

LA SABIDURÍA DE LA RAPOSA Y SU ACTITUD FRENTE A LOS PODEROSOS: LA FÁBULA DEL «LEÓN Y LA LEONA» EN VARIAS OBRAS TEATRALES DEL SIGLO DE ORO

DANIELE ARCIELLO

Universidad de Salerno

RESUMEN

Este estudio se va a centrar principalmente en cómo algunas comedias del Siglo de Oro han asimilado una fábula bastante conocida en aquella época. Me refiero a «El león y la leona», también conocida como «El zorro rechaza hacer de árbitro» según la recopilación llevada a cabo por Maxime Chevalier. Puesto que el género teatral se caracteriza por su complejidad, no es fácil detectar todos los elementos relacionados con dicha fábula en las producciones teatrales en cuestión. Sin embargo, la labor realizada por estos comediógrafos ha permitido averiguar fácilmente cómo han plasmado este cuento de animales hasta convertirlo en algo innovador y renovador del género fabulístico, demostrando una creatividad que quizás proporcione a autores poco conocidos como Cubillo de Aragón o don Jacinto de Herrera nueva e inesperable fama.

PALABRAS CLAVE: fábula, animales, teatro, comedia, personajes.

ABSTRACT

This essay is focused on how a well-known XVII century fable has been artfully re-elaborated in various Spanish comedies performed in that period. I am referring to «El león y la leona», also known as «El zorro rechaza hacer de árbitro» according to a compilation established by Maxime Chevalier. It is commonly known that drama genre is characterised by its complexity, so it could result difficult to locate the elements related to the fable in those dramatic compositions. Nevertheless, through an exhaustive analysis of what the authors achieved when shaping the content of this animal tale by their ingenious minds, it is easy to consider how craftily the fable has been inserted in their works. Undoubtedly quite ignored names such as Cubillo de Aragón or don Jacinto de Herrera really deserve more fame than they currently have.

KEY WORDS: fable, animals, theatre, comedy, characters.

Mi propósito en este estudio consiste en mostrar cómo un cuento de animales ligado a la tradición folklórica española, se inserta en otro gran acervo cultural, en el que el fermento de ideas, emociones y acontecimientos más o menos reales da luz a productos de ingenio y diversión sin que falten amargas reflexiones sobre la vida: hablo del teatro. En particular, me refiero al teatro del siglo XVII, tan vario y prolífico. Y si es justo que la *vox populi* tenga derecho a expresar el enojo que el pueblo siente por el mal gobierno, o que recomiende acatar la voluntad de los Grandes y confiar en el

Recibido 14-X-2015. Aceptado: 20-XI-2015

juicio supuestamente cuerdo de los soberanos, la labor didáctica llevada a cabo por las fábulas adquiere una importancia básica a la hora de proporcionar enseñanzas válidas tanto para el niño travieso como para el adulto iletrado. En este sentido no se puede dudar de que la fábula contenga en sí los elementos ideales para conseguir su finalidad: a nivel estructural, la indeterminación de tiempo y espacio y la simplicidad de lenguaje que caracterizan dichas obras permiten al destinatario centrarse exclusivamente en la moraleja final, cuando estas se presentan de forma explícita. Además, para explicar conceptos complejos y evitar al mismo tiempo incómodas alusiones a personajes ilustres, las fábulas son protagonizadas por animales. Pero, ¿qué ocurre cuando estas formulaciones textuales tradicionales están intercaladas entre los versos de una comedia y mencionar un cuento sobre la necedad del burro o el hambre eterna del lobo ocasionaría un acervo de bostezos por el aburrimiento? Un hecho más evidente se produce cuando cierto tipo de comedias no se representa en corrales, donde acuden exponentes de toda clase social, desde el más indigente al más acomodado, sino en las cortes, reino palaciego de vicios y deseos satisfechos escondidos debajo de un sentido de honor cuanto menos discutible. La simplicidad popular y su sabiduría fruto de años de atropellos mal tolerados, reflejados en los refranes y por supuesto en las fábulas también, representan una cultura extraoficial difícilmente armonizable con la mentalidad cortesana. Y no es una casualidad que la fábula de la que quiero hablar¹ enfatice la importancia de no dejarse involucrar en las cuestiones de quien está al mando y tiene el poder de perjudicarnos tan solo por juzgar positiva o negativamente una u otra facción. Las escaramuzas entre los miembros de la Corte no son asuntos para los que no estén relacionados con ellas. Por lo tanto pese a no proceder directamente de la tradición esópica, resultando una fusión entre *El león viejo y la zorra* y *El león,*

