

NUEVA REVISTA DE
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

El Colegio de México, A.C.

México

López Martínez, José Enrique

DE SORTIJAS ANTIGUAS Y REYES ENCANTADOS. ANTECEDENTES LITERARIOS Y FORTUNA
DE LA COMEDIA LA SORTIJA DEL OLVIDO, DE LOPE DE VEGA

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LVIII, núm. 1, enero-junio, 2010, pp. 129-157

El Colegio de México, A.C.

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60224223005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DE SORTIJAS ANTIGUAS Y REYES ENCANTADOS.
ANTECEDENTES LITERARIOS Y FORTUNA
DE LA COMEDIA *LA SORTIJA DEL OLVIDO*,
DE LOPE DE VEGA*

La sortija del olvido de Lope fue publicada por primera vez en la *Parte XII* de comedias del autor, en 1619, aunque Morley y Bruerton sitúan el momento de su escritura algunos años antes, entre 1610 y 1615¹. En ella, el Fénix desarrolla la historia de una traición real, tema que aparece en muchas otras piezas de su repertorio, al igual que el conjunto de situaciones comunes en la comedia nueva que acompañan ese núcleo argumental: celos, ambición de poder, intriga amorosa. Sin embargo, nuestra obra se distancia notablemente de muchas otras comedias de Lope, y de otros autores, al construirse sobre la base de un recurso poco común en las tablas de inicios del siglo XVII: el uso de la magia –en la lógica interna del argumento–, como motor principal de todo el planteamiento dramático. En las siguientes páginas me propongo aproximarme a las diversas tradiciones y textos que pudieron constituir el contexto general sobre el cual Lope construyó esta extraordinaria comedia, antecedente de primer nivel en el teatro de magia que se desarrollará, a partir de Calderón, durante el siglo XVIII.

Antes de abordar la tradición del anillo mágico, sin embargo, cabe notar la relación de nuestra comedia con otra pieza del teatro lopesco anterior. Se trata de *El cuerdo loco*, publicada en la *Parte XIII*, pero escrita en 1602 –como consta en el manuscrito autógrafo de la colección Holland². *La sortija del*

* Este artículo fue hecho gracias a una Beca de Estudios de Posgrado en el Extranjero, otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), México.

¹ S. MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 396-397.

² *Ibid.*, pp. 40, 80.

olvido reelabora de forma muy cercana estrategias dramáticas de la obra temprana, especialmente en las primeras escenas. Los versos iniciales de la comedia muestran a un noble traidor, Adriano, que intenta convencer a su amante, la infanta Arminda, de arrebatar el poder al príncipe, su hermano. Ante el temor de la dama, que se opone a asesinar a un miembro de su familia, el traidor propone entonces utilizar un hechizo que lo haga perder la memoria, y de esta forma allanar su ascenso al poder. En esas breves líneas se presenta el núcleo principal de toda la obra. La secuencia es una reelaboración de dos escenas de *El cuerdo loco*. En la primera de ellas, el duque Dinar-do, el traidor, convence a la madrastra del rey, Rosania, de la posibilidad de hacerse con la corona. Al igual que en los versos de *La sortija*, la dama –familiar cercana del heredero– primero se muestra reticente y temerosa y reprocha a su amante el estar más interesado en el poder que en ella; el noble, ante el reclamo, da un giro a la discusión y recrimina a la dama su falta de amor, argumento que, finalmente, la convence. Con un desarrollo más amplio, en la pieza de 1602, el medio para deshacerse del rey se plantea en una escena posterior, y también como una alternativa más deseable al posible asesinato del monarca. No es menos significativo que en ambas obras Lope decida llevar a cabo el atentado contra el rey en una misma situación: el momento en que se lava y se viste por la mañana, con la ayuda de sus criados de cámara, escena que goza de un atento desarrollo en los dos textos.

No cabe duda, pues, de que Lope recupera varios de los esquemas iniciales de *El cuerdo loco* para su obra posterior. De hecho, en el resto de la comedia se verifica una serie de elementos paralelos derivados de la cercanía de los argumentos, en especial el juego con la “locura” o encantamiento, respectivamente, de los dos monarcas, aunque a partir de este punto comienzan a ser más notables las diferencias que las coincidencias. Por mencionar sólo las más importantes, hay que notar que en realidad en *El cuerdo loco* nos encontramos con un caso de locura fingida: el rey ha sido advertido por un cocinero del intento de los traidores, y así, evitando el envenenamiento, decide hacerles creer que lo han vuelto loco. En esta situación se basa Lope para provocar juegos de equívocos, tan del gusto del teatro áureo, en los que, por ejemplo, los disparates del loco en realidad son acusaciones verdaderas contra los traidores. *La sortija*, en cambio, lleva a cabo *verdaderamente* el hechizo del monarca,

y aunque también se presentan en las tablas las consecuencias de su pérdida de memoria –con la consiguiente caricaturización de la persona real, rasgo coincidente en las dos obras– éstas consisten en situaciones confusas para todos los protagonistas; sobre todo a partir de las oscilantes preferencias de ellos en el amor del príncipe Sinibaldo, sin el juego de ambigüedad de la obra anterior. Se trata, en resumen, de un caso de recuperación de situaciones dramáticas, o de planteamientos argumentales básicos, antes que de una reelaboración completa de la obra, tal y como sucede, por recordar un caso clásico, con la relación entre *Los pleitos de Inglaterra* y *La corona de Hungría*³; sin embargo, los elementos en común son de sobra significativos para poder suponer una conexión directa, y consciente, entre estas dos piezas cómicas de Lope⁴.

Al margen de esta relación, o de otras posibles en el marco del teatro lopesco, no parece haber una fuente histórica o legendaria directa para esta comedia⁵. Pero su tema central, el anillo mágico, y diversos aspectos de su desarrollo muestran sin duda la influencia de importantes tradiciones literarias que Lope pudo conocer y reelaborar al escribir esta singular comedia. La sortija mágica tiene una historia tan antigua que se puede rastrear en Heródoto y Platón, como nos recuerdan los personajes de *La sortija*. Hacia la parte central del primer acto, Ardenio el mago intenta suavizar el temor de Adriano ante la perspectiva

³ Tema que desarrolló en un estudio, también clásico, HUGO A. RENNERT, “Lope de Vega’s *Los pleitos de Inglaterra* and *La corona de Hungría*”, *Modern Language Review*, 13 (1918), 455-464.

⁴ Sin duda, la vinculación de la *Sortija* con *El cuerdo loco* puede desarrollarse de forma mucho más detallada, que no trato aquí por no alargar excesivamente este texto. Aquí quiero centrar mi atención en la tradición del anillo mágico y la fortuna de la obra.

⁵ Dicho esto con cautela. En efecto, la localización del argumento de la obra en una legendaria Hungría no ha sido hasta ahora asociada con episodios históricos concretos del país magiar, antes bien, parece un recurso literario –como sucede también con la ambientación en Budapest de *El cuerdo loco*. La presencia de la historia húngara en el Fénix ya ha sido estudiada, sin establecer ninguna conexión con nuestra comedia, por JOSEPH PETER BOSCH, “Hungría en el teatro de Lope de Vega” [resumen de una tesis doctoral dedicada al tema], *RLit*, 31 (1967), 95-103. No obstante, el estudio más reciente de ZOLTÁN KÖRPÁS, “Húngaros en obras de Lope de Vega: las fuentes históricas del drama *El rey sin reino*”, *AnLV*, 5 (1999), 119-137, demuestra que Lope utilizó con precisión textos como las *Rerum hungaricarum* de Antonio Bonifini para elaborar argumentos teatrales, por lo que no cabe descartar del todo una posible fuente histórica.

de crear y utilizar el anillo del olvido contra Menandro, recordando la historia del rey lidio Candaules:

ARDENIO	El anillo no te espante, no es en el mundo el primero.	
	Mostró Candaules desnuda, de necio y de enamorado, su mujer bella a un criado, poniendo su honor en duda.	525
	Viola en fin, y ella, informada de que ya visto la había, le llamó y le dijo un día que desnudase la espada y matase a su marido, y con ella se casase para que en Lidia reinase.	530 535
	El entonces, atrevido, formó un anillo de suerte que entraba cuando quería, hasta que, llegando el día, dio al rey de Lidia la muerte.	540
ADRIANO	Candaules fue muy gran necio y muy deshonesto amante, pues tesoro semejante puso en tan bajo desprecio, mostrando con loco amor lo que encubrir fuera bien.	545
ARDENIO	Comunicar quiso el bien, pensando hacerle mayor. Dente la dicha los cielos del que el anillo formó.	550
ADRIANO	Sólo ese lidio nació en todo el mundo sin celos ⁶ .	

