

SÁTİROSY OTROS SERES VELLUDOS EN EL TEATRO
ÁUREO: LA CASA DE LOS CELOS DE CERVANTES,
LAS BATUECAS DEL DUQUE DE ALBA DE LOPE DE VEGA
Y EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO EN CASTILLA
DE MATOS FRAGOSO

SATYRS AND OTHER HAIRY BEINGS IN GOLDEN AGE
DRAMA: CERVANTES' LA CASA DE LOS CELOS, LOPE DE
VEGA'S LAS BATUECAS DEL DUQUE DE ALBA, AND
MATOS FRAGOSO'S EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO
EN CASTILLA

Luis González Fernández
Université Toulouse Jean Jaurès
Bâtiment Henri Mayer,
5, allées Antonio Machado,
31058 Toulouse cedex 09
FRANCIA

luis.gonzalez-fernandez@univ-tlse2.fr

Resumen. El presente artículo pretende investigar la pervivencia en el teatro del Siglo de Oro de elementos relacionados con la figura dramática del sátiro. La primera parte del trabajo describe las características principales del personaje del sátiro en el teatro griego antiguo, sobre todo en lo que se refiere a su presentación en el *Cíclope* de Eurípides, el único drama completo conservado de este fenómeno teatral. Unos pocos fragmentos de otros dramaturgos se evocan también. Desde este punto de partida el estudio considera ejemplos de tres obras áureas escritas respectivamente por Miguel de Cervantes, Lope de Vega, y Juan de Matos Fragoso. La última obra es una refundición del drama lopesco. Se intenta identificar y analizar las similitudes y diferencias principales entre las formas antigua y moderna.

Palabras clave. Drama satírico; sátiros; demonios; hombres salvajes; tradición teatral.

Abstract. The present article seeks to examine the survival in Spanish Golden Age theatre of elements pertaining to the dramatic figure of the satyr. The first part of the paper describes some of the major characteristics of the satyr in ancient Greek drama, especially as can be found in Euripides' *Cyclops*, the only extant complete example of this type of theatre. Some other fragments from other playwrights are discussed briefly.

From this starting point the study goes on to offer examples from three Golden Age plays written respectively by Miguel de Cervantes, Lope de Vega, and Juan de Matos Fragoso, the last play being a reworking of the Lopean drama. An attempt is made to identify and analyze the main similarities and differences between the two forms, ancient and modern.

Keywords. Satyr-plays; Satyrs; Devils; Wild-men; Theatrical tradition.

En todo ese espléndido panorama del teatro griego antiguo existe un género o subgénero que comúnmente se denomina «drama satírico» o «de sátiros», principalmente porque en estas piezas dramáticas uno de los personajes clave es Sileno, padre de los sátiros, unos personajes corales que se encuentran en este mismo tipo de expresión escénica. La crítica afirma que solo existe una obra completa de este género, *El cíclope* de Eurípides, y hasta una cuarentena¹ de obras conocidas a través de fragmentos dispersos, generalmente breves, en los que se pueden atisbar algunas características generales que serían las básicas de los personajes que nos ocupan en este género teatral.

En el drama de Eurípides, Sileno es representado como un sátiro ya mayor, con barba blanca y reluciente calva, sirviente del Cíclope. Desconoce las propiedades del fruto de la vid y cuando Odiseo le hace probar el vino de un odre mágico que tiene la virtud, cuando se vacía, de llenarse nuevamente del líquido embriagador, el sátiro se aficiona enseguida al recién descubierto licor. Esta afición lo lleva a una mayor desinhibición, si se puede, pues sabido es, según una amplia y larga tradición, que uno de los rasgos que más define a los sátiros es su desenfrenado apetito sexual² (que se puede apreciar en múltiples historias así como

¹ Ussher (1977, p. 288) habla de «More than twenty Aeschylean dramas» de este tipo satírico; Sutton, 1974, por su parte, y tras una laboriosa y detallada clasificación, llega a 36 obras de este tipo de obras. Se encuentra un completísimo estudio del género en O'Sullivan y Collard, para quienes: «These plays featured a chorus of part-animal (usually equine), part-man followers of Dionysus known as satyrs, treated heroic myths in a burlesque fashion, and exploited the lechery, cowardice and buffoonery of the chorus of satyrs and their reprobate father Silenus for comic effect», 2013, p. 8. Para otra actualización del estado de la cuestión ver Shaw, 2015.

² «One such motif is the erotic. Satyrs' lasciviousness is prominent in satyr-plays» (Ussher, 1977, p. 290). Griffith, al describir el fenómeno, habla de los siguientes aspectos: «shameless and grotesque stage figures, emphasis on grosser bodily functions (phallus and sexual pursuit, food and drink, energetic physical antics)» (2002, p. 196).

en las artes plásticas³, en las que a menudo son representados con falos erguidos), y el drama de Eurípides da debida cuenta de ello. En varias tiradas nuestros velludos seres silvestres dan rienda suelta a sus comentarios lúbricos. El ebrio Sileno, por ejemplo, nos dice ufano:

Porque está loco aquel que bebiendo no goza,
cuando esto tener tieso puede

Señalando su miembro viril.

y una teta

palpar y poner manos en el jardín abierto
mientras corre la danza y olvidar es posible
los males (vv. 168-171⁴).

En otro episodio, tras pedir noticias de la recién acabada guerra de Troya, el Corifeo se refiere a Helena, esposa de Menelao, en los siguientes términos:

Entonces, una vez que a la moza cogisteis,
¿Cómo no la ensartasteis el uno tras el otro
ya que tanto le gusta casar con muchos hombres?
¡Traidora! En cuanto vio los vistosos gregüescos
que las piernas de aquél cubrían y el collar
áureo que llevaba todo el cuello rodeando,
deslumbrada quedó y abandonó al bendito
Menelao. ¡Ojalá jamás nacido hubiera
el sexo femenino... más que para mí solo! (vv. 179-187).