¹ La fábula en cuestión ha sido recopilada por M. Chevalier con la colaboración de J. Camarena, en su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 96-97, motivo nº51A. He aquí la versión seleccionada por los dos hispanistas: «Una vez era un león y una leona que vivían juntos en una cueva. Y un día dijo el león a su compañera: —No quiero vivir más tiempo contigo, porque apesta. —¿Cómo que apesta? Eso lo dices tú porque quieres irte a vivir con otra. Después de una gran disputa, determinaron celebrar una junta de animales, compuesta por un burro, un cerdo y una zorra, para que dijeran si la leona apesta o no. Y cuando estuvieron todos reunidos acercóse el burro a la leona y después de olerla dijo estirando el hocico: —¡Puf! Fiede que apesta. Entonces la leona le dio una bofetada que le tiró contra el suelo y le dijo:—¿Cómo te atreves a ir en contra de tu reina? Después la olió el cerdo y, para que no le sucediera lo mismo que al burro, dijo: —No, no apesta. El león, al oír esto, le dijo al cerdo: —¡Toma! ¿Te atreves a contradecir lo que dice tu rey? —y le dio un puñetazo que le tendió al lado del burro. Se levantó la zorra de su asiento y, después de mirar compasivamente al burro y al cerdo, olió largo rato a la leona y separóse de ella diciendo: —Yo no huelo nada porque estoy constipada». Nótese la típica estructura triangular de este tipo de cuentos, que recalca la simetría no solo de los personajes involucrados (el asno intenta granjearse el beneplácito del león y el cerdo el de la leona, mientras la zorra elige más sensatamente la tercera opción), sino también la posición geométrica de los tres animales. El cerdo y el asno quedan tumbados uno al lado del otro, mientras la raposa se levanta en medio de los dos para acercarse a los dos leones y crear así otro triángulo entre los personajes. De ahí que pese a la ausencia de un epíteto explícito, ya que en este caso se trata de una reelaboración folklórica de dos fábulas y no se reproduce fielmente la composición fabulística, no cabe duda de que todo en este cuento anhela impartir una enseñanza bastante evidente, como veremos más detenidamente a lo largo de este estudio.

*el asno y la zorra*², la moraleja final encaja perfectamente con la prudencia invocada por los moralistas de aquella época. Para confirmar su relevancia en el siglo XVII, las versiones literarias medievales son muy pocas, mientras se concentran por su mayoría en varias obras teatrales y en algunas de las novelas picarescas de sesgo moralizador pertenecientes al Siglo de Oro. Dicha fábula se introduce en los versos de estas comedias gracias a los portavoces de la cultura del vulgo por antonomasia, es decir, los criados, los pajes y los graciosos. La labor del comediógrafo adquiere mérito en la medida en que consigue adaptar el caudal tradicional folklórico al estilo teatral y estos personajes son el medio ideal. Sin embargo, no siempre tienen que pertenecer a las clases bajas para mencionar una fábula, como veremos más adelante.

En el caso de *Perderse por no perderse* su autor, Álvaro Cubillo de Aragón, dramaturgo granadino nacido aproximadamente en 1596, antes de componer su comedia se aproximó al mundo de las alegorías animalescas publicando una silva titulada *Curia leónica*, dedicada al conde-duque de Olivares: el rey no podía no ser representado por un león y los miembros de su corte simbolizados por los animales considerados más sabios y nobles (elefantes, leopardos, etc.). Años más tarde rehízo el poema y lo publicó en 1654 insertándolo en el tomo *El Enano de las Musas*, cambiando la dedicatoria y los personajes pero no las fieras que los representaban, en un contexto donde ya no cabía el entusiasmo juvenil por el gobierno de los Austrias.³

Tres años después compuso *Perderse por no perderse*, una comedia de costumbre que recuerda mucho el estilo del Fénix de los Ingenios.⁴ Se recrea aquí el canónico