En este largo recuerdo del malogrado monarca persa, Lope combina las versiones de las dos fuentes occidentales más antiguas de la historia de este rey, la del libro primero de la *Historia* de Heródoto, y la más breve de la *República* de Platón. En la pri-

⁶ Cito el texto de mi propia edición de la comedia, que se encuentra en preparación para ser publicada en el volumen correspondiente a la *Parte XII*, coord. por José Enrique Laplana, de la colección dir. por el grupo PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona. La comedia no volvió a publicarse en volumen ni como suelta, sino hasta su inclusión en el tomo 9 de las obras de Lope en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, ed. por Ángel González Palencia, Tipografía de Archivos, Madrid, 1930.

mera obra (I, 8-12), el de Halicarnaso explica de esta manera la pérdida del poder de la dinastía de los Heráclidas en Sardes:

Pues bien, este Candaules se enamoró de su mujer y, enamorado como estaba, creía tener una mujer mucho más hermosa que todas las demás. De modo que, en esta creencia, Candaules, con quien gozaba de gran favor Giges, hijo de Dascilo, uno de sus lanceros, no sólo consultaba con este Giges los más importantes negocios, sino que también le ensalzaba sobre manera la hermosura de su mujer. Y transcurrido no mucho tiempo, pues era fatal que Candaules fuese desgraciado, dijo a Giges lo siguiente: “Giges, como me parece que tú no me crees cuando te hablo de la hermosura de mi mujer (porque los oídos de los hombres son más incrédulos que sus ojos), compóntelas para verla desnuda”. Y Giges, con su gran voz, dijo: “Señor, ¡qué malsana proposición me haces al sugerirme que vea desnuda a mi señora!...”

El otro, como no podía eludir aquello, se mostró dispuesto; y cuando Candaules creyó que era hora de acostarse, condujo a Giges a la alcoba, e inmediatamente después apareció también su mujer. Así que hubo entrado, Giges la contempló mientras iba dejando los vestidos; y cuando quedó a su espalda, en el momento que la mujer se iba a la cama, se deslizó a hurtadillas y salió fuera. Y la mujer le vio salir; pero aunque se dio cuenta de lo que había hecho su marido, ni gritó de vergüenza ni aparentó darse cuenta, porque tenía la intención de vengarse de Candaules...

Pero tan pronto como vino el día, después de haber apercebido a aquellos de sus criados de los que sabía que le eran más fieles, mandó llamar a Giges. Éste, que no creía que ella supiera nada de lo ocurrido, acudió a la llamada, pues ya antes, siempre que le llamaba la reina, solía presentarse a ella. Y cuando hubo llegado Giges, la mujer le habló así: “Ahora Giges, tienes delante dos caminos, y te doy a escoger el que quieras seguir. O mata a Candaules, y apodérate de mí y del reino de los lidios, o bien eres tú mismo quien debe morir en seguida, para evitar que en el futuro, obedeciendo en todo a Candaules, veas lo que no debes. Sí, es necesario que muera aquél, que ha tramado esto, o que mueras tú, que me has visto desnuda y has cometido una inmoralidad”...

Así que hubieron dispuesto la conjura, venida la noche, Giges, como no le dejaban y no tenía otra salida sino que debía morir él o Candaules, siguió a la mujer hasta el dormitorio. Y ella le da un puñal y lo esconde detrás de la misma puerta: y luego, mientras Candaules dormía, Giges salió a hurtadillas, le mató, y así entró en posesión de la mujer y del reino⁷.

⁷ HERÓDOTO, *Historias*, trad. J. Berenguer Amenós, Alma Mater, Barcelona, 1960, pp. 12-14.

A partir de este texto se difunde la leyenda del rey Candaulles por toda la literatura occidental, y su recuerdo como notable ejemplo de un monarca impertinente y desgraciado. Sin embargo, el relato del monarca lidio aparece también en un célebre fragmento de la *República* de Platón, como se ha indicado, que es el que introduce el motivo del anillo mágico. En esta obra (II, 359c-360a), Glauco invoca no al rey lidio, sino a su criado Giges, caracterizado como pastor, en su célebre discusión sobre la búsqueda de la justicia:

La licencia a la que me refiero habría de ser como si ellos tuvieran el poder que decían que alguna vez tuvo el ancestro de Giges el lidio. Dicen que era un pastor al servicio del rey de Lidia, y que después de una gran tormenta y de un gran terremoto la tierra se abrió y una gran cueva apareció en el lugar donde estaba pastoreando. Y dicen que vio y se maravilló y entró en la cueva; y la historia dice que él observó otras maravillas, y un caballo hueco de bronce con puertas pequeñas. Entró por ahí y vio un cadáver de estatura mayor que la de un mortal, y no había nada más que un anillo de oro en su mano, que él tomó, y salió. Cuando los pastores llevaron a cabo su reunión acostumbrada para hacer el reporte mensual al rey acerca de los ganados, él acudió también, portando el anillo. Así, cuando él se sentó, sucedió que giró el grabado del anillo hacía sí, hacia la parte interna de su mano, y cuando esto tuvo lugar dicen que se volvió invisible para aquellos que estaban sentados junto a él, y hablaban de él como si estuviera ausente. Y que él estaba sorprendido, y de nuevo jugando con el anillo giró el grabado y se volvió visible. Viendo esto, experimentó con el anillo para ver si poseía esta virtud, y descubrió que cuando giraba el grabado hacia dentro se volvía invisible, y cuando lo hacía hacia fuera, visible. Dándose cuenta de esto, de inmediato ordenó las cosas para poder convertirse en uno de los mensajeros que verían al rey. Llegando ahí, sedujo a la esposa del rey y con su ayuda le tendió una trampa y lo asesinó, y poseyó su reino⁸.

Después de los tiempos de la Grecia antigua, los infortunios del rey Candaulles serán recordados únicamente a partir de alguno de estos dos fragmentos, como sucede, por ejemplo, en la cita cercanísima de la versión platónica que incluye Cicerón en su tratado *De officiis* (III, 8), con la misma intención ética:

⁸ PLATÓN, *República*, ed. y trad. P. Shorey, Loeb Classical, Cambridge-London, 1930-1935, pp. 117-119 (la trad. del inglés es mía).

hinc ille Gyges inducitur a Platone, qui cum terra discessisset magnis quibusdam imbribus, descendit in illum hiatum aeneumque equum, ut ferunt fabulae, animadvertit, cuius in lateribus fores essent; quipus apertis corpus hominis mortui vidit magnitudine invisitata anulumque aureum in digito; quem ut detraxit, ipse induit –erat autem regius pastor–, tum in concilium se pastorum recepit. ibi cum palam eius anuli ad palmam converterat, a nullo videbatur, ipse autem omnia videbat; idem rursus videbatur, cum in locum anulum inverterat. itaque hac oportunitate anuli usus reginae stuprum intulit eaque adiutrice regem dominum interemit, sustulit quos obstaré arbitrabatur, nec in his eum facinoribus quisquam potuit videre. sic repente anuli beneficio rex exortus est Lydiae⁹.

Gracias a la mayor celebridad que cobró la versión de la *República*, se constituyó asimismo una leyenda sobre el anillo mágico del pastor Giges, separada de la que tiene a Candaules como protagonista principal. A esta historia remite Luciano en las dos ocasiones en que menciona simplemente “el anillo de Giges”:

Y si en algún momento alguien les hubiera dado el anillo de Giges para, al ponérselo, hacerse invisible, o el casco de Hades, estoy seguro de que, diciendo un largo adiós a los trabajos penosos, se hubieran echado en brazos del placer... (*Bis accusatio*, 21).

Yo quiero que Hermes venga a mi encuentro y me dé varios anillos que tengan poderes; uno para que mi cuerpo esté siempre sano y vigoroso; otro para ser invisible –como el anillo de Giges– a los de mi alrededor... (*Navigium*, 42)¹⁰.

De esta forma, el relato de la muerte del rey lidio, en la versión de la *Historia* o en su variante platónica del conjuro de Giges, se convierte en el más importante antecedente del tema del anillo mágico de la literatura europea medieval, llegando a extender su difusión todavía hasta el teatro español del siglo XVIII. En el marco de la literatura española, la anécdota del rey Candaules aparece tempranamente en textos de tipo histórico: en el siglo XIII, en la *General historia* de Alfonso X (que

⁹ CICERÓN, *De Officiis*, ed. C. Atzert, Teubner, Leipzig, 1971, pp. 96-97.

