hacer valer su ingenio para torear a los musulmanes y lograr la liberación de Antonio. Durante su aventura argelina se desarrollan otros tópicos del género, muy característicos también de las adaptaciones españolas contemporáneas, como las mediaciones amorosas en el seno del cautiverio (aquí, fingido), la gran estima que alcanza de un señor moro, la resistencia a la apostasía, la conversión de musulmanes al cristianismo o la liberación masiva de cautivos. No olvidemos, por otro lado, que el desencadenante de toda la peripecia se corresponde con uno de los emblemas del género: el rapto por parte de unos corsarios y el cautiverio de Antonio.

Por lo que respecta a la puesta en escena, en *Jorge Toledano* cobran mucha importancia las ropas y disfraces de moros, cristianos y cautivos, elementos compartidos con el resto de comedias bizantinas, que en esta alcanzan una carga simbólica y un efectismo escénico muy cuidados por el dramaturgo.<sup>12</sup> Más adelante nos detendremos en algún ejemplo.

Por su parte, también *La española* ejemplifica a la perfección cómo circunstancias tan penosas como la amenaza de los corsarios y el cautiverio en tierras africanas podían transformarse sobre las tablas en un marco excepcional para que los personajes cristianos exhibieran su superioridad sobre los moros. La obra, que no por casualidad lleva por segundo título *Los enredos de Leonardo*, fundamenta su trama en los embustes y ardidés pergeñados por el astuto criado, que durante su estancia en Berbería trae de cabeza nada menos que a la familia real argelina. El contraste social entre el fiel vasallo del monarca español y los personajes moros, pertenecientes todos ellos a la realeza, agudiza el papel de títeres desempeñado por los seguidores de Mahoma. *La española* funciona así a modo de antídoto burlesco contra los peligros del corso, el miedo al cautiverio y la tentación de la apostasía: el ingenio de Leonardo permite que todo se resuelva del mejor modo posible para los representantes de la cristiandad. Se firman las paces entre moros y cristianos, cierto, pero quien ha movido los hilos y manipulado a unos y otros ha sido un español.

En lo que atañe a la adscripción genérica de la pieza, Ojeda (2003, 590) la ha definido como una comedia palatina; por mi parte, creo que también podría aplicársele el marbete de *comedia de cautivos* y, con ciertas reservas, el de *comedia bizantina*, habida cuenta de sus semejanzas con varias piezas escritas entre finales del siglo XVI y principios del XVII que han recibido tales denominaciones.

<sup>11</sup> Sobre la anagnórisis, recurso habitual en el teatro lopesco, debe consultarse ahora López Martín (2017).

<sup>12</sup> Acerca de las ropas y el disfraz de moro en la época, véase ahora el libro de Irigoyen-García (2017), que he podido consultar gracias a la gentileza de su autor.

La diferencia fundamental respecto a las comedias lopescas de índole similar es que, al igual que *Jorge Toledano*, no está protagonizada por una pareja de enamorados, circunstancia que la aleja del género bizantino, del que conserva no obstante muchos de sus rasgos característicos, la mayoría de los cuales se inscriben en el tema del cautiverio, que tanto Cepeda como Lope tratan desde un punto de vista cómico: el rapto por parte de los corsarios, el amor de los moros por los cristianos, las mediaciones amorosas, el rescate, la fuga, la resistencia a la apostasía, la tormenta marítima o los largos viajes. Mención especial merecen el choque cultural entre moros y cristianos y, sobre todo, el motivo de la fuga, cuya particularidad en *La española* recuerda mucho a otras comedias lopescas como *La viuda, casada y doncella* (1597) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615): en las tres, el cautivo se aprovecha del amor de una mora, a la que promete una vida en común, para engañarla y así poder escapar.<sup>13</sup> En *La española*, el motivo da pie a una de las escenas más memorables de la pieza: Leonardo, sin faltar un ápice a la verdad, afirma ante el rey estar huyendo con Celima, la favorita del monarca, y gracias a su ingenio consigue que le cedan el paso.

Algunos rasgos de la técnica teatral, como la importancia de los disfraces y las constantes entradas y salidas de personajes, acercan *La española* al modelo lopesco. Como en Lope, el engaño y el uso de ropas de moros y cristianos con fines escénicos son elementos muy relevantes en la obra, hasta el punto de que el cuadro final, que da título a la pieza, se basa en esos dos mecanismos.<sup>14</sup> Por otra parte, Cepeda ha dispuesto asimismo alguna que otra escena muy vistosa, como la danza con máscaras de la primera jornada, la ronda de los soldados del rey en la segunda y, ya en la tercera, la aparición del infante cargado con una gran piedra que supuestamente debía hacerlo invisible.<sup>15</sup>

¿Pero por qué nos hemos entretenido en señalar estos aspectos en común? Pues porque, a pesar de que el argumento de ambas obras sea muy distinto, entre ellas se observan no solo afinidades genéricas y un tratamiento similar de los códigos bizantinos, sino también varios paralelismos nada desdeñables, e indicadores acaso de una dependencia directa.