² Respectivamente, las fábulas número 142 y 149, según la recopilación de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal (*Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 104-107). No obstante, algunos rasgos peculiares del ya mencionado cuento dan pábulo a una serie de reflexiones sobre la evolución de sesgo oral que ha permitido el alejamiento del patrón folklórico de raigambre clásico. Aparte de la interesante disposición geométrica de estructura y personajes, según lo mencionado en la nota 1, cabe señalar la filiación al filón oral asturiano, puntualizada por Chevalier en su nota al pie del cuento citado (*Catálogo del ...*, *Op. cit.*, pp. 96-97). La contaminación por parte de dicha tradición dio lugar a una serie de modificaciones que han alterado notablemente el texto a fin de generar un producto totalmente nuevo. Un ejemplo es la pareja de los cónyuges leoninos y su decididamente humanizada disputa familiar, un rasgo que enfatiza el antropomorfismo típico de las fábulas y que a la vez representa un aspecto característico del cuento folklórico. Además, el brillante uso del olfato resulta un elemento clave para el desarrollo de la trama: otra vez se confirma la influencia inequívoca de la tradición oral folklórica. Acerca del núcleo originario de la versión asturiana, A. del Llano afirma que «no sería extraño que algunos de los cuentos tradicionales asturianos hubieran sido difundidos por los peregrinos extranjeros que durante siglos vinieron a Santiago de Galicia, pasando en Asturias largas temporadas y desparramándose por todas partes» (A. de Llano Roza de Ampudia, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993, p. 40).

³ Para un minucioso examen de los elementos biográficos de este autor, remito al artículo editado por E. Cotarelo y Mori, «Álvaro Cubillo de Aragón», en *Boletín de la Real Academia Española*, V, Madrid, 1918, pp. 3-23, 241-280, edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5356> [consultado 09-05-2015]

⁴ En lugar de seguir un orden cronológico a la hora de analizar las tres comedias, he preferido utilizar un criterio temático y estilístico, creando una suerte de clímax artístico según una lógica que prescinde

triángulo amoroso: el protagonista, Ruy Gómez de Ávalos, se encarga de mediar entre el rey de Nápoles y la bella Estefanía, hija de un conde. El valeroso caballero no consigue quedarse impasible frente a la hermosura de la dama y se enamora de ella también. La trama se complica con la intervención de un amante celoso y no correspondido, el conde Federico, y de Beatriz, prima de la dama contendida, que únicamente por capricho querrá participar en estos juegos amorosos. Se solucionará todo mediante la técnica *deus ex machina* que protagoniza el mismo rey, que recobrando su cordura estipulará los dos matrimonios entre Ruy Gómez y la dama, Federico y Beatriz. Es justo que sea él quien pueda solucionar la disputa ya que demuestra sensatez y sabiduría desde el comienzo de la obra y en el desenlace consigue vencerse a sí mismo, como recomienda el protagonista de la comedia:

«de los afectos del alma ninguno librarlo puede; pero sí puede negarse a lo mismo que apetece, vencerle puede, y ganar, cuando sus pasiones vence en la lealtad, y el honor, mucho más de lo que pierde, siendo el acierto mayor perderse por no perderse».⁵

Y evidentemente la discreción de los cortesanos afecta a quienes les sirven: Merlín, criado de Ruy Gómez, no por ser gracioso deja de introducir en sus facecias consideraciones de hombre sesudo: se le parangona a la sabiduría del Merlín de las leyendas. De hecho será otra criada, Inés, la que mencionará la fábula con el fin de proporcionar consejos, subrayando lo difícil que es complacer a la dama Estefanía, mujer equilibrada tanto en el amor como en los juicios sobre los demás. La criada parodia este afán de equilibrio en las cosas y le aconseja a Beatriz que se porte como la raposa y no exprese juicios. En esta versión la fábula se introduce con un exordio tópico, sin preámbulos conforme a la estructura fabulística y se convierte en un refuerzo para avalar la tesis de Inés, ajustándose al esquema de rimas de la comedia:

Preguntó el León un día de sus quartanas fatales, à todos los animales, ¿cómo la boca le olía? Al que dixo que olía bien, por lisonjero mató, y al que le dixo que no, por atrevido también. La raposa cautelosa dixo del León llamada: estoy aromadizada, cierto que no huelo cosa. Beatriz, que acertar desea, pudiera en esta ocasión decir, no huelo el melón, sea escrito, ò sea badea.⁶

Aparecen únicamente el león, cuyo aliento apestoso se debe a padecer quartanas, y la raposa, que le rechaza con firmeza por estar aromadizada, como la tradición impone. La criada utiliza una metáfora de baja procedencia, hablando de dos calidades de melón: el *Cucumis melo reticulatus* o melón escrito y la badea, es decir sandía o melón de mala calidad, pero que también se refiere a las personas flojas. De este modo, está

de las fechas de publicación de dichas obras.