¹⁰ LUCIANO, “Doble acusación o los tribunales”, trad. y notas J.L. Navarro González, en *Obras*, Gredos, Madrid, 1988, t. 2, p. 110; “El barco”, en *Obras*, 1992, t. 4, p. 125. También la desgracia del rey lidio se hizo proverbial y seguía siendo bien conocida en época de Luciano, como se ve en el atribuido *Lucius*, 28 (“Lucio o el asno”, ed. cit., t. 2, p. 342).

cambia el nombre de *Giges* por *Çigno*), y, en la centuria siguiente, en la *Gran crónica de España*, de Fernández de Heredia, ambos recordando exclusivamente la versión de Heródoto, como será común en la mayor parte de estos autores. En época más cercana a la de nuestro ingenio, recuerdan la misma versión autores como Bernardo Pérez de Chinchón, Cristóbal de Villalón en su *Scholástico* (que nombra al criado *Gigo*, lo que indica que tal vez siguió la versión de la *General historia*), y Alonso de Villegas en el *Flossanctorum*. Lope recuerda éste, uno de los cuentecillos heroódoteos más difundidos, en su *Peregrino*, casi diez años antes de componer la *Sortija*:

Mas no era justo que en el paño de tan limpia fe, o por vergüenza o por flaqueza, cayese mancha de infamia, que menos cruel me pareció siempre Lucila, que por celos de Fabio dio veneno al emperador Antonino Vero, que la mujer de Candaules, que por venganza de haberla enseñado a Giges desnuda, le entregó el reino, como refiere Heródoto¹¹.

La versión específica del anillo de Giges surge con frecuencia en la literatura española renacentista y barroca. La versión castellana más temprana de esta historia aparece en la *Sátira de felice e infelice vida* (a mediados del siglo xv) de Pedro de Portugal, que sigue muy de cerca la platónica y recupera, en su expresión cristiana, el valor hipotético que el cuento tenía en la *República* en el marco de una discusión filosófico-moral, aspecto que había sido omitido por la mayor parte de los autores mencionados:

E aqueste Giges era pastor del rey, e vínose para los otros pastores; e tanto que ponía la sortija en la mano, los otros non le veían e él veía todos. E ayudándose d'esta ayuda, allegado a la reina, deshonestamente mató el rey e apartó todos los otros que le podían contrariar e contrastar su propósito. Y en todos estos yerros y pecados no podía ser visto de alguno; e así, con la ayuda de aquel su anillo, súbita e muy aceleradamente fue fecho rey de Lidia. ¿Qué don o qué gracia puede ser atribuida en esta vida a los mortales por el Dios inmortal de tan alta excelencia como, pudiendo pecar, virtuosamente obrar? Pues ¡cuánto mayor sería no sólo poder faser yerros e pecados, mas aun saber que d'ellos no sería punido ni

¹¹ LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973, p. 468.

reprehendido, y solamente por unos vivos amores de la virtud los desechar e seguir la regla virtuosa e bienaventurada!¹².

En el siglo xvii, Pero Mejía incluye el cuento en su *Silva*, aunque sólo como un breve comentario, y Luis Barahona de Soto en *Las lágrimas de Angélica*, que sin mencionar el anillo habla de cómo el criado pudo conseguir el reino lidio “hurtándose a los ojos de la gente”. El testimonio más importante en fechas cercanas a las de la composición de *La sortija del olvido* es el que ofrece Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro*, en 1611, que no combina las dos versiones clásicas, como hace Lope, pero las recuerda en un mismo momento, mencionando la de Heródoto en apenas una línea y reproduciendo a continuación, de manera completa, el relato de Platón. A partir de más de una de estas obras españolas que habían recuperado con diligencia el cuento –desde Alfonso X y con especial frecuencia durante el siglo xvi, o probablemente a partir de su conocimiento directo de los clásicos grecolatinos, acreditado en múltiples ocasiones–, Lope mantiene en el ámbito de la literatura española, y lo introduce en el teatro, el trágico recuerdo del rey lidio, combinando de manera única las dos fuentes originales, y lo utiliza con una pertinencia que no habían observado sus predecesores. Al tiempo que vincula la *Sortija* con la tradición clásica –y a su personaje con uno de los monarcas desgraciados más célebres de la antigüedad–, Lope no sólo dota de autoridad la inclusión del elemento mágico, sino que también recupera el valor expresivo que podía tener –en el contexto de la comedia áurea y de su obra–, el prodigio del hombre sin celos –capaz de mostrar desnuda a su esposa por orgullo–, y una grave traición, un crimen de lesa majestad –por causa de la pasión amorosa y la ambición–: elementos que, sugeridos en los originales griegos de la historia de Candaules, solamente Lope llega a enfatizar y a releer con la óptica barroca. Si bien en su mayor parte la obra parece ser invención exclusiva del Fénix, según veremos –y otras son las tradiciones literarias que aportan antecedentes más claros para su creación–, el relato del rey lidio es sin duda uno de los principales referentes literarios del anillo mágico, y el más importante en cuanto a la vinculación de este motivo con el tema de la conjura real originada en el amor y la soberbia.

¹² PEDRO DE PORTUGAL, *Sátira de felice e infelice vida*, ed. G. Serés, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, p. 162.

En la Edad Media, y al parecer sin un antecedente directo de origen clásico, surge el tema específico de la sortija del olvido, que tiene una de sus expresiones más antiguas en el cuento, de inmensa fortuna, de los dos anillos mágicos que fabrica un rey a fin de abandonar a su mujer. El primer testimonio del relato lo encontramos en la *Historia Scholástica* (ca. 1169-1176), de Pedro Coméstor, concretamente en su versión del *Éxodo* y de la vida de Moisés, que toma, como en muchos otros momentos, de la obra de Flavio Josefo. Mientras el historiador griego se concentra en los hechos del profeta, en una forma más cercana a la versión bíblica, el ilustre teólogo francés añade a su relato la singular estrategia de Moisés para alejarse de su esposa y reunirse con los suyos en Madián:

Proinde Moyses tamquam vir peritus astrorum duas imagines sculpsit in gemmis hujus efficaciae, ut altera memoriam, altera oblivionem conferret. Cumque paribus annulis eas inseruisset, alterum, scilicet oblivionis annulum, uxori praebuit; alterum ipse tulit, ut sic pari amore, sic paribus annulis insignirentur. Coepit ergo mulier amoris viri oblivisci, et tandem libere in Aegyptum regressus est¹³.

Esta anécdota breve no aparece en las *Antigüedades de los judíos* (II, 10, 11), que Coméstor sigue casi literalmente en el resto del pasaje, y es posible que sea simplemente alguna de las adiciones o modificaciones que caracterizan la *Historia Scholástica* respecto de sus fuentes reconocidas. Sin embargo, ya sea de origen tradicional o extraída de alguna de las muchísimas fuentes cultas que manejaba el erudito francés –ahora desconocida para nosotros–, el cuentecillo tuvo una larga vida posterior, al lado de la obra de Coméstor y también de manera independiente. En gran medida, la fortuna posterior del relato se debe no sólo a la difusión de la obra de Coméstor, sino también a su traslado a la literatura de tipo moral-alegórico que predominó hacia el final de la Edad Media y varios siglos después. Este traslado se puede atribuir, en principio, a la obra de Alexander Carpentarius, o Alexander Anglus, *Destructorium vitiorum* (siglo XIII, pues Anglus debió morir hacia 1245), que aísla nuestro pequeño relato del resto de la historia de Moisés –en su ejemplificación

¹³ PEDRO COMÉSTOR, *Historia Scholástica* (siglo XII, con varias ediciones en el siglo XVI), en *Patrología latina*, J.P. Migne, Paris, 1855, t. 198, p. 1144. El texto de Migne sigue la ed. de Madrid de 1699.

de los *remediis contra peccatum accidie*, aunque lo toma casi literalmente de la *Historia Scholástica*—, y añade la intención moral y una interpretación alegórica, lo que determinará su difusión posterior por todo el continente:

vienda est cautela moyses duos anulos cum gemmis faciamus et anulum oblivionis carni tradamus et anulum memorie anime tradamus. anulus enim oblivionis est recogitatio mortis. quarum mortis quia cito tradit hominem oblivioni. unde ps. oblivioni datus sum tamquam mortuis a corde. anulus vero memorie est recogitatio vite eterne. de qua ps. in memoria eterna erit iustus. hunc anulum in mente continue teneamus ut sic libere in celestem patriam revertamur¹⁴.