Los más de ellos, por cierto, atañen a dos de los principales personajes. Comencemos por la protagonista, llamada Celima en una y otra pieza. La de *Jorge Toledano* es una cautiva cristiana cuyo verdadero nombre es Violante, que reside en Argel en condición de mora y mujer favorita del rey. De modo muy similar, la Celima de *La española* es una mora a la que pretende el rey de Argel. Las dos se enamoran perdiendo del cautivo recién llegado, Jorge en la comedia lopesca y Leonardo en *La*

<sup>13</sup> Desde luego, se trata de un tópico presente en muchos textos de la época, pero la temprana fecha de composición de *La viuda, casada y doncella* podría ser relevante a efectos de una posible relación con *La española*.

<sup>14</sup> Con todo, recuérdese que el título completo que puede leerse en el manuscrito es *La famosa comedia española y enredos de Leonardo*, aunque suele citarse como *La española*, título este último que parece incidir más directamente en el disfraz de Celima.

<sup>15</sup> En la actualidad estoy preparando un estudio sobre este último episodio, que se corresponde con un tópico cuyas raíces boccaccescas y florecimiento en el Siglo de Oro ilustra con su pericia habitual Ilaria Resta (2013, 2016).

*española*. Ambas serán el centro de la intriga amorosa, y ambas se fugarán de Argel, si bien en circunstancias algo distintas (la huida de *La española*, por ejemplo, enseguida se salda con su vuelta al redil, según veremos).

En ambas obras, el protagonista se ve obligado a ejercer de intermediario amoroso de un moro que bebe los vientos por la mujer enamorada del cautivo. Así, Jorge sirve de tercero a Argán, mientras que Leonardo hace lo propio respecto al Infante. Finalmente, sin embargo, Jorge logra que Celima y el rey de Argel se reconcilien. De modo parecido, en el desenlace de *La española*, la mora y el rey de Argel terminan casándose, gracias a que Leonardo ha propuesto intercambiar a Celima, con quien pretendía fugarse, por el rey de España.

Por otra parte, tanto en *La española* como en *Jorge Toledano*, el español logra el aprecio, la admiración y la envidia de los personajes musulmanes. Así ocurría, desde luego, en muchas obras situadas en tierras africanas y protagonizadas por cristianos, según mandaban las convicciones religiosas de la época. Con todo, una de las triquiñuelas urdidas por Leonardo y Jorge acaso merezca cierta atención: por un lado, Leonardo logra que el rey se comprometa a concederle un deseo, sea cual sea, si consigue volver a engañarlo, y aquel se arroga la posibilidad de perdonar la vida a la primera persona a la que el rey condene a muerte, que no será otra que el propio Leonardo (como el astuto cautivo supone, pues, en efecto, mentirá al monarca). Por su parte, Jorge consigue que el rey le conceda un deseo como recompensa por la lealtad que le ha mostrado, de modo que aprovecha la ocasión para pedir la liberación de dos cautivos; para sorpresa de aquel, al momento aparece el propio Jorge, vestido ahora de cautivo, junto con Antonio, al que ha venido a rescatar. En ambos casos, pues, la astucia maquinada por el protagonista se salda con su liberación y tiene por objeto valerse de la palabra dada por el monarca argelino.

Además de estas similitudes argumentales, las dos Celimas cambian de ropa en algún momento, y visten tanto de mora como de cristiana. En ambas piezas, la vestimenta trae aparejada una fuerte carga simbólica, pues nos informa acerca de la actitud y la evolución del personaje.<sup>16</sup> Así, la obra de Cepeda toma la primera parte de su título de la estrategia urdida por Leonardo y Celima para burlar al rey de Argel, que consiste en vestirla a ella con ropajes ‘a la española’ para que este no sea capaz de reconocerla cuando ambos traten de escapar: ‘Sale Leonardo y Celima arrebozados y Celima disfrazada a la española’ (f. 44). Cuando el rey de Argel les pregunta quiénes son, Leonardo no duda en declarar, hasta en tres ocasiones, que él es Leonardo y que se lleva consigo a Celima. Alarmado, el moro Muley quiere prenderlos, pero el rey de Argel los deja pasar, pues teme que se trate de un nuevo embuste de Leonardo, quien había apostado con él que le volvería a engañar. Al poco abandonan la escena y reaparecen ‘en hábito de cristianos’ (f. 45), pero el rey sigue sin identificar a la mora, hasta que Leonardo revela el engaño: ‘vesla aquí, rey, te la entiego/disfrazada a la española’ (f. 47). La secuencia, una de las últimas, debía de funcionar a las mil maravillas sobre las tablas, razón tal vez por la que llegó a dar título a la pieza.