⁵ A. Cubillo de Aragón, *Perderse por no perderse*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, p.37. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5356> [consultado 11-05-2015]. ⁶

Ibidem, p. 14.

presente una implícita comparación con las virtudes del hombre amado por Estefanía a través de la consideración sobre la personalidad de los seres humanos (en este caso, la valentía del capitán Ruy Gómez) y se compara con un fruto. De esto se infiere que está bien empleada la metáfora del melón, puesto que coincide con el espíritu pragmático de Inés, quien lejos de las locuras y antojos de sus superiores interpola en su discurso la fábula indicada para su admonición, reflejo del antiguo precepto del *delectare et prodesse*.

Mucho más esmerado y minucioso es el trabajo hecho por don Jacinto de Herrera y Sotomayor, cuya dedicación prestada en la creación de su comedia, *Duelo de Honor y Amistad* (1669), revela un talento de poeta y comediógrafo de nivel notable, pese a que su fama no haya perdurado en los siglos como sucedió, en cambio, a otros autores contemporáneos. Su habilidad se evidencia a la hora de analizar la estructura dialógica, que revela un afán por enfatizar el arrimo de conceptos convencionalmente opuestos y evidentemente ligados al mundo del amor cortesano: verdad/mentira, necesidad/ingenio, llama/hielo, hermosura/fealdad. El verdadero duelo en que se baten tiene lugar en las conversaciones entre amantes: el nudo de la trama, es decir la amistad puesta en peligro por enredos amorosos, en el respeto de un *topos* literario ya legendario, se desembrolla en este dominio conceptual de la anfibología.⁷ Y si la ambigüedad señorea en los versos de esta comedia, se da por sentado que el autor madrileño crea equívocos y malentendidos que acaban por complicar más todavía la relación entre los personajes. Por esta razón, no es una casualidad que la fábula de la raposa participe en este juego de *qui pro quo* de forma activa y que además ayude en el juicio sobre la importancia de tener sesos frente a la belleza de quien no los tiene ni de lejos. De hecho el honor de mencionarla se le otorga a Teresa, la dama que afirma ya desde el principio, su mejor calidad intelectual: «yo no sé filosofías pero sé callar».⁸ Por su desventura llega a un punto de la comedia en la que está obligada a sustituir a Leonor, la hermana juiciosa pero menos atractiva que Teresa, y tiene que enfrentarse con la reina misma, la cual, por haber husmeado las intenciones maliciosas de su esposo, que compite con el galán don Ramón para gozar de Teresa, pide explicaciones para confirmar o refutar sus sospechas. La pobre dama no está a la altura de su hermana e intenta valerse de una fábula con el fin de calmar a la ya enojada soberana:

⁷ M. Profeti, en su excelente artículo sobre el ingenio y la creatividad del autor madrileño («Jacinto Herrera y Sotomayor y la comedia “calderoniana”», en *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1998, pp. 233-244), expone esmeradamente las peculiaridades de la escritura de Herrera y en particular el aspecto dual de *Duelo de honor y amistad*.

⁸ Don J. de Herrera y Sotomayor, «Duelo de honor y Amistad», en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega: colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Vol. II, R. de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1951, p. 253.