A partir de esta reelaboración del *Éxodo* de Coméstor, y sin duda a causa de la interpretación alegórica de Carpentarius, el relato de los dos anillos será incluido en una de las colecciones de *exempla* más conocidas de la Edad Media, el *Gesta romanorum*, obra que presenta la misma intención moral y el mismo procedimiento de relato y glosa alegórica que el *Destructorium vitiorum*. En esta obra latina, de gran difusión por todo el continente desde su composición a principios del siglo XIII y hasta bien entrado el XVII, el único cambio significativo que tiene la historia, de acuerdo con el plan general de la colección que indica su título, es su atribución al emperador Vespasiano en lugar del profeta, y por esta razón, una mayor generalización o indeterminación de los detalles que rodean la anécdota —como el lugar alejado donde queda atrapado el protagonista y el nombre y patria de su esposa. No obstante, en lo general sigue muy de cerca la versión de Carpentarius, extendiendo incluso la moralización posterior:

Vespasiano reinó, pero durante mucho tiempo vivió sin descendencia. Por fin, siguiendo el consejo de los sabios, contrajo matrimonio con una hermosa joven, procedente de un país lejano, y después de convivir con ella durante un periodo de tiempo prolongado en tierra extranjera, tuvo descendencia de ella. Después de esto, quería volver a su reino, pero no podía obtener el consentimiento de su esposa: “Si te alejas de mí”, le respondía ella siempre, “yo misma me quitaré la vida”. El rey, después de escuchar

¹⁴ ALEXANDER CARPENTARIUS, *Destructorium vitiorum*, Antonio Koberger, Nüremberg, 1496, V, XXII, C [ejemplar INC 144, Universidad de Barcelona].

la respuesta de la esposa, hizo fabricar dos anillos valiosísimos y mandó esculpir en las piedras en ellos engastadas imágenes de tal eficacia que ambos anillos, uno, evidentemente el del olvido, se lo ofreció a su esposa, mientras que él se puso el otro, para que, lo mismo que por el amor común, así también se significaran por sus anillos completamente iguales. La esposa, después de recibir el anillo, inmediatamente comenzó a olvidarse del amor a su marido. El rey, en cuanto tuvo constancia de ello, se trasladó a su reino con alegría y nunca más regresó al lado de su esposa. Y de esta manera terminó su vida en paz¹⁵.

Fuera de las fuentes cultas, la literatura artúrica francesa brinda dos antecedentes importantes del tema del anillo del olvido. Uno de ellos es el lai *Yonec*, de María de Francia, en que el “chevalier oisel” lo ofrece a su amada como medio de protección contra su marido, que ha descubierto las visitas nocturnas del caballero. La dama, atemorizada ante la inminente muerte de su amado, lo sigue hasta su palacio; él, al verla en su cámara, le da la joya y la instruye sobre sus virtudes:

Li chevaliers l'aseūra:	
Un anelet li ad baillé,	
Si li ad dit e enseigné,	416
Ja tant cum el le gardera,	
A sun seignur n'en membera	
de nule rien ki fete seir,	
Ne ne l'en tendrat en destreit ¹⁶ .	420

Por otro lado, en el poema *Le merveilles de Rigomer von Jehan*, Lancelot padece el embrujo del anillo, abatido y rendido “ausi

¹⁵ *Gesta romanorum*, introd. y notas V. de la Torre Rodríguez, trad. J. Lozano Escribano, Akal, Madrid, 2004, pp. 83-84. Son estos editores los que dan noticia de la presencia de la anécdota en los textos comentados hasta aquí. La vinculación de *La sortija* con el relato de Vespasiano, así como algunas otras fuentes que se comentan más adelante, como la obra de Hoz y Mota, también había sido sugerida por MARIATERESA CATTANEO en “Dimenticare per magia. Note a *La sortija del olvido* di Lope de Vega”, en *Teatro de magia*, ed. E. Caldera, Bulzoni, Roma, 1983, pp. 33-44.

¹⁶ MARIE DE FRANCE, *Les Lais*, ed. J. Rychner, Honoré Champion, Paris, 1971, p. 115. Los editores españoles de la obra ofrecen así el texto: “El caballero la tranquiliza. Le ha entregado un anillo y le ha asegurado que, mientras ella lo conserve, su señor no recordará nada de lo ocurrido ni le causará ningún mal” (*Los lais de María de Francia*, trad. L.A. de Cuenca, Siruela, Madrid, 1987, pp. 67-68).

comm'une beste"¹⁷, en una forma muy cercana a las características del embrujo que presentará el lopesco rey Menandro. En todos estos textos, sin embargo, tanto los de origen clásico como los medievales, el motivo del anillo mágico tiene generalmente un carácter episódico o secundario en el desarrollo narrativo general –lejos de ser por sí mismo un pretexto suficiente para elaborar una trama compleja e independiente–, característica que también suele exhibir cuando aparece en el romancero o en la tradición cuentística popular¹⁸. Con respecto a las fuentes francesas, Lope difícilmente pudo haberlas conocido, y las anécdotas respectivas no fueron reproducidas, como sucedió con muchas otras, por la tradición caballeresca española¹⁹.

En el *Cinquecento*, la literatura italiana retoma el tema del anillo mágico de forma mucho más cercana a la que le dará el poeta en su comedia, y en una tradición que, además, le era bien conocida. Se trata de la leyenda de la amante de Carlo Magno, leyenda que en realidad tiene sus orígenes en textos antiguos medievales –como el *Weltbuch* de Jans Enenkel, la *Crónica de Weihenstephan*, o la crónica islandesa *Heimskringla*, según estudió el maestro Gastón París²⁰–, lo cual sugiere la probabilidad de que una fuente anterior pudiera haber dado origen a las

¹⁷ Este ejemplo y el anterior son recogidos por VALÉRIE GONTERO en su estudio "L'anel faé: Analyse d'une motif merveilleux dans la littérature arturienne en vers des XII^e et XIII^e siècles", *Lettres Romanes*, 57 (2003), pp. 14-15.

¹⁸ Véase, como breve ejemplo, siguiendo el trabajo de HARRIET GOLDBERG (*Motiv-index of folk narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Arizona Center for Medieval and Research Studies, Tempe, 2000), que la aparición del anillo mágico en los romances es siempre anecdótica, sin valor narrativo. Así sucede en los dos casos más importantes donde la sortija se asocia a poderes curativos, como en la tradición francesa: en el "Romance de don Belardos", en el que "la gracia de la sortija / es de muy mayor valía / que a ferida que tocase / luego se restañaría" (*Silva de varios romances*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1970, p. 428); y en "El moro que reta a Valencia" (*Romancero general de León*, ed. D. Catalán, Universidad Complutense-Diputación Provincial de León, Madrid-León, 1991, pp. 12-13).

¹⁹ En el *Amadís*, por ejemplo, aparecen varios anillos mágicos, según ha estudiado JACOBO SANZ HERMIDA, "La función mágica del anillo en el *Amadís de Gaula*", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.I. Toro Pascua, Biblioteca Española del Siglo XV, Salamanca, 1994, pp. 933-940. Sin embargo, ninguno de ellos tiene relación con los anillos del olvido que aparecen en la literatura caballeresca francesa, ni con el de la comedia de Lope.

²⁰ GASTÓN PARÍS, "L'anneau de la mort: histoire d'une légende", *Journal des Savants*, 1897, pp. 5-9.

distintas versiones europeas. De alguna de las versiones antiguas de la historia, que vinculara el motivo del embrujo que posee al emperador con su legendario amor por Aquisgrán, Petrarca recupera el relato y lo incluye en una de sus *Familiars* –la que envía al obispo Giovanni Colonna con motivo de su célebre viaje por el norte del continente–, dando origen, como indica París, a la forma moderna de la leyenda y a su más importante versión culta y literaria. Esta historia, ampliamente reproducida por los *novellieri* italianos del siglo XVI, cuenta la anécdota de la profunda pasión que atrapa al emperador francés por una joven dama, y del consecuente abandono de los asuntos del reino y de su persona. La desesperanza se apodera de los vasallos, pero en el momento más crítico del trastorno del emperador, “feminam ipsam malorum causam insperata mors abstulit”²¹. No obstante la tragedia, Carlo Magno continúa sumido en una inmensa melancolía, que lo lleva a conservar junto a sí el cadáver insepulto de su amada y a incrementar, así, la desesperación de los suyos. Las plegarias a Dios, elevadas por el obispo de Colonia para sanar al emperador, tienen como resultado la revelación, por medio de una voz celestial, de la causa de la enajenación de Carlo Magno: el origen se encuentra en la boca de la joven. Inmediatamente, el obispo se dirige al lugar donde yace el cadáver y “os digito clam scrutatus, gemmam perexiguo anulo inclusam sub gelida rigentique lingua repertam festinabundus avexit”; arroja la sortija a un lago y el rey, perdido todo el interés por el cadáver –que ordena finalmente sepultar–, se aficiona profundamente por ese lago, en Aquisgrán, y convierte el lugar en su residencia permanente, sin haber sido nunca liberado, en realidad, del encanto del anillo.