Su marcado apetito sexual queda perfectamente reflejado en los últimos dos versos, así como en el segundo verso de esta cita, con la imagen tan gráfica empleada.

El papel que desempeñan en este drama (y parece ser que en otros también, donde se habla incluso de esclavitud) es el de estar de servicio

³ Algunas informaciones sobre las representaciones plásticas así como ejemplos tomados de la tradición literaria antigua en Fantham, 1983.

⁴ Cito por la edición de Manuel Fernández Galiano (Eurípides, *Tragedias troyanas*, 1986). O'Sullivan, por su parte, traduce así las palabras de Sileno: «Since the one who drinks without enjoying it is mad. (*grabbing his phallus*) With drink it's possible to make *this* stand to attention. You can grab hold of breasts and lay your hands on bush all ready» (2013, p. 89).

doméstico para el Cíclope, y el dramaturgo nos explica o muestra sus diversas tareas anclares, que consisten no solo en servir la comida y atender al dueño, sino también servir de compañeros de alcoba para el ebrio Polifemo, que intentará primero echar mano a los sátiros jóvenes para acabar, ante la fuga de estos, llevándose a su gruta al infeliz Sileno, que protesta amargamente. No queda claro si esta práctica es habitual o si a Polifemo le incita el vino a actuar de este modo. La habilidad con la que se zafan los sátiros jóvenes parece indicar la primera posibilidad. El último rasgo característico de estos seres que quisiera abordar es el del engaño. Sileno, como astuto sirviente infiel, aprovecha todas las ocasiones posibles para hurtarle el vino a su dueño. En la obra, la representación de los ardidés del sátiro ocupa un espacio dramático bastante extenso, con una sucesión de ingeniosas estratagemas por parte de Sileno y unas réplicas jocosas cuando parecen haberle pillado con las manos en la masa, por decirlo de alguna manera. A este hurto inconsecuente, o casi, hay que añadir el hecho de que los sátiros en su conjunto son esenciales en la trama que urde Odiseo para escapar de la cueva del Cíclope y de una muerte segura. Aunque al final se muestran tan cobardes⁵ como ineficaces, el héroe se escapa tras preparar su fuga cuidadosamente con los traicioneros sátiros que, aun engañando al Cíclope, tampoco mostrarán mayor lealtad a quien promete liberarlos de la servidumbre, muestra, si cabe, de que la falta de lealtad es un rasgo inherente a estos seres semi-hombres.

Entonces, para resumir, las características fundamentales de los sátiros en esta obra y en otras afines, según se puede vislumbrar por los fragmentos existentes, serían los siguientes: lujuria; propensión a la embriaguez; falta de lealtad; aptitud para la mentira; y cobardía. Casi todas ellas se emplean dramáticamente para proporcionar o facilitar la creación de diversos tipos de comicidad⁶. Sirvan entonces estos breves párrafos para asentar las bases de los rasgos tópicos de los sátiros en el drama clásico griego sin entrar en mayores sutilezas⁷.

⁵ Con respecto a la cobardía de los sátiros remito a Antonopoulos, 2014, pp. 580-584; ver igualmente Melero Bellido, 1991, p. 90.

⁶ En palabras de Shaw, este tipo de obras se caracteriza por: «mythological burlesque, domestic and erotic themes, depolitized humor, riddles, stock characters, and a playful comic style» (2010, p. 2). De obligada consulta es el valioso estudio de Toševa-Nikolovska, 2012, especialmente pp. 272-273.

⁷ Ussher recuerda que hay que andar con cierta cautela a la hora de estudiar estas obras, no solo por el carácter fragmentario de casi todo el corpus, sino porque a

Como sugiere el título de este estudio, se tratará aquí de ver la pervivencia del sátiro como personaje en el teatro de nuestros siglos de oro. No infiero que los autores áureos conocieran directamente obras dramáticas satíricas del canon griego, si bien ya existían algunas traducciones por entonces sacadas de otros géneros⁸. Es más que probable que los sátiros del seiscientos y setecientos se inspiren en otras formas literarias⁹ desde la escritura moralizante de los padres de la Iglesia hasta obras de la tradición bucólica latina, seguramente mucho más disponibles en impresos y manuscritos y en la cultural general de nuestros autores que las más herméticas o desconocidas producciones de los dramaturgos helenos.

Al igual que en la literatura que nos queda de la remota Hélade, las muestras concretas de este personaje en las tablas del seiscientos y setecientos españoles son bastante escasas y fragmentarias ya que solo parecen gozar de una presencia puntual en las obras, sin llegar a cobrar un protagonismo real. Si es que hubo continuidad teatral entre la Antigüedad y el Siglo de Oro en lo que respecta a estos personajes, cuestión que está por demostrar, lo que sí queda en nuestras letras es, al parecer, sumamente reducido. Por ahora se tratará de estudiar la presencia de sátiros en tres comedias áureas y, en todos los casos¹⁰, sus respectivos papeles se pueden considerar más o menos anecdóticos en la medida

propósito del único drama entero existente, el de Eurípides, dice: «Our only complete surviving satyr-play, it might have seemed a natural starting-point for study of satyr-drama as a whole. That procedure, of course, would begin from the assumption that the *Cyclops* is a typical example, and here two points perhaps should be remembered. Firstly, Euripides' distinctive marks as a tragedian may have coloured his satyr-plays as well [...] secondly, satyr-drama at the period of *Cyclops* may be subject more than in earlier times to the influence of contemporary comedy: certainly the play has a broad humour lacking in what remains of Sophocles' *Ichneutai*» (1977, pp. 287-288).

⁸ Francisco Martínez de la Rosa ya afirmaba en 1838 lo siguiente: «el docto Pedro Simón de Abril tradujo la *Medea* de Eurípides con la pura dicción que hermosea sus obras, y Pinciano habla, en su *Philosophía antigua poética*, de la *Iphigenia en Aulide*, del mismo autor griego, como de un drama traducido que se representaba en su tiempo en los teatros de Madrid» (p. 106). Nicolás Antonio le atribuye no solo la traducción de la *Medea* sino la de un «*Pluto de Aristophanes*» (1783, p. 239). Pascual Barea menciona cerca de media docena de dramas griegas traducidas en el siglo xvi, ya al castellano, ya al portugués o el latín (2013, p. 548; ver también la p. 547).