¡Qué brava historia que sé! Murmuraban del león que tenía mal aliento de boca, y él, descontento de tener esta opinión, como es rey este animal, mandó que todos le oliesen la boca, y luego dijese si le olía bien o mal. El que llegaba, decía: «Mal le huele à vuestra alteza;» y él, con enojo y braveza, le mataba y le mordía. Fue la zorra, y preguntada: «Huéleme mal?» respondió: «tengo romadizo yo, y no he podido oler nada.»⁹

Su enfado se aviva con el contraste entre los razonamientos sagaces que se supone provienen del ingenio de Teresa, cuando su verdadera artífice ha sido Leonor, y las respuestas que en aquel momento salían de la boca de la necia. Este altercado cobra más intensidad a medida que las preguntas de la reina se hacen más apremiantes hasta encontrar su punto climático en las palabras del gracioso Hernando: «— ¿Bebéis vino? — ¿Yo? En mi vida. — Pues ¿cómo sois tan leída en la historia de la zorra?»,¹⁰ puesto que la germanía característica de las novelas picarescas, por citar un ejemplo literario, nos aclara que zorra indica el efecto de emborracharse. Nótese por lo tanto cómo el nombre de un animal ha adquirido matices de significados tan varios y ha enriquecido la lengua castellana creando múltiples capas lingüísticas y encontrando un cobijo ideal bajo el ala acogedora de la jerga callejera, manantial inagotable de dichos y refranes. La razón puede hallarse en un análisis más detenido sobre dicho cuento; Teresa transgrede toda norma y característica de la fábula en sí, concretándose en los siguientes aspectos:

- La finalidad: ella no desea proporcionar consejos, sino que intenta fingir ser perspicaz, fracasando por completo hasta llegar a ser considerada loca o borracha.
- El incipit: es típicamente infantil (inicia con «¡qué brava historia que sé!»)¹¹ y despoja el cuento de su sutileza didáctica, ocasionando una afinidad con la forma de contar característica de las anécdotas juglarescas.
- El epimitio: Teresa tergiversa radicalmente la moraleja final de la fábula:
«— Oigan la moralidad. — Ya pasa de necia a loca. — El rey me parece a mí que pide mucho, y que así, le huele muy mal la boca. Es como el león bizarro, y en pedir no comedide, pues en oliendo que pide, ser zorra y tener catarro».¹²

Su necedad resalta mayormente si comparamos este fragmento con lo que afirma en el comienzo de la obra, cuando menciona la raposa despreciándola y en su lugar alabando a la gallina, con una consideración igualmente insensata: «Leonor, a mí no me agravia, que lo pongas en disputa; la raposa es muy astuta y la gallina no es

⁹ *Ibidem*, p. 261.

¹⁰ *Ibidem*, p. 262.

¹¹ *Ibidem*, p. 261.

¹² *Ibidem*, p. 261.

sabia; y tras eso, pienso yo que cualquier hombre se inclina a comer de la gallina y de la raposa no».¹³

Con este repentino cambio de consideración sobre las virtudes de los animales se perfila cabalmente la personalidad de Teresa. Sin embargo, su naturaleza de simplona paradójicamente demuestra la complejidad del empeño puesto por el autor a la hora de crear este personaje: a pesar de inspirarse probablemente en *La dama boba* de Lope de Vega, estrenada cincuenta años antes, su mérito creativo reside en el limbo social que se va creando a medida que Teresa decide tomar la palabra. Su hermana la tacha de boba, la reina la menosprecia por no saber actuar correctamente en un ambiente cortesano, e incluso a los criados se les otorga licencia para hacer mofa de sus disparates; quedarse muda es la única forma virtuosas que tiene para reintegrarse en la colectividad a la que pertenece. Asimismo, el distanciamiento del modelo lopesco es aún más evidente si nuestra mirada crítica se detiene en la caracterización de los personajes que actúan en *La dama boba*. Lo que más destaca es el hecho de que las dos hermanas, Finea y Nise, se diferencian entre sí como el sol y la luna: mientras la primera a lo largo de la comedia da muestra constante de su necedad e ignorancia, a menudo suscitando hilaridad por parte de quien la conoce, su hermana es el emblema de todas las virtudes, belleza y juicio entre todas. Y es justamente por este conjunto excesivo de calidades positivas que su padre, Otavio, ya a partir del primer acto, se queja de los problemas que podría tener su hija a la hora de buscar marido, mientras que a Finea por su incapacidad de reflexionar con sagacidad, le resultaría fácilmente asequible un matrimonio decoroso. Sumisión, acatamiento y discreción son apreciados significativamente en la medida en que la estupidez impide objetar y oponerse a la voluntad de un marido. Este concepto sobre las «verdaderas» virtudes de una mujer que remonta a lo planteado por *auctoritates* del calibre de Platón y Aristóteles, afecta la mentalidad de quien en aquella sociedad se considera sabio y por lo tanto digno portavoz de sentencias perspicaces. En el caso de las dos comedias, los ancianos y los hombres de sangre real. Pero como hemos visto antes, en *Duelo de honor y amistad* Leonor y Teresa no son radicalmente distintas, más bien se puede decir que sus cualidades y defectos colaboran para lograr un objetivo común. Este aspecto como complemento de sus conductas se refleja en el quiasmo estructural que se crea a través de los diálogos, y las dos hermanas intercambian sus papeles en varias ocasiones como si fueran dos caras de la misma moneda, prescindiendo de los juicios morales y consideraciones acerca del modelo antonomástico de mujer. Reflexiones como esta sobre el valor real del mosaico de virtudes que compone la figura de la dama ideal y del perfecto caballero (hermosura e ingenio entre todas), enriquecen una obra ya de por sí intrigante y digna de ser mencionada entre las mejores de su género. La habilidad de Jacinto de Herrera

¹³ *Ibidem*, p. 253.

se nota también en el sabio uso de una fuente folklórica para enfatizar algunos rasgos característicos de un personaje, confiriendo a la fábula en cuestión un nuevo papel ausente en obras anteriores.

Pero el apogeo creativo es alcanzado por la maestría estilística de Gabriel Téllez, mayormente conocido con el pseudónimo Tirso de Molina, pese a que su obra teatral se publicó ya en 1627 en la *Primera parte* de sus comedias y su composición data entre 1608 y 1612. *El pretendiente al revés* abarca los elementos característicos de una comedia palatina: aparte de ser protagonizada por exponentes de la nobleza, la atenuación de la gravedad implícita en los temas tratados, la reducción al mínimo de elementos históricos en la práctica totalidad de la obra, el alejamiento espaciotemporal de la ambientación dan licencia al autor para que se desplieguen las alas de su poder imaginativo. Sobre todo a nivel moral: de hecho la palabra clave en esta comedia es «el deseo». El triángulo amoroso se va creando a medida que el impulso carnal por parte del duque de Bretaña hacia la bella Sirena azuza la llama de su pretensión de gozar de la dama y entra en conflicto con el caballero Carlos. Las virtudes que se relacionan a la idea de un paralelismo entre nobleza de sangre/nobleza de ánimo desaparecen por completo, y difícilmente encontrarían cobijo en el ánimo inflamado del atrevido duque. De ahí que quien se encarga en la obra de representar el conjunto de rasgos positivos será Carlos, el cual subrayará la autoridad del rey asociándolo a la supremacía del león sobre los animales, pero evitando loar eventuales virtudes que dicho rol conllevaría, como veremos más adelante analizando minuciosamente esta versión de la fábula.

Las consideraciones sobre el dudoso respeto del código moral en la vida de corte yacen en la escritura de la comedia ya a partir de los primeros versos, con la recreación de un microcosmos bucólico y utópicamente exento de toda malignidad: el retiro a este mundo por parte de Carlos y Sirena nos da a entender la necesidad de refugiarse de las perversiones cortesanas. No obstante, la codicia carnal del duque hace que Sirena se someta a su poderío y regrese al palacio, engañada con un escamoteo de lo más vil. El idilio entre Sirena y Carlos, amantes secretos, tendrá que enfrentarse con adversidades que van aumentando gradualmente a lo largo de la obra, a medida que el apetito sexual del duque le obligue a portarse con harta mezquindad: no solo trama en la sombra, literalmente, mintiendo a su mujer y llegando a los medios más aborrecibles para conseguir su objetivo, sino que llega a pedir a su mujer, la duquesa Leonora, que haga de alcahueta para obtener los favores amorosos de Sirena. Al escándalo de un acto tan execrable se añade la intención de la misma duquesa de que sea la dama a su vez proxeneta para que Carlos se convierta en amante de Leonora. El estilo muy refinado, el tono de los diálogos áulico sin que decaiga en lo campanudo y una general complejidad a veces artificiosa de la estructura, parecen discrepar de la conducta inmoral de quienes deberían representar los soles que alumbraran con