El relato de Petrarca presenta elementos básicos muy semejantes a aquéllos sobre los cuales Lope diseñará su comedia de enredo. No coinciden únicamente en la importancia del anillo mágico, que en Petrarca aparece sólo al final del relato, pero cuyos efectos, en el furor amoroso del monarca, habían producido exactamente el mismo resultado que el encanto del Ardenio de Lope: “aliarum rerum omnium et postremo sui ipsius oblitum, diu nulla prorsus in re nisi in illius amplexibus acquiescere summa cum indignatione suorum ac dolore”. También es significativo el protagonismo del rey como víctima del encanto,

²¹ F. PETRARCA, *Le Familiari*, ed. U. Doti, Argalía, Urbino, 1974, t. 1, pp. 48-57.

el ambiente palaciego, las alusiones continuas a la desesperanza de los súbditos –quienes no se explican el comportamiento enfermizo del monarca y temen por el reino–, y en cierta forma el conflicto amoroso, aunque éste tendrá un desarrollo bien distinto y mucho más importante en la comedia del Fénix. A estos elementos Lope añade motivos de otro origen, típicos de la comedia nueva –según señalé al principio–, o que han tenido una presencia significativa en su teatro, como el tema de la traición, el matrimonio forzado, el doble conflicto amoroso, el olvido del amante, el discurso disparatado y, sobre todo, convierte la tragedia del embrujo al rey en una veta de la cual extraer numerosos enredos y situaciones cómicas, que se constituye en uno de los aspectos más importantes y originales de la obra. A pesar de estas diferencias y de la mayor complejidad que el desarrollo teatral supone respecto a una anécdota breve como la de Petrarca, la *familiare*, con sus versiones posteriores, es sin duda el antecedente más cercano a nuestra comedia en las tradiciones literarias españolas e italianas vigentes en los siglos XVI y XVII, en que el realismo de la *novella* y el teatro barrocos poco espacio destinaron –y por ello es más notoria la vinculación entre el poeta madrileño y el toscano– a la participación de la magia en el sino de sus héroes.

Lope pudo también tener noticia de este relato por medio de los escritores italianos del siglo XVI, entre los que tuvo gran éxito la epístola de Petrarca al obispo de Colonia. Estos autores no solamente dieron actualidad literaria al relato de Petrarca, sino que también contribuyeron a extender su popularidad al extraerla de su fuente culta y darle el marco común, y de reconocido éxito, de las *novelle*, que es precisamente lo que pudo ampliar su conocimiento fuera de Italia. De esta forma, la leyenda aparece primeramente en un diálogo amoroso de Giuseppe Betussi, el *Raverta*, que a manera de *exempla* reproduce una versión reducida del relato petrarquesco; ya en forma de *novella* surge en la obra de Anton Francesco Doni, y en la colección *Le sei giornate*, de 1567, de Sebastiano Erizzo, que sigue mucho más de cerca la versión epistolar y es, por lo tanto, la más extensa y elaborada de las que hay en la época. Es también la que con más facilidad pudo conocer Lope a causa de su cercanía temporal. Como en el original latino del poeta toscano, en la versión de Erizzo, el obispo colonense libera al emperador del embrujo gracias a una revelación divina (hechizo que, por cierto, le ha hecho pronunciar un largo y notable lamento por la muerte de

su amada, lamento ausente en la *Familiar*), lo que origina la fundación de la nueva corte, tras arrojar el anillo mágico a la laguna cercana:

Onde, subito divenuto il vescovo piú lieto, forniti i suoi divoti uffici, s'avviò tosto al luogo dove il corpo giaceva e, per la libera entrata ch'esso avea, venne alla stanza reale; e, posto secretamente il dito in bocca al cadavero, una gemma in un picciolo anello legata vi ritrovò la quale, sotto la fredda e rigida lingua nascosa, d'indi tostamente trasse fuori... per che, temendo, se quello pervenisse alle altrui mani ovvero si abbruciasse, non qualche periglio al suo signore potesse apportare, sommerse l'anello in gran profondo d'una vicina palude²².

Junto a la confluencia de tradiciones provenientes de la cultura clásica, y de otras de origen medieval y renacentista, la conformación de la anécdota central de *La sortija del olvido* muestra algunos puntos de contacto con otras piezas de Lope inspiradas también en un episodio histórico-legendario, como la historia de Carlo Magno, pero de origen hispánico. Se trata de la leyenda del rey Alfonso y la judía de Toledo, que Lope retoma y desarrolla en la *Jerusalén conquistada*, y en la comedia *Las paces de los reyes y Judía de Toledo*. Para ambas obras, Lope toma como base una fuente bien identificada de la leyenda, la *Tercera crónica general*²³, que también presenta la historia del rey cegado por un amor a su dama, que lo aleja de sus vasallos y de las obligaciones de su estado. Después de regresar de la malograda expedición que recuperaría la santa ciudad, el rey Alfonso, desposado con Leonor, la hija de Ricardo de Inglaterra, se

²² SEBASTIANO ERIZZO, *Le sei giornate*, ed. R. Bragantini, Salerno Editrice, Roma, 1977, I, 2, pp. 51, 52.

²³ JAMES A. CASTAÑEDA, pról. a la ed. de *Las paces de los reyes y Judía de Toledo*, de Lope de Vega (Anaya, Salamanca, 1971, pp. 13-16); ahí remite, para un estudio detallado de la trayectoria de la leyenda, a su libro *A critical edition of Lope de Vega's "Las paces de los reyes y Judía de Toledo"*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1962. Es de notar que esta analogía entre las historias de Carlo Magno y Alfonso VI de León ya había sido comentada por Ramón Menéndez Pidal, a propósito de la leyenda de los Palacios de Galiana. Aunque no considera los textos aquí estudiados, el maestro indica que probablemente fue el escritor de la versión española del *Mainet* el que asoció al emperador —concretamente el tema de su exilio en Toledo— con los hechos reales del rey castellano (“«Galiene la Belle» y los Palacios de Galiana en Toledo”, en *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa Calpe, Madrid, 1963 [1ª ed., 1941], pp. 86-88).

enamora de una judía, a quien Lope nombra Raquel, que lo aleja de su corte durante siete años. En los versos épicos, el poeta lamenta las desventuras del monarca, en una forma que recuerda el tono del texto del Petrarca y los lamentos de los vasallos en *La sortija*:

Ya no rige su Reino, ni gobierna
sus vasallos en paz, ni sus soldados
en la Africana guerra, que más tierna
se la dan en el alma sus cuidados:
no hay cosa ya que la razón discierna
suspensos los sentidos, y bañados
de dulce olvido el alma, y sus potencias,
sin conocer, ni usar sus diferencias.

Su entendimiento y voluntad estaba
(por quien somos imagen y capaces
de Dios los hombres solos) tan esclava
que adoraba sus yerros pertinaces:
ya ni la estimativa le mostraba
de gobiernos, de guerras, y de paces,
forma, figura, idea, o fantasía,
ni la razón en su cristal las vía²⁴.

Como en la anécdota de la *Familiar*, las más de cuarenta octavas que Lope utiliza para su historia desarrollan paulatinamente la caída en desgracia del rey, y la angustia creciente entre los cortesanos, que observan el peligro de que los estados carezcan de un señor. Aquí, los extremos de los vasallos llegarán mucho más allá que el piadoso obispo de Colonia, pues deciden, tras las quejas y los reproches de la reina Leonor y su hijo Henrique, asesinar ellos mismos a la mujer que ocasiona todas las desgracias del reino. Tras el asesinato, el rey Alfonso entra en una profunda melancolía, como la del rey francés por la muerte de su amada, que sólo cesa con la aparición de un ángel que lo obliga a reconciliarse con la reina y a arrepentirse por su traición amorosa. El mismo argumento es seguido por el Fénix en la comedia *Las paces de los reyes y Judía de Toledo*, si bien en esta ocasión el enamoramiento obsesivo del rey aparece hasta el segundo acto,

²⁴ L. DE VEGA, *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, CSIC, Madrid, 1951, t. 2, p. 380. Aunque con menor detalle, también en nuestra comedia se alude a la pérdida de capacidades del “discurso natural”, según la terminología de la época.

después de una primera jornada dedicada a la infancia del rey Alfonso, y modifica el origen del asesinato de la judía, atribuyéndolo directamente a la reina Leonor, que organiza el crimen y amenaza a los nobles del reino con abandonar al rey. Ambas versiones, la más lírica y contenida de la *Jerusalén*, o la más efectista de la comedia, muestran numerosos puntos de contacto tanto con el argumento de *La sortija del olvido* como con el de la leyenda de Carlo Magno, suficientes para respaldar la posibilidad de que Lope haya tenido en mente este conocido relato del acervo histórico-legendario español al momento de escribir nuestra comedia, al igual que otras muchas tradiciones literarias cultas y populares, como las que aquí han sido consideradas²⁵.