<sup>16</sup> Sobre este recurso, habitual en el teatro del Siglo de Oro, véase Ruano (2000, 54).

Por su parte, en el primer acto de *Jorge Toledano*, Celima abandona airada la escena, celosa por los devaneos amorosos del rey de Argel, que ha mandado capturar a una esclava española. Se quita sus ropas de mora y regresa vestida de cristiana ('Sale Celima como cristiana', p. 618). Ahora, además, reivindica su verdadero nombre: 'Violante me has de llamar; cristiana soy, no soy mora' (p. 618). Se diría que los celos que siente por una española le han hecho revivir su identidad cristiana. Así las cosas, al poco se arrepiente y vuelve a vestir como musulmana (p. 622).

En *Jorge Toledano*, la relevancia escénica de los disfraces atañe también al protagonista, que llega a lucir muy distintas ropas. A su llegada a Argel, Jorge trueca su vestido de paje por el disfraz de cautivo.<sup>17</sup> Poco después, su cómplice Argán le invita a que se haga con las mejores prendas cristianas que encuentre en su casa:

ARGÁN	Ve a casa y de los despojos de las cristianas batallas mide, Jorge, tus antojos, que esas manos quiero honrallas después de agradar sus ojos. Dos cofres hay, de do saques cuanto tu gusto no aplaques con tocas y tornasoles de vestidos españoles del saco de los Alfaques.
JORGE	Más a mi gusto vendré gallardo y a la española.
ARGÁN	Por aquí te aguardaré.
JORGE	¿Hay plumas?
ARGÁN	La fénix sola falta, porque no se ve.

*(Jorge Toledano, pp. 626-627)*

La alusión a las ropas 'a la española' podría ser relevante, toda vez que podría estar vinculada con el disfraz de Celima en la obra de Cepeda, en la que se mostraba asimismo vestida 'a la española'.

En efecto, al rato aparece Jorge 'muy galán' (p. 628), y Celima no oculta su gusto y admiración al verle vestido con tan lucidas galas: 'Con todo eso me regalo en verte/en traje principal de caballero' (p. 628). Más adelante, al ser nombrado capitán de las galeras de Argel,<sup>18</sup> Jorge se viste de moro: 'Lo que podré solo hacer/es tomar

<sup>17</sup> No existe una mención específica al atuendo que lleva antes de ser cautivo, pero lo más lógico es que se corresponda con su condición de paje.

<sup>18</sup> Recuérdese que Jorge es un cautivo fingido, pues está compinchado con Argán: 'En traje de cautivo disfrazado/y de cautivo mío he de llevarte' (*Jorge Toledano*, p. 619).

moro vestido,/para no ser conocido/y servirte a mi placer' (p. 631).<sup>19</sup> De ahí que el cautivo Antonio lo tome por mahometano ('siendo vos moro y yo cristiano', p. 633). El cambio de ropas y disfraces puede pasar inadvertido en la lectura del texto, pero no durante la puesta en escena, de la que unas y otros constituían parte fundamental, razón quizá por la que Lope—o alguna mano ajena, quién sabe—decidió recordar con todo lujo de detalles que, justo antes de su liberación, Jorge debía volver a llevar la indumentaria de cautivo ('Sale Jorge con santambarca y calzones de angeo como cautivo', p. 640), puesto que de otro modo la secuencia no tendría el impacto esperado (recordemos que, al verle vestido de cautivo, el rey comprende que ha sido víctima de la astucia del español, por lo que se ve obligado a cumplir su palabra y concederle, muy a su pesar, la libertad).

Pero Jorge aún tendrá tiempo de mudar de atavío antes del final de la pieza. A su llegada a Castellón, decide disfrazarse de moro para hacerse pasar por emisario del rey de Argel ('Jorge de moro, muy galán', p. 646). Cuando descubre que Laudomia y Riberio se acaban de casar, se produce una escena de anagnórisis en la que la indumentaria juega un papel fundamental. A medida que Jorge va deshaciéndose de sus ropas de moro, va revelando su identidad:

¡Vaya este vestido triste  
fuera de mí, donde asiste,  
que bien merece este ultraje  
cristiano que deja el traje  
de quien la Iglesia le viste!  
¡Vaya fuera este turbante,  
del que le ofende y condena  
señal propia y semejante!  
Desnudareme la pena,  
mas no es el amor bastante.  
Veisme aquí donde he quedado  
cristiano, aunque como moro  
castigado y abrasado,  
quizá porque un dios adoro  
que de Dios me ha desviado.  
Ya, pues, que desnudo estoy,  
¿quién pensáis todos que soy?

(*Jorge Toledano*, pp. 646-647)

La puesta en escena de *Jorge Toledano* debía de resultar muy vistosa para el público, que a buen seguro contemplaría con sumo gusto y regocijo el desfile de prendas y disfraces.

Llegados a este punto, resulta obligado plantearse la posible filiación entre *La española* y *Jorge Toledano*. Desde luego, no parece posible asegurar a ciencia cierta que una obra descienda de la otra, para lo cual precisaríamos de alguna prueba

<sup>19</sup> 'Su general me ha hecho y su privado,/conque su traje me vestí en efeto' (*Jorge Toledano*, p. 633).



textual o documental que, hasta la fecha, desconocemos. Con todo, diría que los múltiples paralelismos (argumentales, escénicos y onomásticos) señalados permiten barajar como probable la hipótesis de una filiación textual entre ambas piezas, más allá de que algunos se remonten a tópicos del género bizantino y de la literatura de cautivos, como, por lo demás, era corriente en un fenómeno teatral, la *comedia nueva*, urdido en buena medida mediante el engarce de motivos literarios de distinta procedencia, lo que facilitaba la creación (y recepción) de obras al ritmo frenético que imponía el insaciable público.<sup>20</sup>

Así que exploremos esa posibilidad. El primer obstáculo con el que topamos es la dudosa fecha de composición de *La española*, que nos impide saber si llegó a las tablas antes o después que *Jorge Toledano* (1595–1597), dado que el periodo estimado de escritura data de 1588 a 1604 (Arata 1991:11). La cuestión no se antoja baladí: de aceptar la premisa de una imitación (muy probable, a mi juicio), en un caso estaríamos frente a un joven Lope que decide emular a uno de sus dramaturgos favoritos, y en otro, ante una de las muchas obras que el Fénix debió de inspirar. La primera opción, claro está, es la más sugerente, por lo poco que sabemos acerca del teatro inmediatamente anterior a Lope y por lo mucho que nos queda por aprender de sus modelos.

Sea como fuere, la conservación del nombre de Celima cabría interpretarla como una suerte de homenaje por parte del posible imitador (ya fuera este Lope o Cepeda), o, cuando menos, como una prueba de su voluntad por dejar constancia de la deuda adquirida. La apuesta por el nombre de Celima serviría para evocar al personaje de la otra pieza, lo que redundaría asimismo en una recepción más rica y atenta a las minucias intertextuales por parte del público. (Por cierto que esta misma estrategia onomástica siguió el Fénix respecto a Audalla, el principal personaje musulmán de *Miseno*, obra que Lope imita en *La pobreza estimada* y que pertenece asimismo a los primeros compases de la *comedia nueva*,<sup>21</sup> lo cual, de confirmarse su posible imitación de *La española*, acaso podría ser un indicio de un proceder suyo, más o menos habitual, para rendir tributo a sus maestros).

Todo ello no equivale a suponer que las mutaciones sufridas por Celima en el tránsito de una pieza a otra pasarían inadvertidas, sino todo lo contrario. En primer lugar, la Celima de *La española* es mora, y no cristiana. Su intención es marcharse con Leonardo, pero en ningún momento piensa en renegar, pues pretende que él se convierta al islam. Su integridad religiosa se corresponde con sus sentimientos, que en todo momento se decantan por Leonardo, al que admira ante todo por su lealtad hacia el monarca español, mientras que ella aborrece al rey de Argel y al Infante.

Pero no por eso importuna a su amado, muy al contrario que la Celima lopecsa, personaje mucho más voluble y desenvuelto, y de débiles convicciones religiosas. Para empezar, es una renegada, y la querida del rey. Su atracción por Jorge se fundamenta ante todo en su porte, no tanto en cuestiones morales, aunque después él se muestre virtuoso. Arafe, Argán y el rey la quieren para ellos; ante la negativa de Jorge, se marcha con Arafe, pero luego se reconcilia con el rey, con quien

<sup>20</sup> 'El poeta, acuciado por un mercado ávido y exigente, construye sus obras con materiales tópicos ya manejados en otras piezas' (Pedraza 1996, 221).

<sup>21</sup> Al respecto, véase Fernández Rodríguez (2013).

protagoniza escenas muy tiernas. Pese a estas divergencias, no obstante, en torno a ambas Celimas gravitan el enredo amoroso y buena parte de los disfraces y cambios de identidad de ambas piezas.

En contrapartida, el protagonista ideado por Cepeda—lo mismo que el que da nombre a *Los enredos de Martín*—es más propenso al juego y al embuste que su compañero lopesco, lo que se trasluce asimismo en el tono general de la pieza, más lúdico y desenfadado que en la de Lope, como deja entrever la segunda parte del título, *Los enredos de Leonardo*. Su fidelidad hacia el rey de España es irreprochable, desde luego, pero a menudo se complace en burlarse de los demás personajes, sobre todo del rey de Argel y del Infante, y además no duda en engañar a Celima, a la que promete matrimonio e, incluso, su conversión al islam. Más virtuoso se muestra Jorge, cuya carácter ejemplar despierta constantemente la admiración y la envidia de los demás, aun cuando no le falte una pizca del ingenio de Leonardo, que le lleva incluso a ocultar ante Antonio su condición de paje, para que así, creyéndolo caballero, acepte otorgarle la mano de su hija.

En cierto modo, *La española* es una comedia algo más sencilla e ingenua que *Jorge Toledano*, que presenta un elenco mayor y cierta complicación argumental ligada al enredo dramático, lo cual podría hacernos suponer que *La española* obedece a una fórmula más primitiva que *Jorge Toledano* y que, por tanto, es algo más antigua. Ello podría explicar asimismo la explotación masiva del recurso de los disfraces (uno de ellos, ‘a la española’) en la comedia lopesca, que en *La española* se reduce prácticamente a una escena (por otro lado fundamental, puesto que da título a la pieza), y acaso también las particularidades de *Jorge Toledano* en relación a las demás comedias bizantinas lopescas ligadas al cautiverio. Es posible que así sea, pero me parece arriesgado otorgar a estas suposiciones una condición mayor que la de hipótesis, entre otras razones porque, si bien hoy se conoce razonablemente bien el teatro lopesco, en cambio es muy poco lo que sabemos acerca de la dramaturgia de Cepeda, de quien a lo sumo contamos con tres obras,<sup>22</sup> y de otros contemporáneos y predecesores de Lope.

En cualquier caso, no estará de más recordar que Ojeda (2015, 14) se inclina por datar *Los enredos de Martín* entre 1588 y 1595, dado que su altísimo porcentaje de redondillas (en torno a un 97%) es muy similar al de *El hijo venturoso*, pieza lopesca compuesta entre esas dos fechas (Morley y Bruerton 1968, 42). El porcentaje de redondillas de *La española* es prácticamente idéntico al de *Los enredos de Martín*, pero también al de otras comedias como *Los mal casados de Valencia* de Guillén de Castro y *La desgracia venturosa* de Miguel Sánchez, rematadas a finales de los noventa o en los primeros años del siglo XVII, por lo que, según concluyó Arata (1991, 11), lo más prudente, tanto en lo que atañe a *Los enredos de Martín* como a *La española*, sería adjudicarles un periodo de escritura comprendido entre 1588 y 1604, más allá de que, por las razones expuestas en el presente artículo, una fecha como la propuesta por Ojeda para *Los enredos de Martín* resulte igualmente verosímil respecto a *La española*.

Así las cosas, la dudosa fecha de composición de *La española* impide establecer a ciencia cierta quién imitó a quién, pero, a mi parecer, las profundas relaciones intertextuales entre ambas piezas sugieren que esa comedia y *Jorge*

<sup>22</sup> Naturalmente, sí conocemos muy bien *Los enredos de Martín*, asediada con gran tino por Ojeda (2003, 2015).

*Toledano* no solo pertenecen a una misma tradición, imbricada en el género bizantino y en la literatura de cautiverio, temas que muy pronto gozaron del interés y el favor del público de los corrales, sino también que ambas están directamente relacionadas. Este fenómeno, la reescritura, con el tiempo depararía por igual alegrías, disgustos y polémicas, y constituye una de las claves literarias de la *comedia nueva*, ese negocio frenético que aupó a Lope a lo más alto, pero en el que se involucraron otros muchos dramaturgos de renombre por aquel entonces, como Cepeda, a buen seguro uno de los principales artífices del teatro lopesco.