su sabiduría. Pero no hay que olvidarse de que se trata de una comedia ambientada en Nantes, lejos de una referencia directa a los Grandes de España, incluso bajo un punto de vista temporal. La infamia de los dos poderosos llega al punto de que para solucionar el enredo tendrá que intervenir el duque de Borgoña. De nada servirá la reprimenda implícita por parte de Carlos al mencionar la fábula en una de las noches donde acontecen los eventos más escandalosos de la obra: el caballero mide su honradez con la vileza del duque, quien se esconde en las sombras como un común ladrón o un anciano donjuán. Cuando le pide a Carlos que se acerque, el caballero rechaza desde lejos: «y déme a besar los pies desde aquí».¹⁴ A la incitación del duque, Carlos le cuenta una versión más sofisticada de la fábula, ampliándola significativamente con una elocuencia coherente con el estatus social al que pertenece:

Hame dado una lición la fábula del león; ya tú, señor, la sabrás. Estaba viejo una vez y tullido; que no es nuevo quien anda mucho mancebo estar cojo a la vejez. Como no podía cazar, y andando solo y hambriento, remitió al entendimiento los pies que solían volar; y llamando a cortes reales, mandó por edito y ley que atendiendo que era rey de todos los animales, acudiesen a su cueva. Fueron todos, y asentados, dijo: «Vasallos honrados, a mí me han dado una nueva extraña y que me provoca a pesadumbre y pasión, y es que dicen que al león le huele muy mal la boca. No es bien que un supuesto real, de tantos brutos señor, en vez de dar buen olor, a todos huele tan mal. Y así buscando el remedio, hallo que a todos os toca que llegándoos a mi boca veáis si al principio o medio alguna muela podrida huele mal, porque se saque, y desta suerte se aplaque afrenta tan conocida.» Metióse con esto adentro, y entrando en uno en uno, no vieron salir ninguno. La raposa, que es el centro de malicias, olió el poste; y convidándola a entrar para ver y visitar al león, respondió: «¡Oste!» y asomando la cabeza dijo: «Por no ser tenida por tosca y descomedida, no entro a ver vuestra Alteza; que como paso trabajos, unos ajos he almorzado, y para un Rey no hay enfado como el olor de los ajos. Por aquesta cerbatana vuestra Alteza eche el aliento; que si yo por ella siento el mal olor, cosa es llana que hay muela con agujero, y el sacalla está a otra cuenta: que yo estoy sin herramienta, y en mi vida fui barbero».¹⁵

Retomando la fábula esópica *El león viejo y la zorra*, el poderoso animal aquí inventa una estratagema para nutrirse sin tener que ir cazando, puesto que su vejez le ha hecho incapacitado y enfermo. Nótese el método con el que convence a otros animales a acudir a su cueva: el caballero alude abiertamente a la potestad real y a su abuso describiendo la escena como si se tratase de una reunión con sus súbditos: «y llamando a cortes reales, mandó por edito y ley que atendiendo que era rey de todos los animales, acudiesen a su cueva».¹⁶ Más explícito todavía cuando el león les califica de «vasallos honrados».¹⁷ El ardid consiste en pedirles que se acerquen a su boca para sacar una muela supuestamente podrida y que le causa un mal aliento. Todos los

¹⁴ T. de Molina, *Obras dramáticas completas*, V. III, Madrid, Aguilar, 1989, p. 249.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

animales al acercarse son devorados por él, hasta que llega la raposa. En la versión original, el zorro ve que las huellas de los animales entran en la cueva pero no hay pisadas que salgan de esta. En este caso, le pide al león que sople en una cerbatana para no acercarse y declara no ser hábil como un barbero si de verdad hay que sacar la muela. La moraleja final encaja perfectamente con las razones expuestas a través del cuento: «lo mismo somos los dos, y en fe de vuestra amistad, acercarme es necesidad, porque he dicho mal de vos. Y un viejo tiene por tema decir, cuando a alguien me allego del rey del sol y del fuego, lejos; que de cerca, quema».¹⁸ De un cuento folklórico se pasa a una refinada reflexión alegórica sobre la amenaza de un poder superior al propio: la enseñanza típicamente asociada a la conducta ideal de un miembro del vulgo frente al poderoso encaja perfectamente con la actitud cautelosa que el perfecto vasallo debe tener, sea cual sea la personalidad del señor al que servir.

Concluyendo, tras una lectura exhaustiva de estas obras se infiere claramente cómo la amalgama de ideas y conocimientos de cada autor juega un papel fundamental a la hora de reelaborar la fábula de la raposa aromadizada. Sin el aporte de su ingenio no tendrían lugar verdaderas joyas de *inventio* literaria. Guiados por el rol de los personajes que ellos mismo generan, quienes mencionan las fábulas para subyugarlas a la finalidad por la que son contadas, estos dramaturgos las encajan en sus obras despojándolas de toda índole trivial y plasmándolas a su antojo.

Y creo que este aspecto es lo más llamativo para subrayar el poder creativo de todo hombre que consigue no solo retomar textos a menudo relegados en el olvido, sino que les permite adquirir nueva vida y consentir ser parte de un mundo literario cuyos rasgos áulicos serían de otra manera inasequibles.¹⁹

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Por lo que concierne a la habilidad creadora de los seres humanos, a lo largo de mi investigación me he topado con una versión de la misma fábula que pertenece al caudal folklórico árabe, gracias a una antología de cuentos editada por E. Console *et alii* (eds.), *Racconti popolari Arabi*, Milán, Mondadori, 1985, p. 147. He aquí mi propuesta de traducción de dicho texto: «Un día, el león, que se enfermó de gripe, convocó al jerbo, al asno y al chacal y les preguntó a ellos si su aliento apestaba. El jerbo se acercó a la boca del león y dijo: «¡Qué asco! ¡Qué fetidez!» El león enfadado gritó: «¿Cómo te atreves a hablar así al rey de los animales?» y le partió la cabeza de una zarpada. Se acercó el asno «¡Qué bien huele!» dijo. «¿De qué será? ¿Ámbar, almizcle, o incienso?» «¿Cómo te atreves a hacerte mofa del rey de los animales, necia alimaña?» tronó el rey. Y le destrozó los lomos de un zarpazo. Luego se volvió al chacal: «¿Y tú qué opinas?» el chacal titubeó por un rato y luego dijo: «O rey de los animales, estoy constipado, y no podría ser ecu en mi juicio». «Otra vez te saliste de las tuyas» dijo enojado el león y tuvo que dejar que se marchase.» Es interesante ver cómo los animales pertenecientes al canon de la fabulística occidental son sustituidos por animales igualmente tópicos, desde el punto de vista moral, en el mundo folklórico levantino. Basándonos en el análisis que F. Peirone realiza en el prólogo de esta edición, resulta que estos cuentos remontan a una tradición muy antigua, anterior a la Edad Media (tesis avalada por la conducta desprovista de toda realeza que caracteriza el león en estos cuentos). Y puesto que la fábula del zorro que rechaza el rol de juez en las disputas no procede directamente de la producción esópica, puede que la fuente prínceps sea en realidad la tradición arábiga. Por suerte, Rodríguez Adrados en sus estudios aclara la duda sobre el verdadero origen de la fábula, afirmando que se trata del motivo n°H95,

BIBLIOGRAFÍA

- BÁDENAS DE LA PEÑA, P., LÓPEZ FACAL, J., *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1978.
- CAMARENA J., CHEVALIER M., *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997.
- CONSOLE, E., *et alii* (eds.), *Racconti popolari Arabi*, Milán, Mondadori, 1985.
- COTARELO Y MORI, E., «Álvaro Cubillo de Aragón», en *Boletín de la Real Academia Española*, V, Madrid, 1918, pp. 3-23, 241-280, edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5356> [consultado 09/05/2015]
- CUBILLO DE ARAGÓN, A., *Perderse por no perderse*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv12n0> [consultado 11/05/2015]
- HERRERA Y SOTOMAYOR, J. de, «Duelo de honor y Amistad», en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega: colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Vol. II, R. de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1951.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. del, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993.
- MOLINA, T. de, *Obras dramáticas completas*, V. III, Madrid, Aguilar, 1989.
- PROFETI, M., «Jacinto Herrera y Sotomayor y la comedia "calderoniana"», *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1998, pp. 233-244.

originariamente en Arquíloco y codificado como fábula por Babrio: puede relacionarse con testimonios medievales como M231 y M 232, entre otros.