⁹ Ver González Fernández, 1998.

¹⁰ De interesante lectura resulta un trabajo reciente de Florence d'Artois (2014), donde se evoca algún ejemplo más de sátiros, aunque su artículo se enfoca más en lo satírico que en estos seres silvestres.

en que no son personajes con gran profundidad dramática y aparecen y desaparecen casi sin dejar huella escénica¹¹. Las tres comedias en cuestión son la cervantina *La casa de los celos*, compuesta antes de 1615; *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega, 1598-1614)¹², y una tardía refundición de esta, *El nuevo mundo descubierto en Castilla* (=NMDC), compuesta por Juan de Matos Fragoso en fecha incierta (que yo sepa) y publicada en 1671¹³. No me cabe duda de que en las piezas específicamente mitológicas de otros autores puedan existir sátiros, pero mis pesquisas por ahora no han arrojado otros ejemplos¹⁴.

Iremos viendo las características que nuestros dramaturgos áureos confieren a sus personajes para determinar en qué medida se acercan o alejan del modelo original establecido, en gran medida, a partir del *Cíclope*. Queda por determinar desde luego un vínculo directo entre la obra de Eurípides o cualquier otra de ese género y nuestras comedias, y quizá no se encuentre, pero, como se verá, sí permanecen rastros de los antiguos personajes, aunque probablemente hayan llegado a nuestros comediógrafos no ya mediante la transmisión de textos teatrales, sino a través de la tradición mitológica y la de las artes plásticas, en las que las acciones tópicas de los sátiros parecen haberse preservado intactas.

Empezando por la que seguramente cuenta como el ejemplo más antiguo, *La casa de los celos*, se podría clasificar como temprana comedia de magia¹⁵. Cuando el estudioso o el curioso lector se apresta a adentrarse en esta obra en la magna edición de las obras dramáticas de Cervantes preparada por Rey Hazas y Sevilla Arroyo, no deja de producir cierta aprensión por no decir descorazonamiento el hecho de leer la primera nota de los editores, que dicen lo siguiente: «Seguramente

¹¹ Quedará para otra ocasión un escrutinio más sistemático de los fondos de comedias existentes para intentar ampliar el corpus. Las conclusiones a las que llego aquí entonces, si bien establecen ya ciertas pautas representacionales, están condicionadas por esta mínima muestra testimonial.

¹² Kozey (2015, p. 20, nota 4) resume con claridad las diversas fechas barajadas para la composición de esta obra, 1598-1600, según los cálculos de Bruerton y Morley, y según Menéndez Pelayo, 1604-1614.

¹³ La obra se encuentra en la *Parte treinta y siete de comedias nuevas*, 1671, sig. H2v.-K7v. Consultable en línea en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073771&page=1>>.

¹⁴ Excepción hecha de lo contenido en el artículo de d'Artois.

¹⁵ De comedia de tema caballeresco la califica Pérez Fernández (2006, p. 151). Para un buen resumen de esta multifacética obra, así como una reivindicación de sus calidades, ver González, 2014, p. 963.

estamos ante la pieza más floja del teatro cervantino»¹⁶. Al que le hayan quedado ganas de seguir leyendo le esperan, de nuevo en palabras de los editores, un «desaliño dramático y disparatado asunto»¹⁷. Es un drama sumamente episódico, con un desfile constante de personajes nuevos y una trama difícil de desgajar más allá de una vaga historia de amor. Pero estos elementos bucólico-legendarios del ciclo carolingio en las selvas de Ardenia nos interesan menos que la presencia en la obra de unos sátiros que aparecerán repetidas veces. Son, y he aquí una primera diferencia con el modelo de Eurípides, personajes mudos: en las cuatro ocasiones en las que aparecen en las tablas no declamarán ni un solo verso, de modo que toda la capacidad y potencial burlescos del prototipo se desaprovechan en esta obra. Bien empezada la tercera jornada hacen irrupción en escena «dos sátiros que traen a Angélica arrastrando, con un cordel a la garganta» (v. 2037, acot.). Angélica llama a Reinaldos pidiendo ayuda y este, lanzándose con ímpetu a la empresa, se encuentra de pronto inmovilizado, y exclama:

¡Miserable de mí! ¿Quién me detiene?
 ¿Quién mis pies ha clavado con la tierra?
 ¡*Verdugos infernales*, deteneos!
 ¡No añudéis el cordel a la garganta,
 que es basa donde asienta y donde estriba
 el cielo de hermosura sobrehumana!
 ¡Miserable de mí cien mil vegadas,
 que no puedo moverme ni dar paso!
Canalla infame, ¿para qué os dais prisa
 a acabar esa vida de mi vida,
 a escurecer el sol que alumbró el mundo?
 ¡*Tate traidores*, que apretáis un cuello
 adonde el amor forma tales voces,
 que el mal desmenguan y la gloria aumentan
 del venturoso que escucharlas puede!

¹⁶ Rey Hazas y Sevilla Arroyo, en su ed. de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, p. 107, nota. Para la obra en sí, cito por la más reciente edición de Sergio Fernández López (2015). Se dará entre paréntesis el número de verso. Para las acotaciones se dará el número de verso inmediatamente anterior.

¹⁷ Rey Hazas y Sevilla Arroyo, en su ed. de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, p. 107, nota.

¡Oh, que la ahogan! ¡Socorredla, Cielos,
 pues yo no puedo! ¡Oh *sátiros lascivos!*
 (vv. 2038–2057, cursiva mía).