**Acknowledgements** Este trabajo ha contado con la ayuda de una beca postdoctoral Juan de la Cierva (FJCI-2016-29846) concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, así como con el apoyo de los proyectos de investigación 'Edición y estudio de 36 comedias de Lope de Vega' (FFI2015-66216-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad mediante fondos FEDER, y 'EMOTHE: Teatro Europeo de los Siglos XVI y XVII: Patrimonio y Bases de Datos' (FFI 2016-80314-P), financiado asimismo por dicho Ministerio en el seno del Plan Estatal I+D+i.

## Apéndice: resúmenes argumentales

### Cepeda, *La española*

#### Primera jornada

El rey de Argel lamenta que su tío, Sultán, no le haya concedido la mano de su hija Celima. Despechado, manda al Infante, su hermano (que también, en secreto, ama a Celima), a prender a Sultán. Aparece entonces un corsario con dos cautivos, el rey de España y su criado Leonardo. A fin de proteger a su señor, Leonardo afirma ser el monarca, engaño que el rey de Argel cree a pies juntillas. Acto seguido se descubre el cadáver de Sultán, pero el rey de Argel finge no saber nada al respecto.

Ya a solas, Leonardo le explica al verdadero rey que todo ha sido una estratagemas para protegerlo: puesto que los moros lo tienen por un soldado raso, cobrarán enseguida su rescate. El criado vuelve a engañar al rey de Argel, al que descubre el motivo de la treta supuestamente trazada por su fiel criado (quedarse en Berbería, y pedirle más adelante licencia para mandar a España al auténtico monarca). El rey de Argel queda maravillado de la fidelidad de tan leal siervo, y le concede permiso para ejecutar su proyecto.

Asimismo, ofrece como siervo a Celima al monarca español (es decir, a Leonardo). Y tal es la admiración que la mora siente por el cristiano, que le da palabra de matrimonio con la condición, eso sí, de que se convierta al islam, proposición que aquel acepta sin pensar cumplirla. Por su parte, el rey de Argel confiesa a Leonardo que le ha encomendado la tarea de servir a Celima para descubrir si esta (a la que el Infante le declara también sus sentimientos) tiene un amante. Entre tanto, se anuncia la llegada de una carta en la que el verdadero rey de España ofrece todo tipo de riquezas a cambio de Leonardo. El rey de Argel rechaza la propuesta y manifiesta que solo está dispuesto a trocarlo por el propio monarca español.

## Segunda jornada

Celima, aun sabiendo que Leonardo es en realidad un simple criado, le reitera su amor y le propone escapar juntos de Argel. Para ello, hace creer al Infante que está enamorada de él, y le promete casarse si huyen juntos a Marruecos en compañía de Leonardo. Mientras tanto, en España el monarca lamenta profundamente la respuesta del rey de Argel, y decide viajar a Berbería para liberar a su criado.

Leonardo no tiene intención de huir a Fez con Celima y el Infante. Este, por su parte, sospecha que el cautivo le ha revelado al rey su amor por Celima, acusación que Leonardo niega rotundamente. El rey irrumpe en escena y exige saber el motivo de la discusión. Al enterarse de los sentimientos de su hermano, lo condena al destierro. Leonardo logra engañar de nuevo al monarca, que le afea su conducta, pero Leonardo le asegura que al día siguiente volverá a hacerlo. El rey acepta la apuesta: si consigue engañarlo, le concederá un deseo, sea cual sea; de lo contrario, lo sentenciará a muerte. Leonardo accede, pero reservándose la posibilidad de perdonar la vida al primer hombre que sea condenado a muerte por el rey.

## Tercera jornada

Leonardo le advierte a Celima que ha recibido una carta en la que se anuncia la llegada del monarca español, que acude con la intención de trocarse por él, pero, para consolarla, le promete que se marchará con ella a España. Tras ello, confiesa al rey que Celima piensa huir disfrazada con él esa misma noche desde el puerto. El rey se lo echa todo en cara a Celima (que se ha puesto de acuerdo con Leonardo), pero ella le advierte que el cautivo intenta engañarle para ganar la apuesta, y que llevará consigo a otra mujer. Poco después, Leonardo visita al desdichado Infante y le asegura que posee una receta con la que hacerse invisible, para cuya elaboración se precisa la piedra de la virtud, que se encuentra en una cueva. El Infante saca una a una varias rocas hasta que Leonardo aparenta no verlo, convenciénolo así de haberse vuelto invisible.

La acción transcurre a continuación en el puerto, donde el rey de Argel aguarda escondido. Leonardo aparece acompañado de una dama vestida a la española, que no es otra que Celima. Al ser interrogados, Leonardo afirma la pura verdad: se lleva consigo a Celima a España. Convencido de que se trata de un embuste, el rey les deja pasar. Irrumpe entonces el monarca español junto a Leonardo y Celima (aún disfrazada), y se anuncia la desaparición de la mora. El rey de Argel comprende que ha sido engañado y prende a Leonardo, pero este le recuerda que le concedió la potestad de salvar la vida al primer condenado a muerte. El rey le da la razón y, acto seguido, acepta el trueque del monarca español por su criado. Leonardo, sin embargo, afirma que piensa casarse con Celima y convertirse al islam. El rey de Argel le ruega una y otra vez que no se lleve a su prima, pero Leonardo le advierte que solo la tocará por su señor. El moro acepta. En ese momento aparece el Infante cargando con la pesada piedra y maravillado de no ser invisible. Leonardo le explica que lo embaucó para que todos pudieran contemplarlo haciendo penitencia y obtener así el perdón real, que se le concede. Por último, se acuerda la boda entre Celima y el rey de Argel.

## **Lope de Vega, Jorge Toledano**

### **Acto primero**

El renegado Arafe llega a las costas de Castellón con la intención de secuestrar a Laudomia, pretendida por el rey de Argel, quien, a cambio, ha prometido entregarle a Celima, una esclava cristiana convertida en su favorita y de la que Arafe está enamorado. El padre de Laudomia, Antonio, es hecho prisionero, mientras que ella logra escapar. Argán, uno de los moros expedicionarios, le da alcance y le asegura que está dispuesto a liberarla para que así Arafe no obtenga a Celima, por quien también él suspira. Entre tanto, la embarcación de Arafe ha partido rumbo a Argel con Antonio a bordo. Mientras esto ocurre, Jorge, un paje de Laudomia, aprovecha que se ha quedado a solas con ella para declararle su amor, que la dama toma por loco atrevimiento.

Al día siguiente, en el palacio real de Argel, Celima, muy dolida porque su señor haya mandado capturar a una mujer, manifiesta que ya no le ama y declara su voluntad de recuperar su nombre cristiano, Violante. Llega entonces Arafe con el cautivo Antonio, al que Celima, que ha reaparecido vestida de cristiana, reclama como esclavo suyo. En Castellón, Laudomia ha prometido casarse con aquel que libere a su padre, lo que aviva las esperanzas de Jorge, quien revela a Argán su condición de huérfano abandonado en Toledo. Argán le propone que se haga pasar por su cautivo y partir juntos a Argel para rescatar a Antonio y conseguir así la mano de Laudomia.

### **Acto segundo**

Ya en Argel, Argán le pide a Jorge—quien aparece vestido de cautivo—que ejerza de intermediario amoroso con Celima; a cambio, él le entregará a Antonio. Nada más conocerle, sin embargo, ella se queda prendada de Jorge, al que quiere tomar como criado. Desesperado por la negativa del soberano a concederle la mano de Celima, Arafe le asegura al rey que ella se entiende con cristianos, lo que despierta los celos y un cierto temor en el monarca. Más tarde, cuando Celima ve a Jorge vestido de cristiano, se abalanza sobre él presa de una arrebatada pasión, pero este invoca su lealtad hacia el monarca y la rechaza una y otra vez. Como recompensa, el rey lo nombra capitán general. Al mismo tiempo, ordena apresar a Celima, acusada de traición. Por su parte, Jorge, sin desvelar su condición de paje, le cuenta a Antonio su plan de rescate, y este accede a otorgarle la mano de su hija a cambio de su liberación. Llegan en ese momento noticias de la fuga de Celima y Arafe, que pretendían escapar a Nápoles y hacerse cristianos, y cuya captura se le encomienda precisamente a Jorge.

### **Acto tercero**

Jorge regresa triunfante y le ruega al rey que libere a todos los presos cristianos, y consigue además que el rey y Celima se reconcilien. Por su parte, Argán y Arafe pretenden tentarlo con la corona de Argel para luego poder acusarlo de traición, pero el rey comprueba la fidelidad de su protegido, por lo que se ofrece a concederle

cualquier deseo. El español aprovecha la oportunidad y le pide que libere a dos cautivos, y acto seguido aparece él mismo vestido de esa guisa junto a Antonio. Le confiesa entonces al rey las razones por las que vino a Argel, y el monarca, muy a su pesar, les otorga la libertad junto a la de todos los cautivos cristianos.

Entre tanto, Jorge llega a Castellón disfrazado de emisario del rey de Argel, vestido con ricas galas de moro. Al descubrir que su señor Riberio y Laudomia ya se han casado, Jorge revela su verdadera identidad, y Antonio lo reconoce entonces como su hijo natural, esto es, como hermano de Laudomia, entregado en su día como huérfano a Riberio para que lo criara. Se concierta a continuación la boda de Jorge con Leonora, hermana de Riberio.