En cualquier caso, como se puede inferir de la comparación con los distintos relatos y motivos considerados como probables antecedentes, *La sortija del olvido* se muestra como una comedia de singular originalidad. Al tiempo que maneja con destreza un elemento extraño a los usos del teatro español de

²⁵ Hay otra fuente más, en las coordenadas culturales hispánicas, en la que Lope probablemente pudo conocer otra anécdota semejante a las de Carlo Magno y el rey Alfonso: la versión de la *Primera crónica general* sobre la muerte del rey Bamba. Tratando acerca de la sucesión toledana, dice el texto de la crónica sobre el presunto conde traidor: “pues que murió el rey Cindasuindo et su fijo Recesuindo, embrauescio este Eruigio et cresciol orgull, e desi penso en qual guisa podría fazer mal urto al rey Bamba, et metiol una yerua empoçoñada en el uino que auie de beber; e luego que el rey beuió daquel uino, perdió la memoria. Ell arçobispo don Quirigo et los altos omnes del palacio quando assí uiron al rey sin memoria et non sopieron por qué, fizieron le a grand priessa confessar por que tan buen sennor et rey de tal uerdad non moriesse sin confesión”. DAVID ROAS cita el fragmento en “Lope y la manipulación de la historia: realidad, leyenda e invención en la *Comedia de Bamba*”, *AnLV*, 1 (1995), pp. 206-207. En este estudio, Roas contextualiza las fuentes históricas que transmitieron los diversos episodios histórico-legendarios que aparecen en la pieza del Fénix, aunque en ella no se describe un episodio de pérdida de memoria como el que vemos padecer al Menandro de nuestra comedia. Por otro lado, el recuerdo del veneno oculto dentro de la sortija que aparece en la obra también remite al suicidio de Aníbal, leyenda bien conocida por medio de los historiadores clásicos, y que Lope o su comentarista mencionan en la *Jerusalén conquistada*, en una fecha muy cercana a la de la comedia. En el libro XVI del poema épico, el moro Tarudante se dispone al suicidio ante la inminente derrota frente a los ejércitos cristianos: “Diciendo así, de una sortija quita / Un perno, en que un diamante asido estaba, / Porque debajo (tal furor le incita) / Ponzoña velocísima guardaba”; episodio que suscita la referencia de la historia clásica y sus fuentes en el siguiente comentario: “Así traía Aníbal el veneno con que se mató junto a Prusia, Plut. Libi & Silius Itali” (*Jerusalén conquistada*, ed. cit., t. 2, pp. 231, 472).

las primeras décadas del siglo XVII, la magia, recupera motivos que habían tenido una larga trayectoria en la literatura europea medieval, específicamente la historia de un rey enajenado por los efectos de una joya mágica, y los peligros que ello suponía para el futuro del reino y sus súbditos, para el cumplimiento de la función del monarca como cabeza de Estado. A este marco ofrecido por la literatura española medieval o por los *novellieri* italianos del siglo XVI –tradiciones que ya se habían encargado de recuperar un motivo que apareció desde la Grecia clásica y que tuvo diversas manifestaciones en la Edad Media centroeuropea–, Lope añade elementos propios de su quehacer dramático y del de su época. De Lope es el conflicto entre amor y traición que define a Adriano y Arminda; de él el entramado de situaciones que dan a la comedia su solidez argumental y la fluidez de su desenlace; de Lope las intervenciones del gracioso, y todas las situaciones cómicas que se derivan del intercambio del anillo mágico: el engaño absurdo de Lirano, y los desconocimientos entre los amantes. Con todos los elementos de la comedia que podemos vincular con tradiciones antiguas o contemporáneas, *La sortija del olvido* es sin duda la primer manifestación barroca del tema del rey enajenado –si no consideramos la locura fingida del *Cuerdo loco*–, y la primera que propone el elemento mágico como fuente principal para la construcción de argumentos cómicos, una forma extravagante y genial (aunque poco seguida por dramaturgos posteriores) de enriquecer la comedia de enredo creada por el Fénix.

A pesar de que *La sortija del olvido* no tuvo ninguna edición posterior a la de la *Parte XII* en su época, y también de que entre modernos y contemporáneos ha suscitado poco interés, a lo largo del siglo XVII, e incluso del XVIII, tuvo una considerable influencia entre dramaturgos españoles y extranjeros. Apenas unos pocos años después de la edición *princeps* de la obra, en Francia el dramaturgo Jean Rotrou reelabora la comedia de Lope en su segunda comedia, *La Bague de l'oubly*, de 1635, retomando el tema central de la sortija mágica, la traición, el enamoramiento del rey y, sobre todo, el carácter cómico de la pieza²⁶.

²⁶ Se han ocupado de la relación entre la obra del francés y Lope, GEORG STEFFENS, *Jean de Rotrou als nachahmer Lope de Vegas*, Berlin, 1891; F. Orlando, *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino, 1963, citado por MARIATERESA CATTANEO, art. cit., p. 43; GERDA SCHÜLER, *Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: Lope de Vega und Jean Rotrou*, Colonia, 1966, y CATHERINE DUMAS, “La paradoja del bufón y

El mismo procedimiento fue seguido por el dramaturgo español Juan de la Hoz y Mota en *El encanto en el olvido* (que también aparece con los títulos *La sortija del olvido* y *No hay encantos contra amor*²⁷), escrita en 1710, durante la época de mayor auge de las comedias de magia. En ella incluso se reproducen, con ligeras variantes, cerca de cien versos de la comedia del Fénix en su segunda jornada, los correspondientes a los primeros desaciertos del rey frente al traidor y sus súbditos por influjo del anillo, además de otros muchos de manera esporádica a lo largo de la obra. La obra es en buena medida una refundición de la *Sortija* con algunos cambios argumentales, como su situación en Inglaterra. Como Lope, Hoz parte de la base de un conflicto amoroso, el que se origina de la pasión del rey y la oposición del padre de su amada, y el que protagonizan un criado de palacio y la infanta, a quien el rey pretende casar por motivos políticos. A esta línea argumental, que se desarrolla en la primera jornada, Hoz añade un elemento completamente ajeno al original de Lope, que es el motivo del regreso de los dos ejércitos (uno triunfante y el otro derrotado), y la rivalidad militar entre Alejandro, el criado traidor, y Rugero, el personaje equivalente al conde Arnaldo lopesco –que en esta obra adquiere mayor relevancia. Hoz introduce también, en relación con el mago protagonista, una presunta profecía que pesa sobre el rey desde niño y que se cumplirá en los hechos de la comedia: la usurpación del trono por uno de sus hombres. Tras este planteamiento, en el que mejoran sustancialmente los motivos que originan la traición de la infanta y su amante en relación con el que diseña Lope en su obra, Hoz reproduce, en el segundo acto, una secuencia de diálogos de *La sortija del olvido*. Es aproximadamente en el v. 1195, después de que el rey promete por primera vez albricias al gracioso (de nombre Comino en esta obra), y en el momento en que Alejandro se dispone a sustituir la joya del rey por la que tiene el encanto. Se puede fácilmente comparar el inicio y el final de la secuencia de nuestra comedia reproducida en *El encanto en el olvido*:

del rey. Locura y donaire en *La sortija del olvido* de Lope de Vega”, en “*Por discreto y por amigo*”. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. C. Couderc y B. Pellistrandi, Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 243-252. Esta abundancia de trabajos me permiten avanzar en la revisión de las otras piezas que sitúo como seguidoras de nuestra obra.

²⁷ Ha sido publicada en edición crítica por Elisa Domínguez de Paz, Universidad, Valladolid, 1991, de donde tomo las citas que siguen.

Sortija

[vv. 1194-1202]

REY (¡En prisión la que es hermosa
cárcel de los albedríos!
¡Preso amor! Ya cesó toda
la crueldad de su imperio.
¡Presa yo a quien me aprisiona!)

[vv. 1165-1174]

MEN. Puesta Lisarda en prisión,
que tantas almas prendía,
el mundo seguro queda.
Preso está Amor, ya cesó
su imperio, libre estoy yo,
ya no hay quien prenderme
[pueda.

Quítase la sortija

ALEJANDRO Pensé cómo te quitabas
el anillo, gran Señor,
que era la prisión de amor
y de albricias me lo dabas.

[vv. 1288-1298]

CAPITÁN Voy a decillo, Señor;
cubierto voy de temor
y toda el alma turbada;
(mándalos ayer prender
y hoy, niega que lo ha mandado.
¡Tan presto, tan olvidado,
Tiberio, debe de ser
que como ya muerto hubiese
su mujer, que le ofendió
el día que la mató,
mandó que a comer viniese!)