En esta descripción de los hechos, llaman la atención varios elementos en lo referente al tema que nos ocupa. En el último verso Reinaldos identifica a los agresores como «sátiros lascivos», que en todo concuerda con la idea más recibida de estos seres, personajes de los bosques, como ocurre aquí, que aprovechan la indefensión de doncellas, ninfas, y cualquier otra mujer, para saciar sus pulsiones sexuales. Si el adjetivo «lascivos» viene aquí como anillo al dedo para describir el modelo heleno del sátiro, no cuadra en absoluto con la historia que se está representando, en la que se trata de un homicidio (o feminicidio si buscamos mayor exactitud) en toda regla, ya que Angélica morirá estrangulada en breves instantes. Nada, salvo el adjetivo «lascivo», podría dar a entender en ningún momento que se trate aquí de una violación, la descripción insiste una y otra vez en la estrangulación de la bella Angélica y tendríamos que ponernos muy líricos o muy freudianos para llegar a interpretaciones de orden sexual para esta escena. Más pertinentes para entender lo que ocurre son los otros improperios de Reinaldos. Tacha a los sátiros de «infernales verdugos», «Canalla infame» y «traidores». El primer calificativo es desde luego el de mayor importancia para la interpretación de la escena, pues se trata efectivamente de dos demonios que fingen estrangular a una a su vez fingida Angélica; todo ello es fruto de los engaños del mago Malgesí. Aunque el calificativo «traidor» también nos lleva de algún modo a las acciones de los sátiros antiguos, tan poco fieles ellos, falta aquí el marco narrativo para poder calificarlos de traidores (¿a quién traicionan?), y más bien se trataría de un apelativo genérico que alude a quienes usan fuerza mayúscula frente a una presa fácil o a los primeros traidores, los ángeles rebeldes, pero aquí nos encontramos ante un nivel interpretativo alejado sin duda de la realidad receptora de la mayor parte del público si tomamos en cuenta la naturaleza de la escena, tan alejada de un contexto específicamente religioso. «Canalla» se sumaría aquí a la retahíla de insultos, no es ni especialmente demoniaca la inferencia, ni adaptada al caso de los sátiros antiguos. Esto dicho, y para volver al calificativo «infernales», la idea de una presencia demoniaca en la obra ya venía sugiriéndose desde las primeras escenas de la comedia, en una de las cuales se ve a Malgesí acompañado de «una figura de demonio» (v. 184, acot.). No dice en ese momento Cervantes que esa

figura sea de demonio-sátiro, tampoco nos da detalles adicionales que nos permitan establecer un vínculo absolutamente sólido con los dos sátiros asesinos, pero sembrar en la mente del espectador que Malgesí es mago que se vale de la ayuda del infierno ya predispone al auditorio a desconfiar de las posibles maravillas que contemplen, y los velludos asesinos no dejarían de llevar al espectador avezado a la conclusión de que con toda seguridad eran demonios, cuánto más aún si ese primer demonio ya lucía facciones caprinas, pero, sin más pruebas, se ha de quedar esa idea como mera conjetura.

O bien por creerlos útiles o, si nos fiamos de su poca transcendencia dramática en la obra, más bien para rentabilizar lo que sin duda eran unos trajes inusuales en el teatro, Cervantes hace que aparezcan de nuevo los sátiros en un par de ocasiones más. Hacia la mitad de la tercera jornada una acotación reza lo siguiente:

Retírase Ferraguto y, puesto en la tramoya, al tirarle Roldán una estocada, se vuelve la tramoya, y parece en ella Angélica y Roldán echándose a los pies de ella; al punto que se inclina, se vuelve la tramoya y parece uno de los sátiros, y hállase Roldán abrazado con sus pies (v. 2287, acot.).

Cervantes hace uso aquí de un chiste que encontramos en otros dramaturgos contemporáneos, el de la metamorfosis de una sustancia en otra, en este caso la transformación de Angélica en sátiro. Roldán se encuentra pues besando los pies de un demonio y no de su amada, como dejan claras las quejas del héroe de Roncesvalles: «De ámbar pensé, mas no es sino de azufre, / el olor que despiden estas plantas» (vv. 2296-2297, acot.). Cualquier duda acerca de la naturaleza infernal del sátiro queda pues despejada con la alusión al azufre, elemento por excelencia del infierno.

Una vez más aparecerán estos seres en la comedia: será para llevarse a cuentas al incauto gracioso, Galalón. La procedencia infernal se reflejará y confirmará en los comentarios de quienes contemplan los hechos («esos ministros que envió» dice Malgesí, v. 2414; y Marfisa: «¿Si llevan a Galalón / estos diablos al absimo?», vv. 2420-2421¹⁸). El vocablo *diablos* es inequívoco, el de *ministros*, dado el contexto, resulta también bastante transparente.

¹⁸ Sevilla Arroyo y Rey Hazas proponen «¿Se llevan a Galalón / estos diablos al abismo?» (vv. 2419-2420), que parece tener más sentido.

Para Cervantes, en esta comedia al menos, en consonancia con las múltiples referencias mitológicas que se encuentran en el texto (Dafne, Juno, Júpiter, etc.), los sátiros, aunque han sido revestidos con epítetos que los asocian con el mundo infernal cristiano, todavía guardan a mi parecer cierto parentesco con sus ancestros del drama satírico en la medida en que se mueven en unas selvas, que si no son las de la mítica Arcadia, serán las de la carolingia Ardenia; sus acciones son un tanto secundarias, como las de sus ancestros, que cometían un rapto aquí y un atropello allá a modo de telón de fondo de otras historias. Aquí se les ve en ese papel de raptores de gente, primero la espectral y fingida Angélica, y luego el mucho más real Galalón. Llama la atención el mutismo de estos seres, mutismo que no les permite salir de un papel accesorio en esta comedia donde contribuyen con sus acciones a la acumulación de episodios, pero seguramente con cierta gracia, tomando en cuenta su repetido uso.