## Bibliografía citada

- Arata, S. (1991). Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio. *Manuscr. CaO*, 4, 3–15.
- Badía Herrera, J. (2014). *Los primeros pasos en la Comedia Nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*. Madrid-Frankfurt am Main: TC/12-Iberoamericana-Vervuert.
- Ojeda Calvo, M. (2011). Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI. *Edad de Oro*, 30, 207–243.
- Case, T. E. (1975). *Las dedicatorias de partes XIII–XX de Lope de Vega*. Madrid: Castalia.
- Cepeda. *El amigo enemigo, y a las veces lleva el hombre a su casa con que llora*. Madrid: Biblioteca Nacional, sign. 15.559.
- Cepeda. *Los enredos de Martín*. Madrid: Biblioteca de Palacio, sign. II-463.
- CLEMIT: *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. Universidad de Valladolid. <http://www.clemit.es/>. Consultado en el otoño de 2017.
- Fernández Rodríguez, D. (2013). La *Comedia de Miseno*, fuente de *La pobreza estimada*: de don Juan Manuel y Loyola a Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 1–31.
- Fernández Rodríguez, D. (2016a). Sobre la autoría de tres obras “de Cepeda”, famoso dramaturgo en los albores de la Comedia Nueva. *Bulletin of the Comediantes*, 68(2), 46–70.
- Fernández Rodríguez, D. (2016b). *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*. Tesis doctoral dirigida por Alberto Blecua y Ramón Valdés. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ferrer Valls, T. (dir.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kasel: Reichenberger.
- Giuliani, L. (Ed.) (2009). *Lupercio Leonardo de Argensola. Tragedias*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- González Rovira, J. (1996). *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- Irigoyen-García, J. (2017). “*Moors dressed as moors*”. *Clothing, social distinction, and ethnicity in early modern Iberia*. Toronto: University of Toronto Press.
- La famosa comedia española y enredos de Leonardo*. En *Comedias manuscritas*. Freiburg im Breisgau: Universitäts Bibliothek, sign. Hs. 801.
- López Martín, I. (2017). *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Morley, S. G., & Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Navarro Durán, R. (1994). Lope juega con los límites: *Jorge Toledano*, una comedia de cautivos. En Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico* (pp. 73–92). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ojeda Calvo, M. V. (2003). *Los enredos de Martín*, “compuesta por Cepeda”, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación. *Criticón*, 87-88-89, 589–601.
- Ojeda Calvo, M. V. (2015). Un ejemplo de la fortuna europea de Francesco D’Ambra. *Los enredos de Martín*, “compuesta por Cepeda”. En *Filologia e critica nella modernità letteraria* (pp. 11–31). Bolonia: CLUEB.

- Oleza, J. (1986). La propuesta teatral del primer Lope de Vega. En José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia* (pp. 251–308). Londres: Tamesis Books.
- Oleza, J. (2013). De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo. En María del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro* (pp. 65–82). Valencia: Universitat de València.
- Oleza, J., & Antonucci, F. (2013). La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones. *Rilce*, 29(3), 689–741.
- Pedraza Jiménez, F. B. (1996). En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los reyes*. En José Juan Berbel Rodríguez (coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería* (pp. 203–221). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Pontón, G. (2013). Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna. En Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo. 1500–1598* (pp. 511–656). Barcelona: Crítica.
- Pontón, G. (2017). Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560–1605). *Arte nuevo*, 4, 555–649.
- Resta, I. (2013). De Boccaccio al entremés barroco: una reescritura dramática del motivo del tonto invisible. *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 7, 377–394.
- Resta, I. (2016). *Fuentes, reescrituras e intertextos. La novella italiana en el entremés del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: TC/12-Iberoamericana-Vervuert.
- Restrepo Ramírez, S. (2016). *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y la materia picaresca*. Tesis doctoral dirigida por Ramón Valdés. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ruano de la Haza, J. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Schaeffer, A. *Copias de comedias antiguas españolas: La española y enredos de Leonardo (de Cepeda)*. Santander: Biblioteca Menéndez Pelayo, sign. M-416 A 203.
- Stark, E. (2003). *Die Sammlung spanischer comedias in der Universitätsbibliothek Freiburg* (Vol. 2). Kassel: Reichenberger.
- Vega, L. (1928). *Jorge Toledano*. En Emilio Cotarelo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (vol. 6, pp. 607–647). Madrid: Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos.
- Wilder, T. (2004). Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega. En Xavier Tubau (coord.), *Lope en 1604* (pp. 189–196). Lleida: Prolope-UAB-Milenio.