Quítese la sortija

ADR. Pensé, como te quitabas
el anillo, gran señor,
que era la prisión de Amor,
y de albricias me lo dabas.

[vv. 1260-1270]

CAP. Voy a decillo, señor.
(Cubierto voy de temor
y toda el alma turbada.
Mándalos ayer prender,
y hoy niega que lo ha
[mandado,
tan presto tan olvidado.
Tiberio debe de ser,
que como ya muerto hubiese
su mujer, que le ofendió,
el día que la mató
mando que a comer viniese.

Después de esta secuencia, y de algunos versos en los que la comedia se vuelve a distanciar de los diálogos que le sirven de modelo, Hoz se permite de nuevo recuperar de manera casi directa el texto de Lope, aunque sustituyendo las quintillas por romance, en la intervención en la que la amada Teodora recrimina al rey la prisión de su padre y del noble con el que la han comprometido:

[vv. 1375-1389]

TEODORA (Sólo esta buena ocasión
de poder hablarle claro).

[vv. 1350-1364]

LIS. No pensé que tu rigor
hubiera a punto llegado

No creí que tu rigor,
 Señor, hubiese llegado
 a extremo que no le pueda
 templar amor con su halago.
 Que yo esté presa, es muy justo,
 pues son de tu gusto esclavos
 el albedrío y el alma;
 más hacer que aprisionados
 en una pública cárcel
 Rugero y mi padre dando
 qué decir al mundo estén
 de traidores indiciados,
 advierte que no es razón.

que no le templara Amor,
 pero de un amor templado
 la consonancia es furor.

Bien en mi padre se
 [muestra
 o que puede en poderosos
 una información siniestra,
 pues servicios tan famosos
 no valen de parte nuestra.
 Que yo esté presa es muy
 [justo,
 pues que lo estoy por tu
 [gusto,
 pero mi padre, señor,
 y con nombre de traidor,
 ¿a quién no parece injusto?

Esta técnica, de hecho, propicia un error en la composición del dramaturgo, pues unas secuencias adelante, y siempre dentro de la segunda jornada (que es la que presenta mayor cercanía con la obra original), Hoz reproduce un diálogo que carece de sentido escénico según el desarrollo de la acción que ha propuesto. Mientras en *La sortija del olvido* el traidor Adriano ha presenciado los cambios de personalidad del monarca frente a los criados—que han ocasionado las confusiones por las albricias—, y frente a su amada—que se da por repudiada ante el olvido de su amante—; en la versión de Hoz este personaje ha estado ausente a lo largo de todo el reproche de Teodora y los diálogos siguientes, que ocupan alrededor de 70 versos. Al reintegrarse Alejandro a escena, de inmediato es interrogado por el rey acerca del caballo que le otorgó en albricias, como sucede en la *Sortija*, a lo que el traidor contesta que no, “porque he estado / contigo”, lo cual es un manifiesto error y un indicio de que el dramaturgo, en el momento de la composición, hacía copia directa de versos y situaciones de la obra de Lope.

Además de la situación inicial en la que Hoz añade al doble conflicto amoroso y de intereses matrimoniales los temas de la profecía y la confrontación de méritos de guerra, en *El encanto en el olvido* también se recupera la excesiva pasión del rey, que lo lleva a encarcelar al padre de su amada; el engaño del criado, que intenta sacar partido de la situación; el nombramiento de los militares y la preparación para usurpar el trono, y las continuas confusiones que el encanto provoca en el comporta-

miento del rey frente a su familia y súbditos. Finalmente, si Hoz había acertado al dotar de mayor solidez los momentos iniciales del enredo, confiriéndole mayor lógica a las causas del conflicto y aprovechando mejor la caracterización de los personajes, en el tercer acto desaprovecha del todo la estupenda trama con la que Lope había llegado a la resolución del encanto y al final de la obra. No solamente reduce el papel del gracioso y la larga secuencia en la que Lirano, y después el rey y Lisarda, habían encadenado los indicios con que descubren y evitan la traición, sino que incluso recurre a una confesión directa de la infanta para poder resolver el misterio del comportamiento del rey y castigar a los culpables. De cualquier forma, esta comedia recupera prácticamente en su totalidad el planteamiento de la obra de Lope (con mucha menor calidad de verso, desde luego), colocándola en el marco del éxito de la comedia de magia de inicios del siglo XVIII, y proyectando el argumento del Fénix, por medio de su representación en las tablas, hasta finales de esa misma centuria²⁸.

Al lado de las reelaboraciones directas de Rotrou y Hoz, la comedia de Lope muestra una clara influencia en la composición de otra de tema mágico, *La esmeralda del amor*, más cercana temporalmente a la *Sortija* que la refundición. Atribuida a Pérez de Montalbán con el título de *La mudanza en el amor*, en la colección de *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios...*, parte XLV, 1652 y 1679; y a Rojas Zorrilla con el título mencionado en varias ediciones sueltas –autoría más aceptada por los críticos en la actualidad²⁹–, la comedia lleva a las tablas preci-

²⁸ En su edición del *Encanto*, Domínguez de Paz transcribe las censuras para la representación de la comedia que se encuentran al final de una de las copias (la obra sólo existe en manuscritos), desde una fechada en Madrid en 1751, hasta las emitidas en la misma ciudad en 1777, una de las cuales recomendaba evitar la representación “por los asuntos que toca” (ed. cit., pp. 28-30).

²⁹ La defensa más sistemática y detallada de la autoría de Rojas Zorrilla ha sido hecha, recientemente, por GERMÁN VEGA, “Sobra la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda del amor*”, en *Lengua viva. Estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, eds. A. Álvarez Tejedor et al., Diputación de Valladolid-Universidad, Valladolid, 2008, pp. 1221-1233, y “Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla”, en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, Madrid-Frankfurt/M.-Pamplona, 2009, pp. 465-489. En el primero de estos trabajos se aportan numerosos pasajes paralelos de la comedia –cuya edición crítica prepara actualmente el propio Vega– con otras piezas de Rojas Zorrilla, y en el segundo se utiliza la filiación

samente la anécdota de Carlo Magno y el anillo mágico que, según hemos visto, tiene su origen moderno en la Italia de los siglos XIV al XVI³⁰. Tomando como elemento central el personaje de un joven rey Carlos, que llegará a ser emperador y “Magno se ha de decir”, y el conflicto que ocasiona la joya mágica, el autor de esta comedia incluye aspectos completamente ajenos a la anécdota en su forma petrarquesca –como una múltiple rivalidad amorosa entre las dos damas que llegan a poseer el anillo, y dos nobles de la corte que pretenden a cada una de esas damas. Además de esto, desaparece del argumento la muerte de la amada y la participación del obispo para romper el hechizo, y se introduce a un hechicero como autor del encanto. Este personaje, un anciano griego al que una de las damas, Blanca, protege de la persecución de unos soldados, tiene una participación y unas características que lo aproximan al astrólogo Ardenio de la *Sortija*. De hecho, él parece aludir a la comedia de Lope en una de sus cortas intervenciones:

GRIEGO (Vea Carlos, de sí ajeno,
si hubo sortijas de olvido,
de amor también las ha habido.
Porque amor es su veneno)³¹.

En la *Esmeralda*, la inclusión del elemento mágico también servirá, como en la comedia de Lope, para crear situaciones de confusión entre los miembros de la corte y para extraer algunas situaciones cómicas, algunas de ellas no sólo relacionadas con el inexplicable ímpetu amoroso del rey, sino también con el olvido, en correspondencia con algunas de las escenas de la *Sortija*. Una vez que el astrólogo ha obsequiado la joya a Blanca y el

de los testimonios para desestimar el valor de la única edición, la de la *Parte*, que se atribuye a Montalbán. Ofrece, además, el panorama general sobre la atribución de la comedia en la crítica moderna.

³⁰ Trato brevemente la relación entre Petrarca y esta obra en “Boccaccio y Petrarca en dos comedias españolas del XVII”, en *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica. (Actas del IV Congreso de la Asociación Aleph)*, ed. M.C. Trujillo Maza, Academia Editorial del Hispanismo, Barcelona, 2008, pp. 293-302. Tanto la comedia de Lope como las de Rojas Zorrilla, Hoz y Mota ya habían sido agrupadas temáticamente en el índice de MARIO PAVÍA, *Drama of the Siglo de Oro: A study of magic, witchcraft and other occult beliefs*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1959.