EL DEMONIO «COMO LE PINTAN», O DOS SÁTIROS INFERNALES

Dos comedias, la una hijuela de la otra, representan claramente a sus demonios en «figura de sátiro». Se trata respectivamente de la temprana comedia lopesca *Las Batuecas del duque de Alba* y *El nuevo mundo descubierto en Castilla*¹⁹, una tardía refundición de la primera, de Juan de Matos Fragoso, escasamente estudiada y no del todo fácil de encontrar para aquellos que quisieran dedicarle unas horas de atención. La importancia que le otorgan a nuestro personaje quizá se pueda medir ya en el hecho de que ni Lope ni Matos Fragoso consideran necesario darle nombre o colocarlo en la lista de *dramatis personae* con el nombre genérico de «demonio», práctica, esta última, que se encuentra en un sinfín de comedias hagiográficas, por ejemplo, sobre todo para demonios parlantes, aunque sean meros acólitos²⁰. Huelga decir que el papel que desempeña en estas dos obras es de lo más anecdótico, como veremos.

¹⁹ Calvo (2007, p. 98) considera *Las Batuecas*, y otras, como *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, como «Comedias del otro» en la medida en que estas obras, a las que se puede añadir la comedia de Matos, «plantan encuentros con el otro».

²⁰ Cervantes tampoco los incluye, pero da una lista de «Los que hablan en ella», y, como queda dicho, sus sátiros son mudos, lo cual puede explicar su ausencia del elenco inicial.

En ambas comedias, situadas en una especie de «nuevo mundo» sin ley, ni rey, a medida que aparecen los moradores de esta nueva selva, unos bárbaros, las acotaciones nos permiten comprender detalladamente cómo iban vestidos. Curiosamente, casi todas las acotaciones iniciales dejan claros los detalles pertinentes a la indumentaria, como si fuera preciso recordar, incluso con matices sutiles, que todos los personajes que vamos descubriendo en los bosques son hombres silvestres, aunque quedaría patente su condición al salir al escenario. Encontramos, pues, con cada nuevo personaje unas breves indicaciones sobre su atuendo. Sirvan los siguientes ejemplos (sin ánimo de exhaustividad):

LAS BATUECAS

Salen Taurina, bárbara, con los cabellos sueltos, unas pieles por vestidos, y Giroto, bárbaro, con melena y pieles (p. 505).

Sale Mileno, bárbaro, con melena corta y pieles toscas (p. 506).

Sale Geralda, bárbara, con el cabello suelto, vestida también de pieles (p. 508).

*EL NUEVO MUNDO DESCUBIERTO EN CASTILLA*²¹

En lo alto Mileno y Silvano, bárbaros, vestidos de pieles, con el cabello corto, y con bastones verdes (H4r).

Salen Taurina, bárbara, con el cabello suelto, y Catava, bárbara graciosa, con qieles [sic por «pieles»] más toscas (H5r).

Sale Gerarda con el cabello suelto vestida de pieles (H5v).

Sale Bato de toscas pieles, ridículo (H6r).

Si nos concentramos primero en la comedia lopesca, todos los bárbaros hablan un lenguaje marcado por rusticismos y arcaísmos, aunque el lírico Lope siembra las primeras réplicas de lo que no deja de ser un clásico asunto de amor triangular. Giroto pretende a Taurina, esta no corresponde, y Mileno llega justo a tiempo para sentir unos descomunales celos. Incluso entre los peludos moradores de Las Batuecas se respetan los ingredientes básicos del enredo amoroso de la comedia nueva.

En busca de nuevos mundos, Mileno descubre en lo alto de los montes a la disfrazada criada del duque de Alba, Brianda (que se ha fugado en hábito varonil de la casa ducal con su marido clandestino don Juan);

²¹ Se cita el texto según el sistema de firmas de hoja de imprenta y no de folios individuales: cada letra representa un cuaderno, el número la hoja (tenga o no el número impreso) y r (recto) y v (vuelto). Modernizo las grafías y normalizo la puntuación y el uso de las mayúsculas.

el bárbaro se encuentra ensimismado ante su «branca figura» y «piernas amariellas» y decide raptar a este insólito joven, al que tilda de «garzón», para llevarlo a su cueva. Estructuralmente, no deja de ser interesante la escena, que podría recordar la de cualquier encuentro entre los sátiros o centauros y alguna incauta ninfa o despreocupado efebo. La alusión a una cueva tampoco es inocente, ya que a menudo son lugares de estupro o violaciones (pensemos en las acciones del Cíclope que desea llevar a Sileno a su cueva, o en romances como el de la «Serrana de la Vera», con el que la similitud es patente). La atención con la que Lope describe a Brianda señala desde luego lo más llamativo y claramente erótico del disfraz varonil, que permitía ver la forma de las piernas de la mujer, tradicionalmente cubiertas por faldas y sayas. Aunque no estemos ante una escena claramente construida como preludeo de amores forzados (que se sepa Mileno no intentará forzar al joven), la presencia disfrazada de Brianda, y el tono de la descripción que de ella se hace nos lleva a un campo erótico que se reforzará un poco más adelante en la trama cuando Brianda se encuentre con la primera batueca, Taurina. En el primero de los dos encuentros, esa blancura de piel y piernas dibujadas por las calzas confieren a la escena una marcada carga erótica que Lope confirma mediante las palabras exaltadas de Mileno al atrapar a Brianda:

¡Fermosas estrellas!
 No sé qué tienes, garzón,
 que en el mismo corazón,
 me vas haciendo cosquiellas.
Llévala en brazos, y éntanse (p. 515).

Cabe destacar que entre las demás infelices reescrituras de Matos está el hecho de que en la escena del rapto no incluye ni la más mínima alusión que permita interpretaciones eróticas; el, sin embargo, apropiadamente llamado Silbano de Matos, que ostenta el nombre del dios latino de los bosques y campos²² (nombre que no dista mucho además del de Sileno y que refleja mejor su condición selvática que el de Mileno),

²² «Como a Neptuno aplicaron la presidencia de los Mares, a Juno el Ayre y a cada menudencia una deidad, así a Silvano le repartieron Selvas, Campos, y ganados» (Flórez, 1769, p. 154). Para una larga disquisición sobre las diversas divinidades «pánicas», los nombres derivados de estos seres y sobre todo para la asociación con el demonio ver Hédelin, abate d'Aubignac, *Des Satyrs brutes, monstres et démons*, p. 122 y ss.

dice, y sobre todo repite, que rapta al que toma por hombre a modo de prueba de que ha salido del valle. Es como una muestra del mundo exterior. El resultado es, por supuesto, menos dramáticamente eficaz. En *Las Batuecas* del amor inicial entre hombres pasamos al campo menos arriesgado de deseos heterosexuales, cuando la bárbara principal, Taurina, pone los ojos en la persona de quien supone ser un joven forastero; se acerca a 'él' toda llena de requiebros finos que juegan con los vocablos tan admirablemente que Brianda lo señala. Pero Taurina, fiel a su condición de bárbara, empujada por su instinto, no se queda ahí: «¿Podrías yo tocar?» pregunta la batueca, a lo que responde Brianda: «Bien podrás seguramente». Roto de esta manera el hielo, Taurina se envalentona: «¿E dejaráste catar?»²³, a lo que responde Brianda: «La mano basta, detente». Cierto es que por ahora no ha asomado en el valle ningún sátiro, pero se verán, espero, sin mayor dificultad las posibles reminiscencias de escenas selváticas en las que unos perdidos viandantes se encuentran con las indeseadas atenciones eróticas de los habitantes del bosque, cubiertos de pieles. Fausta Antonucci, en su imprescindible estudio sobre el salvaje en la comedia nueva, establece el vínculo entre los hombres del bosque y los faunos y sátiros, pues a menudo comparten rasgos: la pilosidad por una parte y la lujuria por otra²⁴. En Mileno y Taurina, aunque la pilosidad (al menos la no capilar) sea más bien prestada y en forma de pieles de cabra, y no son *strictu senso* salvajes como los entiende la tradición y Antonucci en el estudio aludido, se asemejan bastante, tanto físicamente como en sus acciones a hombres silvestres, pero también a nuestros

²³ Covarrubias, *s. v.*, señala que *catar* «algunas veces vale probar, o gustar, como *catar la olla* [...]. En otra sinificación, *catar* vale mirar». Para *Autoridades* vale: «Ver, mirar, registrar». A pesar de reivindicarse Lope de La Montaña, supongo que se pueda rechazar, por falta de pruebas de que el dramaturgo conociese el vocablo, o por ser demasiado osado, en su acepción de «catar = ordeñar», que recoge Jovellanos en su *Correspondencia con el señor Posada*, «De los formantes», p. 208.

²⁴ «Muchos de los rasgos que definen al salvaje en las tradiciones populares, guardan sorprendentes parecidos con la imagen mítica de seres divinos o semidivinos del panteón griego y latino. Se trata, en todos los casos, de divinidades relacionadas con el culto de la fecundidad y de la vegetación: Silenos y Sátiros, semidioses griegos con patas de cabra y cuerpo velloso, que pertenecían al cortejo de la Gran Madre, y al séquito triunfal de Dionisos: Pan, el lascivo dios de los rebaños y de los pastores, de los bosques y de la fecundidad» (Antonucci, 1995, pp. 21-22). Ver igualmente las pp. 22-23, donde resume brevemente ciertas actitudes sobre los sátiros en los escritos de los padres de la Iglesia y otros eclesiásticos.

seres semicaprinos; las pieles están ahí metonímicamente recordando ese aspecto animal que llevan, por así decir, a flor de piel nuestros bárbaros.

En cuanto al sátiro que encontramos en estas piezas, es, como dejan abundantemente claras las acotaciones, un demonio. En *Las Batuecas* leemos:

Sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, con cuernos; hasta la cintura, un desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies, de piel, á hechura de cabrón, como le pintan (p. 524).

El ser que aparece en escena descrito por el mago Adulfó como un «barbudo macho» (entiéndase macho cabrío), declama unos sesenta versos de quejas en las que explica haber dominado estas tierras durante seiscientos años; luego desaparece para no volver en el resto de la comedia. Matos copia casi palabra por palabra la acotación, añadiendo una roca, y quitando ese curioso dato lopesco «como le pintan», que resulta tan evocador:

Descúbrese un peñasco, y sobre él el demonio, en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, y hasta la cintura un desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies, de piel de cabra (NMDC, I7r).

Desaparece en Matos también la descripción del cabrón para dar paso a una más tétrica pero menos directamente diabólica «formidable adusta forma», que podría hacer referencia a los calores del infierno, pero de manera casi conceptista, mientras que la descripción de Lope nos envía sin equívocos a la figura demoniaca por excelencia, que se encontraba en retablos, murales, en obras de demonólogos e incluso en panfletos de sucesos.

El demonio afirma marcharse de los montes agrestes y verdes valles porque ha llegado a estar sembrado de cruces por doquier con la nueva llegada de la buena palabra tras seis o setecientos años de dominio demoniaco. Si bien toda esta historia está enmarcada en un contexto de remota conquista musulmana, derrota de don Rodrigo, y recuperación de esta tierra cristiana en tiempos de Isabel y Fernando (quizá no sea del todo una casualidad el que la protagonista de la comedia de Matos se llame Isabel, en la de Lope recordemos que se llama Brianda), justamente en el año en el que toman el reino de Granada, el proceso al que se ven sometidos el demonio y su grey no deja de recordar el de

la evangelización de América (que veremos en parte en comedias de Indias, concretamente en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*²⁵, comedia con la que nuestra obra comparte gran parte del título y a la que sin duda hace referencia también Matos en el suyo). Recuerda también, aunque sea de manera muy lejana, ese paulatino reemplazo de los dioses paganos, algunos de los cuales seguramente sobrevivieron largo tiempo en los bosques primordiales de Europa. Aunque se podría poner en duda, y además legítimamente, la existencia de adoradores del dios Pan en las Hurdes extremeñas en 1492 o llegados los tiempos de Lope, otras formas de culto antiguo pervivieron hasta bien entrado el siglo xx, aunque fuera de manera diluida y en modo sincrético. La diabolización de Pan data de la época tardoantigua, según Cardete del Olmo²⁶, en la que se asocian características negativas de las cabras de la tradición bíblica por una parte a una necesaria reinterpretación de los dioses paganos como falsas divinidades diabólicas por otra. Pan y los sátiros eran los candidatos perfectos para ser interpretados como demonios, no solo por su teriomorfismo sino por ser moradores de espacios alejados del orden cívico, de las prácticas religiosas más sujetas a las normas y de una aplicación más frecuente y rigurosa de la ley.

Si volvemos de nuevo a nuestras tres comedias, constataremos que los personajes satíricos se encuentran todos en un mismo espacio agreste y alejado: las selvas de Ardenia en el caso cervantino (que incluso onomásticamente recuerda la lejana Arcadia), y las Batuecas, valles, estos últimos, que para el corral madrileño podrían ser la expresión de algo tan lejano como los montes del norte de Francia o los de la remota Grecia. En estos lugares escasamente poblados o poblados de bárbaros con poca sofisticación social y cultural, vestidos de pieles de modo que poco los alejaba físicamente de las fieras con las que comparten espacio, los demonios son de los más rudimentarios. Cervantes, contrariamente

²⁵ A esta y otras obras les dedica un excelente trabajo Florencia Calvo (2007).

²⁶ «[...] el diablo cristiano lleva su impronta desde la Tardoantigüedad, y es ya evidente la equiparación de Pan con el Diablo en *Paradise Regained* de John Milton, donde la capacidad fecundadora y vivificante de Pan, que exaltaba en obras anteriores como *On the Morning of Christ's Nativity*, su Elegía V (*On the Approach of Spring*) o el *Comus*, se ha convertido en una sexualidad desbordante, lujuriosa y criminal, ejemplo vivo de la naturaleza sexual del Diablo, equiparación que también desarrollan autores contemporáneos a Milton como Pierre de Ronsard en su *Hymne des Daimons* (1555) o Henry More y su *Præxistency of the Soul* (1647)» (Cardete del Olmo, 2015, p. 47).

a sus prácticas habituales²⁷, no nos da mucho detalle sobre cómo van vestidos sus sátiros, pero el hecho de que tan solo mencione el nombre, da a entender que se les reconocería fácilmente como lo que eran en el Siglo de Oro, mitad hombre-mitad cabra, inmediatamente accesibles al público con quizá la ayuda de unos pocos vocablos para despejar ambigüedades. Los sátiros de las comedias de Lope y de Matos son igualmente reconocibles de inmediato, ya que el contexto de la trama lo ha dejado claro (el «como le pintan» de Lope nos demuestra lo corriente de su representación y su perfecta identificación). En *El nuevo mundo*, como en el drama de Lope, el demonio-sátiro ha sido convocado desde las profundidades. En ambas comedias está vestido con un desnudillo blanco, prenda que lo sitúa a nivel de la indumentaria y por ende (siguiendo las prácticas de los códigos vestimentarios de la época, reflejados en el corral), a nivel moral y hasta social por encima de los bárbaros batuecos, vestidos toscamente con sus pieles y melenas largas. Es un sátiro desde luego muy moderno, vestido a la última.

Un aspecto que hasta ahora no se ha abordado es el de la comicidad que encontramos en los dramas antiguos, ya sea de manera burlesca mediante acciones grotescas, ya en forma de chistes elaborados a partir de mentiras y juegos verbales. Sileno en el *Cíclope* se comporta de una manera que concuerda con la del *servus falax* de la comedia antigua y su glotonería y gusto por el fruto de la vid contribuyen al efecto cómico que provoca. Quizá sea algo osada la comparación, pero la escena en la que Sileno engaña al Cíclope hurtándole el vino guarda un notable parecido con las capacidades y dedicación de los graciosos de la comedia nueva²⁸. El padre de los sátiros es capaz de engañar, muy al estilo de un Lazarillo, a su futuro ciego amo, el Cíclope, para beber a su antojo, privando al monstruo de este, para ellos, nuevo elixir gastronómico. No me consta que se haya dicho, ni he intentado averiguarlo, la verdad sea dicha, pero se reúnen en ese drama tan remoto varias características de las que encontramos en el anónimo *Lazarillo: servidumbre infeliz, amor al vino, estrategias para consumirlo a gusto, engaños múltiples, humor, y*

²⁷ Su *Rufián dichoso* es un claro ejemplo en el que las acotaciones son extensísimas, llenas de detalles escénicos. Sergio Fernández ofrece un interesante repaso de estudios críticos sobre usos y funciones de la acotación cervantina (2015, p. 336, nota 183.1260+).

²⁸ Ya ha apuntado Alvarado Teodorika (en su ed. de *La dama y galán Aquiles*, p. 148, nota al v. 20) la relación entre el dios Baco y los graciosos en las comedias mitológicas de Calderón.

la ceguera (del Ciego y de Polifemo), si bien en el caso del Cíclope esta es posterior al hurto del vino.

Que perviven en el Siglo de Oro rastros de los sátiros del drama antiguo griego no cabe duda, sátiros hay y han debido pasar de mano en mano, historia tras historia, a las páginas de nuestros comediógrafos. En las muestras que hemos ido viendo encontramos el envoltorio exterior de nuestros viejos personajes: cuernos, pieles y patas caprinas²⁹, pero han perdido en la representación escénica casi por completo aquello que hacía de ellos los personajes traviesos de la Antigüedad, su humor y ese apetito lascivo que les hacía perseguir a ninfas, jóvenes gallardos y hasta algún animal descuidado. En el drama de Cervantes, la escena de la muerte de la falsa Angélica nos acerca un poco a ese mundo clásico, pero en realidad, si se obvia el hecho de que se nos está presentando una ilusión, tan solo son viles asesinos demoniacos desprovistos de cualquier intención lúbrica. Los demonios de *Las Batuecas* y del *Nuevo Mundo*, si bien incitan a los moradores de sendas selvas a una vida lujuriosa que se refleja claramente en las pieles que ostentan a modo de vestidos, es mera práctica demoniaca, y los demonios-sátiros de estas dos piezas no cometen ni por asomo ningún acto sexual reprobable ni deleitan al público con chistes soeces o acciones obscenas. Son, a pesar de su poca sofisticación, demonios en toda regla, manipuladores de hombres, con cierto potencial violento, teológicamente serios, pero sin ningún rasgo cómico que los acerque a sus ancestros del teatro griego. Han guardado el cuerpo, eso se ve de sobra, pero en ese viaje de dos mil años se les dañó, como al demonio que llegan a encarnar, el alma original en alguna vuelta del camino.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO, Nicolás, *Biblioteca hispana nova sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV florere notitia*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1733.
- ANTONOPOULOS, Andreas P., «A Puzzling Threat by Silenos: Sophocles' *Ichneutai* 168», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 54, 2014, pp. 580-584.

²⁹ O'Sullivan y Collard hablan también de características hípicas: «while satyrs occasionally seem to be goatish [...], they are much more equine in the Archaic and Classical periods in appearance» (2013, p. 142). Las obras de Lope y Matos sin embargo no hablan sino de los aspectos relacionados con la cabra.

- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia de Siglo de Oro. Historia de un tema, de Lope a Calderón*, Pamplona / Toulouse, Anejos de *Rilce* / LESO, 1995.
- ARTOIS, Florence d', «Ovidio y los sátiros. La tragedia mitológica y sus fronteras en *El marido más firme* y *La bella Aurora* de Lope de Vega», *Criticón*, 122, 2014, pp. 131-156.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- CALVO, Florencia, *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2007.
- CARDETE DEL OLMO, María Cruz, *El dios Pan y los paisajes pánicos: de la figura divina al paisaje religioso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.
- CERVANTES, Miguel de, *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, en *Miguel de Cervantes. Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- CERVANTES, Miguel de, *La casa de los celos*, ed. Sergio Fernández López, en *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 133-240.
- EURÍPIDES, *Tragedias troyanas*, ed. Manuel Fernández Galiano, Barcelona, Planeta, 1986.
- FANTHAM, Elaine, «Sexual Comedy in Ovid's *Fasti*: Sources and Motivation», *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 1983, pp. 185-216.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, «Notas complementarias a *La casa de los celos*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias. Volumen complementario*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 318-357.
- FLÓREZ, Enrique, *España Sagrada, tomo XXIV. Antigüedades tarraconenses. Preliminar a las memorias eclesiásticas de la Santa Iglesia de Tarragona*, Madrid, Antonio Marín, 1769.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «*La casa de los celos y selvas de Ardenia* y la propuesta cervantina de la multiplicidad espacial», en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, ed. Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro, Oviedo, Fundación M.^a Cristina Masaveu Peterson / Asociación de Cervantistas, 2014, pp. 963-976.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «“Como le pintan”: la figura del demonio en *Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 115-126.
- GRIFFITH, Marc, «Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the *Oresteia*», *Classical Antiquity*, 21.2, 2002, pp. 195-258.
- HÉDELIN, François, abad de Aubignac, *Des Satyrs brutes, monstres et démons* [1627], ed. Gilles Banderier, Grenoble, Jérôme Millon, 2003.

- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Correspondencia con el señor Posada*, en *Obras publicadas e inéditas de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, t. 2, Madrid, Rivadeneira (BAE), 1859.
- KOZEY, Christopher, *Las Batuecas, Las Hurdes and the Spanish Crypt*, tesis doctoral inédita, Baltimore, Johns Hopkins University, 2015.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *Obras literarias*, t. 2, London, Samuel Bagster, 1838.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, *El nuevo mundo descubierto en Castilla*, en *Parte treinta y siete de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España, dedicadas a don Jacinto de Romarate y Varona, etc.*, Madrid, Melchor Alegre, 1671, sign. H2v.-K7v.
- MELERO BELLIDO, Antonio, «El mito del drama satírico», *Fortunatae. Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 1, 1991, pp. 85-102.
- O'SULLIVAN, Patrick, y COLLARD, Christopher, *Euripides «Cyclops» and Major Fragments of Greek Satyr Drama*, Oxford, Oxbow, 2013.
- PASCUAL BAREA, Joaquín, «Neo-Latin Drama in Spain, Portugal and Latin America», en *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, ed. Jan Bloemendal y Howard B. Norland, Leiden / Boston, Brill, 2013, pp. 545-631.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée, «El laberinto de amor de Cervantes: análisis del texto y su puesta en escena», *Estudios humanísticos. Filología*, 28, 2006, pp. 143-160.
- SHAW, Carl. A., «Middle Comedy and the “Satyrical Style”», *American Journal of Philology*, 131.1, 2010, pp. 1-22.
- SHAW, Carl. A., *Satyrical Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, New York, Oxford University Press, 2015.
- SUTTON, Dana Ferrin, «A Handlist of Satyr Plays», *Harvard Studies in Classical Philology*, 78, 1974, pp. 108-143.
- TOŠEVA-NIKOLOVSKA, Daniela, «Satyr-Play: Tragedy at Play or Mockery?», *Živa Antika*, Monographs 10, 2012, pp. 271-293.
- USSHER, R. G., «A Study of the Fragments in Aeschylean Satyr Plays», *Phoenix*, 31/4, 1977, pp. 287-299.
- VEGA, Lope de, *Las Batuecas del duque de Alba*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo XI: Crónicas y leyendas dramáticas de España, quinta sección*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1900, pp. 503-539.