³¹ Cito por la ed. de la BAE (54), *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. R. Mesonero Romanos, Atlas, Madrid, 1952, p. 495. Esta edición se basa en la suelta de Valencia de 1763.

rey ha dado muestras del encanto, uno de los nobles cercanos al monarca expresa su preocupación por “un exquisito accidente: / divertido y olvidado, / está el rey, nuestro señor, / remitiendo a Blancaflor / como si fuera un privado”, lamentos que recuerdan los que protagonizan los miembros de la corte de Menandro después de que la sortija del olvido lo ha privado de la razón. Inmediatamente después, al igual que en la escena que protagoniza Lirano y que lleva a descubrir el encanto que poseía al rey, en la *Esmeralda* el gracioso Pierres pretende aprovecharse del lamentable estado del monarca y medrar a costa de su enfermizo amor por Blanca:

- PIERRES (El que no es entremetido
con despejo y osadía,
que llaman bufonería,
nunca medrar ha sabido)...
(Con la del martes le doy,
ya que le hablo cubierto).
A Blancaflor acudí,
y esta sortija me dio
Mala y de vidrio. (Dásela)
- REY Pues yo
doy por ella este rubí. (Dale otra)
- PIERRES Cuanto quisiere me dé,
todo Pierres lo merece.
(Indio bárbaro parece,
con un vidrio le engañé) (p. 496).

El influjo de la sortija (que en este caso, como en la anécdota del Petrarca, ejerce su poder exclusivamente en el monarca, sin importar quién la porte o dónde esté) ocasiona, al igual que en la comedia del Fénix, un conflicto de amor y olvido, protagonizado en la *Esmeralda* por dos damas distintas, aunque sólo una de ellas expresa un lamento análogo a las recriminaciones de Lisarda tras sufrir el desprecio de Menandro. En Blancaflor recae uno de los diálogos más largos de la comedia, y sin duda una de las reflexiones más extensas del teatro áureo sobre las mudanzas del amor y la fortuna:

- BLANCAFLOR Siendo así, ¿quién ocasiona
que tan grande rey se mude,
que tan grande rey me engañe,
que tan grande rey me burle?

Viven los cielos divinos,
 que son campañas azules
 por cuyos trópicos bellos
 el sol hermoso discurre,
 en este magnánimo pecho
 que ahora este agravio sufre,
 ha de reventar en quejas
 mientras el alma le dure...
 Mirad, señor, que se arguye,
 que fue nuestro amor de niño,
 o que olvidar es vislumbre
 de algún letargo o locura
 que la juventud caduque.
 ¡Que el abril de vuestra edad
 asomos tenga de octubre!
 No es razón, Carlos famoso,
 que un rey es monte que sube
 a ser columna del cielo,
 no flor que pierde su lustre
 en el espacio de un día;
 firmeza, firmeza use
 de su valor inmutable... (p. 499).

El conflicto por las decisiones de gobierno y la usurpación de funciones también llega a aparecer en esta comedia, recordando las mismas secuencias en las que el rey Menandro de Lope desconocía las órdenes de las libranzas y los cargos con los que Adriano y su gente pretendían hacerse con el trono. En este caso, el rey Carlos se muestra sorprendido por las atribuciones que observa en el duque, pero que él le había otorgado cuando por encanto del anillo había dirigido su amor hacia el noble:

DUQUE	Por si de Palacio sales, quisiera, antes que te fueras...
REY	¿Qué os turbáis? Hablad.
DUQUE	Que vierais estos cuatro memoriales que he consultado.
REY	Sin mí, ¿cómo vos os atrevéis? ¿cómo consultas hacéis?
DUQUE	Si vos me disteis aquí licencia para ello.

REY ¿Cuándo
os di licencia?

DUQUE Señor,
por mi lealtad, por mi amor
me la disteis.

REY Pues ya mando
que las consultas dejéis.
Dádmelos. *(Tómale los memoriales)*

DUQUE Si os he ofendido,
con mi vida...

REY Yo no os pido,
consejos, no me canséis;
idos luego.

DUQUE ¡Estoy turbado!)
Digo, señor, que me iré;
mas quiero saber por qué...

REY Duque, ya me habéis cansado.
Idos.

DUQUE Digo que me voy (p. 504).

De esta forma, se pueden observar en la comedia varios elementos que la relacionan con la pieza de Lope. En el marco de la contenida utilización de los temas mágicos en el teatro barroco, esta relación aparece con mayor claridad: al margen del argumento central de la obra, que el autor no toma directamente de Lope, aparece una utilización idéntica del motivo de la joya para crear confusiones, tanto de amor como del ejercicio del poder, y de su relación con un juego de enamoramientos cruzados. Algunas de estas situaciones son asimismo revestidas con la forma del donaire, aunque en la *Esmeralda* el elemento cómico no adquiere tanta relevancia como en la historia del rey húngaro. De cualquier forma, la obra de Rojas es una muestra de la permanente influencia de Lope a lo largo de todo el teatro del siglo xvi y, probablemente, también un indicio de la vinculación entre el argumento de nuestra comedia con la tradición iniciada en la epístola de Petrarca.

Para concluir, fuera del ámbito de las imitaciones e influencias directas de *La sortija del olvido*, todavía podemos encontrar, a mediados del siglo XVIII, una muestra más de la fortuna del teatro de Lope a través del tiempo y las fronteras, y de la celebridad que pudo alcanzar esta comedia en particular. En 1848, el dramaturgo austriaco Franz Grillparzer dedicó un pequeño espacio, en su pieza *Ein Bruderzwist in Habsburg*, a confirmar su

entusiasmo y admiración por el poeta español recordando también nuestra comedia³²:

KLESEL

Die Zeit ist günstig. Seine Majestät
Scheint frohgelaunt. Versuchts!

RUDOLF *Im Lesen*

Divino autor

Fénix de España.

Mathias nähert sich ihm

MATHIAS

Gnädger Herr und Kaiser,
Ich habs gewagt aus meinem Bann zu Linz

RUDOLF *vom Buche aufblickend*

“Sortija del olvido” - Ei, ei, ei!
“Ring des vergessens”. Ja, wer den besäße!³³.

Los textos y tradiciones aquí revisados no suponen un ámbito cerrado o restrictivo, en el sentido de que las fuentes para la comedia del Fénix deban ser buscadas y encontradas ahí exclusivamente. Como he indicado al inicio de este trabajo, no ha sido identificada hasta ahora una fuente directa, ni literaria ni histórica, para esta pieza, de forma que se impone la necesidad de aproximarse a los antecedentes literarios de varios de los temas que la conforman para entender mejor la originalidad del texto lopesco –incluso si se trata de tradiciones que Lope difícilmente pudo conocer, como los textos artúricos franceses–, en el entendido de que otros elementos pudieron añadirse en distinta medida al planteamiento final. Sin embargo, además de clarificar las aportaciones de nuestro autor, el recorrido por ciertos momentos importantes de la tradición del anillo mágico y el rey encantado en la literatura occidental también ofrece alguna otra conclusión. En contra de lo que puede parecer en un principio, el anillo mágico es un recurso más propio de las fuentes cultas que de las tradiciones populares y folclóricas. Este marco trasciende con más asiduidad su valor como mero amuleto o

³² Aunque no se ocupa de la *Sortija*, el mejor estudio sobre la influencia de Lope en Grillparzer sigue siendo el de ARTURO FARINELLI, *Lope de Vega en Alemania*, trad. E. Massaguer, Barcelona, Bosch, 1936 (ed. orig.: *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894).

³³ FRANZ GRILLPARZER, *Sämtliche Werke*, Carl Hanser, München, 1961, t. 3, p. 354.

prenda –así aparece en el *Romancero*– para imaginar las implicaciones, políticas, morales y cotidianas, de la existencia de tales objetos. Es así como Platón explica la pérdida de un reino y la ética del individuo; es así como Petrarca recuerda la fundación de una de las grandes cortes imperiales europeas. Por otro lado, aunque todos los textos estudiados son obras de ficción –al margen de que formen parte de un tratado filosófico o moral, o como complemento a los elementos propios de una epístola– observamos que la sortija mágica se fue introduciendo en nuestra alta tradición cultural por medio de algún personaje que se creía verdadero: Candaules, en los textos griegos; Moisés y Vespasiano, en la cuentística alegórica medieval; Carlo Magno, en el Petrarca. También en este sentido se singulariza Lope, introduciendo este recurso en el ámbito exclusivo de la ficción –fuera de toda interpretación moral, fuera de mayores referencias históricas–, y, a su lado, por supuesto, y por partida doble, la figura del donaire: el rey Sinibaldo y el criado Lirano. El Fénix, ya en sus aposentos de la calle Francos, construye, así, una obra excepcional en su efectividad dramática cuanto económica en sus recursos escénicos; de ahí la considerable fortuna de que gozó esta obra en España y en otras importantes tradiciones europeas a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ
PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona

