III. GUILLÉN Y SUS MÁSCARAS: EL «FINGIDO ARTIFICIO» EN EL DISEÑO DE LAS *DRAMATIS PERSONAE*

III.1. Una primera aproximación a los personajes

Como buen hombre de teatro, poco amigo de teorizar sobre su «nuevo arte» dramático, Lope de Vega aconsejaba lo siguiente a quien quisiese conocer su forma o estilo de hacer comedias: «Oye atento, y del arte no disputes, / que en la comedia se hallará modo, / que, oyéndola, se pueda saber todo[1]». Y algo semejante afirmaría también su discípulo Guillén de Castro, en la «Loa» integrada en la primera escena del acto I de ***El curioso impertinente***, donde, tras manifestar su adhesión a la ***comedia lopesca***, aprovechaba para formular la tópica petición de silencio en estos términos:

> ...Los españoles merecen
> por sus comedias, por ellos,
> tanto oíllas como vellos,
> pues con todo gusto ofrecen.
> Lo que importa es prevenillas,
> los que vinieren a vellas,
> ingenio para entendellas
> y prudencia para oíllas.
> Porque merezcan también
> silencio, yo al menos siento
> que es de mal entendimiento
> quien no las escucha bien[2].

Probablemente, entre ese público prudente que sabría callar y, por ende, aprovechar la comedia se hallarían también los poetas noveles que

[1] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo***, en E. Orozco Díaz, ***¿Qué es el «arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica***, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, p. 74.

[2] Guillén de Castro, ***El curioso impertinente***, en Joan Oleza (ed.), ***Obras Completas de Guillén de Castro***, I, p. 864. Todas las citas pertenecientes a CI remitirán a la edición señalada, por lo que, a partir de ahora, sólo se indicará el número de página.

acudirían a la representación en los corrales, para imbuirse del espíritu y de la doctrina de un arte como el lopesco, carente de un código programático escrito, por su misma concepción empírica de arte fundado en el gusto cambiante del público. Recuérdese cómo, según testimonia Ricardo de Turia, su máximo forjador «el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquellos aunque sean impropios imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias, que como de fuente perenne nacen incesablemente de su fertilísimo ingenio, y así con justa razón adquiere el favor que toda Europa y América le debe y paga gloriosamente[3]». Un arte así, vivo, en continuo proceso de desarrollo y perfeccionamiento por parte de su creador sólo podría aprenderse durante la representación, como bien señala Juana de José Prades:

> la Comedia Nueva, en verdad, no tenía código escrito. No había más que un lugar donde documentarse y éste era el más idóneo, donde el aprendizaje alcanzaba el máximo grado de eficacia: el corral de comedias. Los dramaturgos eran muchos, su producción abundantísima, las representaciones constantes, la afición extraordinaria, en suma, la Comedia Nueva estaba en el ambiente, de tal forma, que el dramaturgo en ciernes aprendía voluntaria e involuntariamente[4].

Pues bien, remedando el proceder de los aprendices de dramaturgo del período aurisecular, y siguiendo el consejo del maestro Lope y también de Guillén, en esta ***segunda parte*** de nuestra tesis nos hemos propuesto «estar atentos» a las comedias del valenciano, para «saberlo todo» acerca del diseño o trazado psicológico de los personajes que pueblan su teatro. El presente apartado III.1. ofrece el resultado de nuestros primeros acercamientos al agonista guilleniano, desde ángulos ajenos a la lógica interna de la acción dramática o ***fábula***.

[3] R. de Turia, ***Apologético de las comedias***, en T. Ferrer Valls (ed.), ***Teatro clásico en Valencia***, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, (Biblioteca Castro), vol. I, p. 412.

[4] J. de José Prades, ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva***, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, p. 254.

III.1.1. Censo de personajes en el teatro guilleniano

Muchísimos y variados son los personajes que habitan el microcosmos teatral guilleniano. Basta con leer algunas de las abultadas ***dramatis personae*** (véase III.1.2.) para comprobar la infinidad de damas, caballeros, padres, reyes, príncipes, criados, pastores, soldados... que, bien bajo un marbete tipológico genérico, bien denominados por su nombre de pila, apellido o apodo, pronuncian alguno de los versos inspirados por la pluma del valenciano y/o son aludidos por otros personajes en la escena. Nuestro ámbito de investigación (el paisanaje que vive en los textos dramáticos guillenianos) adquiere, pues, desde el punto de vista «cuantitativo», enormes dimensiones que conviene acotar como paso previo a futuras consideraciones de tipo «cualitativo». Por ello, y tal como hiciéramos en el apartado II.2. («Introducción a la dramaturgia guilleniana») a propósito del ***corpus*** dramático de Guillén de Castro, nos hemos planteado la primerísima tarea de fijar el censo de los personajes creados por el poeta de la ciudad del Turia.

No es la primera vez que se aborda una labor de semejantes características en torno a la dramaturgia guilleniana. En 1989, Christiane Faliu-Lacourt recogía en los apéndices de su tesis doctoral (***Un dramaturge espagnol du Siecle d`Or: Guillén de Castro***, annexe VII, pp. 729-775) una temprana base de datos que aglutinaba el repertorio total de los personajes que protagonizan el vasto ***corpus*** teatral tradicionalmente atribuido a Guillén de Castro. Nosotros, sin embargo, hemos optado por vaciar tan sólo el elenco de aquellas comedias, dramas o «tragedias de final feliz» consideradas por todos los sectores de la crítica como de atribución «segura» a la pluma guilleniana, pues poco sentido tendría deducir las técnicas de caracterización tipológica empleadas por Guillén a partir del estudio de obras apócrifas, de autoría dudosa o de paternidad compartida (como es el caso de piezas colectivas de la talla de ***La manzana de la discordia y robo de Elena*** o ***Algunas hazañas de Don García Hurtado de Mendoza***, en las que es difícil precisar la contribución guilleniana). Ni que decir se tiene que tal criterio confiere un cierto carácter de provisionalidad a nuestro catálogo de personajes, que podrá ser revisado y ampliado en el futuro, conforme se vaya

aclarando y fijando con las debidas garantías el conjunto de la producción teatral guilleniana.

El resultado de nuestra labor de vaciado de las comedias de don Guillén de Castro es una amplia base de datos que hemos organizado en forma de sencillo diccionario, cuyas entradas o lemas constan del nombre propio, el apellido o, en su defecto, el nombre común genérico que designa al agonista en cuestión, remarcado en negrita, y seguido de la abreviatura de la obra u obras en que aparece, también diferenciada tipográficamente al presentarse en mayúsculas y entre corchetes. A dicha abreviatura suelen sucederle bien los calificativos funcionales o descriptivos que figuran junto al antropónimo en las ***dramatis personae*** (y que remarcamos en una letra de cuerpo menor y en cursiva), bien las breves acotaciones o alusiones de terceros personajes a figuras ausentes en las listas iniciales (también escritas en un tamaño menor y en cursiva, si se trata de acotaciones, o entrecomilladas, si pertenecen al diálogo dramático, y, siempre acompañadas del número de página que las localiza en el texto).

Finalmente, señalamos que cada entrada se divide en pequeñas subentradas, en función de que el antropónimo presente alguna variante o vaya acompañado de la fórmula patrimonial de tratamiento («don/doña») y/o del apellido.

Abecedario de agonistas guillenianos

Abder [EME]

Acates [DYE]

Acompañantes [LEH] ***Tres acompañantes de Ceslau***; [VA]

Acompañamiento [EME] [LJP] [DYE];
Acompañamiento, gente de [PYF] [EPC] [EDD] [ENM] [LHS] [MC I] [MC II]; [ECA] ***Gente que acompaña al Rey.***

Adulfo [EE] ***De (barba) larga, de hombre decrépito*** (p. 160a).

Afrodisio [EME] ***Sumo sacerdote del templo que llaman Capitolio en la ciudad de Siene*** (p. 586a).

Agorero, un [PYF]

Alabarderos, algunos [CI]

Alarcos, el conde [ECA]

Alberto [LFS] ***Viejo, padre de Lidora.***

Alcino [DYE] ***(Siervo) que acompaña a Dido*** (p. 165a).

Alda, doña [ECI] ***Dama de la Infanta.***

Alejandro [CSH] ***Galán***.

Alfonso [TPC] ***El rey don Alfonso.***

Alguacil [LMV] [LFC]

Aliarde [ECI] ***Rey de Persia***.

Alimaimón [MC II] ***Rey de Toledo***.

Alonso [MC II] ***El rey don Alonso***.

Álvaro, don [LMV] [EVE]
//Álvaro de Zúñiga, don [LHS]
Padre de doña María y don Diego.

Ana [DYE] [EME]
//Ana, doña [EVE] [PCP]

Andrés [VA] Nombre falso adoptado por el caballero valenciano don Rodrigo, cuando se hace pasar por estudiante capigorrón en la Corte (p. 291b).

Ángel, san Gabriel [EME]

Anquises [DYE]

Anselmo [CI] ***Caballero***.

Ansiso [ECA] Villano, aludido por Villano 1.º en p. 518: «Huye Ansiso».

Anteo [DYE]; [ECB] ***Hijo del Duque***; [EAC] Caballero de acompañamiento, aludido por unas ***Voces Dentro*** en p. 51: «¡Anteo!»; [LJP] ***Criado del Príncipe*** y Caballero de la Corte aspirante a Capitán de la Guarda, aludido en p. 137a: «Anteo tiene, / sobre gran calidad, / buenas costumbres...».

Antonio, don [EVE];
//Antonuelo/Antoñuelo [LMV]
Nombre adoptado por la dama-donaire Elvira.

Arcinda [LJP] ***Dama***.

Arias Gonzalo [MC I];
//Arias, don [MC II] ***Hijo de Arias Gonzalo.***

Ariodante [EDD] ***Hermano de Lurcano***.

Arminda [PYF] ***Hija de Tereo***.

Arnau [LHS] ***Villano de una aldea y de graciosidad*** (p. 567).

Arnesto [CSH] ***Gobernador***;
[LJP] Nombre del Marqués, aludido por uno de sus criados en p. 135a: «Y Arnesto, el marqués...».

Artemio [LJP] Noble que hace su consulta al Rey para el gobierno de Alba, aludido en la p. 136b: «Artemio es hombre en condición no altivo...».

Ascanio [CI] ***Padre de Camila***.

Atambor tebano, un [PYF]

Ataulfo [LJP] Camarero del Rey y solicitante en la Corte del castillo de Astridón, aludido en la p. 137a: «de Ataulfo, / pues te sirve en tu cámara...».

Atislao [LJP] ***Galán***.

Augusto, César [EME]

Aurelino [CSH] ***Criado***.

Aurora [ECB]

Ayo [PYF] ***Un ayo de los niños***; [PCP] ***Ayo del Marqués*** (***llamado don Luis)***.

Bailarín [CI] ***Un Bailarín que salió con los músicos*** (p. 864)

Bandoleros, tres [EME]

Barbero, el [DQM]

Beatriz [VA] Criada aludida por su señora doña Hipólita en p. 256b: «¿Beatriz?».

Belerma [ECI] ***Dama de la Infanta***.

Beltrán, don [ECI]

Belucha [CI] ***Criada.***

Bellido de Olfos [MC II]

Benito [EVE] ***Gracioso***.

Bermudo Laín [MC I] ***Hermano del Cid***.

Bernarda [EE] ***Música***.

Blanca, doña [TPC] ***Dama de la reina.***

Brianda, doña [ENO]

Briseida [LEH]

Caballero [LHS] ***Un caballero español***; [EAC] ***Caballeros que acompañan a la Infanta***; [TPC] ***Dos Caballeros de Palacio***.

Camarero [PYF] ***Un Camarero del rey Tereo (llamado Ricardo)***; [CI] ***Camarero del Duque.***

Camila [CI] ***Dama***.

Capitán [ECA] ***Un Capitán***; [LHS] ***Un Capitán francés***; [DYE] ***Dos Capitanes***; [PYF] ***Un Capitán*** ; [EDD] ***El Capitán de la Guarda***; [EPC] ***Un Capitán***; [MC II] ***Un Capitán del rey don Sancho***; [EME] ***Un Capitán*** y ***Capitán de Augusto***; [LFC] ***Un Capitán***.

Cardenio [DQM] ***Caballero***.

Carlo Magno [ECI]

Carlos [ECA] ***Hijo del conde Alarcos***; [LJP] Nombre del Príncipe, aludido por su padre en p. 130b: «¿A vuestra madre y mi esposa / perdéis el respeto, Carlos?».

Casandra [DYE]

Cazadores [EDD]

Celandino [EAC] ***Criado***.

Celandio [LJP] ***Galán***.

Celaura [LJP] ***Dama***.

Celauro, el infante [EAC]

Celeusia [DYE]

Celia [CSH] ***Dama***.

Celidonio [LJP] Hijo del Consejero Feduardo, y solicitante en la Corte del cargo de Capitán de la Guarda, aludido por su padre en la p. 137a.

Celinos, el infante [ECI]

Celio [DYE] ***Un delincuente (Celio)***; [LJP] ***Criado del Príncipe***.

Cerbín [EDD] Infante enfermizo, mencionado en p. 219: «...que es de mi hermano Cerbín / la vida tan peligrosa...».

Cesarino [LEH]

Ceslau [LEH]

Cid, el [MC I] [MC II]

Clara/Clarilla [PCP] ***Niña***.

Claudia [CI] ***Criada***; [ECB] ***Criada***; [EAC] Camarera de la Infanta, aludida en p. 26: «Claudia se la dio a Crisanto».

Claudio [LFS]

Cloanto [DYE]

Cobeña [VA] ***Criado***.

Conde, un [PCP] [EE] [VA]; Conde, el [MC II] ***El conde de Cabra, don García***; [ECI] ***El conde de Irlos.***
//conde don Nuño, el [MC II]
//conde Lozano, el [MC I]
//conde Octavio, el [ECB]

Consejero, un [DYE]; [PCP] ***Un Consejero de guerra***.

Corchetes [LFC]

Corebo [DYE]

Cotaldo [PCP] ***Criado***.

Costanza [CSH] ***Viuda;***
[LFC] Nombre dado por el Marqués a su supuesta prima (en realidad hermana) para burla del lindo don Gutierre (p. 136).
//Costanza, doña [LFC]

Creúsa [DYE]

Criados [EAC] ***Tres criados***; [ECB] ***Dos criados***; [ENM] ***Algunos criados***; [ECA] ***Criados del Rey***; [CSH] ***Tres criados del Príncipe de Sicilia***; [PCP] ***Un criado del Conde***; [CI] ***Algunos criados*** y ***Dos criados de Anselmo***; [LEH] ***Criados***; [LFC] ***Un criado***; [ENO] ***Dos criados***; [LJP] ***Un criado del Rey*** y ***Dos criados del Príncipe, llamados Anteo y Celio***; [EE] ***Un criado*** y ***Criados de la Princesa***; [EVE] ***Un criado de don Álvaro***; [MC II] ***Algunos criados;*** [EDD] ***Algunos criados***; [PYF] ***Algunos criados y criadas***; [LFS] ***Un criado***, ***Otro criado*** y ***Otros criados de Honorio***; [LHS] ***Criados***.

Crisanto [EAC] Criado aludido por su señora, la Infanta, en p. 26: «...saber de Crisanto y él / jamás ha sido posible».

Culebro [CI] ***Español***.

Cura, el [DQM].

Dalinda [EDD] ***Dama***.

Damas [ECI]; [EE] ***Damas de la Princesa***.

Delincuente, un [LJP]; [DYE] ***Un Delincuente (llamado) Celio***.

Diana [EPC] ***Hermana de Ludovico***.

Dido [DYE] ***Reina***.

Diego, don [VA] [LFS];
[LHS] ***Hermano de doña María de Zúñiga***; [MC II] ***Hijo de Arias Gonzalo.***
//Diego de Melo, don [TPC]
//Diego Laínez [MC I] ***Padre del Cid.***
//Diego Ordóñez de Lara, don [MCII]

Doncella [DQM]; [EME] ***Dos doncellas***.

Dorotea [DQM] ***Pastora***.

Driante [PYF] ***Hijo de Teosindo***.

Drusila/Drucila [ECI] ***Enana***.

Duardo [ENM] ***Criado de don Tomillas***.

Dueña, una [DQM] [ECI]

Duque [ECA] ***Duque, grande del Reino***;
Duque, el [EE] [DQM]; [EAC] ***El Duque, padre de Nísida***; [CSH] ***El Duque, padre de Celia***; [CI] ***El Duque de Florencia***;
Duque, un [LEH] [ECB] [PCP]
//Duque Polineso, el [EDD].

Duquesa [CI] ***La Duquesa***; [LEH] ***Una Duquesa***.

Durandarte [ECI]

Eduardo [LHS] Nombre del Rey Inglaterra, aludido en p. 597.

Efraín [EME] ***Criado***.

Elena [ECA] ***Hija del Conde***.

Elvira [LMV] ***Dama***; [MC I] ***Criada de Jimena Gómez***; [TPC] ***Dama***; [LFC] ***Dama aludida en p. 71a***.

Embajador [ECB] ***Un embajador***;
[LHS] ***Un embajador inglés***;
[PYF] ***Un embajador de Tebas***;
[DYE] ***Dos embajadores***.

Emilia [EE] ***Prima de la princesa de Biarne***.

Enaín [EME] ***Zagal***.

Eneas [DYE]

Enrique [ENM] ***Hijo del Conde y de la Infanta***.

Escribas, cuatro [EME]

Escudero, un [LJP] [ENO] [DQM] [VA]; [EDD] ***Un escudero de Reinaldos de Montalván***.

Esperanza [VA] ***Sale Esperanza, criada*** (p. 256b).

Espía, una [LHS]

Estéfano [LJP] Consultor en la Corte para el gobierno del castillo de Astridón, citado en p. 137a: «Estéfano, señor, es noble y rico...».

Estrella [ECB]

Eugenia, doña [LMV] ***Mujer de Valerián***.

Fabio [LFC] Caballero aludido en p. 57a: «¿Preveniste a Fabio?».

Fabricio [ECA] ***Criado***.

Fadrique, don [EVE] ***Padre de don Antonio***; [EE] ***Hijo del Duque***.

Farfán [LJP] ***Músico***.

Federico [LJP] Caballero solicitante en la Corte del gobierno de Alba, aludido en p. 136b: «Es Federico / de tu casa y tu sangre...».

Feduardo [LJP]

Félix/Feliciano, don [LFC]

Fernando, don [TPC] ***El infante don Fernando, de nueve años***; [MC I] ***El rey don Fernando***.

Fideno [DQM] ***Padre de Dorotea, pastora***.

Filomena [PYF] ***Hija de Pandión, rey de Atenas***.

Fulvia [CSH] ***Dama de la Princesa de Nápoles***.

Francelina [ENM] ***Niña, nieta del Rey***.

Fulgencio [DQM] ***Criado del Duque***.

Gabachos, dos [LMV]

Gabriel, Ángel san [EME]

Gafo, un [MC I] ***...Una voz de un GAFO dice de dentro sacando las manos, y lo demás del cuerpo muy llagado y asqueroso*** (p. 86).

Gaiferos, don [ECI]

Galalón [ECI] ***Tío del infante Celinos***.

Galíndez [LMV] ***Escudero***; [TPC] ***Vejete***.

Galindo [EPC] ***Criado***.

Galván [LFC] ***Lacayo***.

García [MC II] ***El conde de Cabra don García***.

Gente [CI] ***Gente que oye música***; [ECA] ***Gente que acompaña al Rey***.

Gentilhombre, un [DQM]

Ginebra [EDD] ***Infanta, hija del Rey***.

Ginés, don [VA] Nombre falso adoptado por don Diego Vélez en la Corte de Madrid (p. 266a).

Gobernador, el [VA]

Godín [TPC] ***Gracioso***.

Gómez, Jimena [MC I] ***Hija del Conde***.

Gonzalo [EE]; [LFS] ***Lacayo***.

//Gonzalo, don [ENO] [VA];
[MC II] ***Don Gonzalo, hijo de Arias Gonzalo***.

Grande [EAC] ***Cuatro Grandes***;
[LHS] ***Un Grande de Castilla***;
[ECB] ***Un Grande***; [LEH] ***Un Grande.***

Grimaltos, el conde [ENM]

Grisanto [LFS]

Guarinos [ECI] ***Soldado***.

Guillén de Vique [TPC]

Gutierre, don [ENO]

Hebreas, dos [EME]

Hebreos, dos [EME]

Henrico, el príncipe [ECB]

Hernán Díaz [MC I] ***Hermano del Cid***.

Hiarbas [DYE] ***Rey.***

Hipólita [LMV] ***Mujer de don Álvaro.***
//Hipólita, doña [LFC]; [VA] ***Hija de don Pedro***.

Honorio [LFS]

Hortelano, un [PYF] ***Un hortelano (llamado) Lisardo***; [EDD] ***Pastor***;
[ECI] ***Músico***

Hortensio [ECA] ***Criado***.

Inés [LFC] ***Criada***.

//Inés, doña [PCP] [ENO]
//Inés de Bolea, doña [LFC] Dama aludida en p. 39b por su hija doña Costanza: «honró con nombre y con armas, / en doña Inés de Bolea...».

Infanta, la [ECA] [LEH]; [LJP] ***La infanta de Bohemia***; [ENM] ***La Infanta, hija del Rey de Francia.***
//Infanta Leonora, la [EAC]
//Infanta doña Urraca, la [MC I]

Infante [LHS] ***El Infante de Navarra.***
//Infante Celinos, el [ECI]
//Infante don Fernando, el [TPC]

Íñigo Chacón, don [PCP]

Irlos, el conde de [ECI]

Isabel [EME]
//**Isabela** [ENM] ***Hermana de don Tomillas***; [CSH] ***Dama de la Princesa de Nápoles.***
//Isbella [LFS]

Isacar [EME] ***Criado***.

Ismael [EME]

Itis [PYF] ***Niño, hijo de Tereo***.

Jacinta, doña [EVE]

Jaime Centellas, don [EPC]

Jesús, el Niño [EME]

Jimena Gómez [MC I] ***Hija del Conde***.

Joaquín [EME]

Joseph [EME] ***Esposo de María***.

Juan [EE] (el Marqués disfrazado de criado).
//Juan, don [VA] ***Padre de don Diego***; [LHS] ***Rey de Castilla.***
//Juan de Moncada, don [TPC]
//Juan de Urrea, don [PCP]
//Juan de Urrea, don [LFC]
Personaje aludido en p. 39b por su hija doña Costanza: «Mi padre, don Juan de Urrea».
//Juan de Villandrando, don [LHS]

Juana [VA] Criada aludida por su señora en p. 256b: «¿Juana?».

Juez del campo, un [EDD]

Julia [CI] ***Criada***.

Lacayo [LJP] ***Un lacayo***; [DQM] ***Algunos lacayos***.

Laínez, don Diego [MC I] ***Padre del Cid***.

Landín [ECI] ***Criado del Conde***.

Lavinia [LFS]

Leonardo [LMV] ***Caballero, hermano de Hipólita.***

Leonela [CI] ***Criada de Camila***.

Leónido [EAC]

Leonor, doña [LFC] [VA].
//**Leonora** [EAC] ***La infanta Leonora***; [ECI] ***Hermana del conde de Irlos***; [LEH] Princesa aludida por su amado el Duque en p. 9a: «supe al llegar que Leonora...».

Leonato [CSH] ***Embajador***.

Levitas, dos [EME]

Lidora [LFS]

Lisardo [EDD] ***Pastor***; [ECI] ***Músico***; [DQM] ***Padre (falso) de Cardenio***; [PYF] ***Un Hortelano (llamado Lisardo)***.

Lombardo [LEH] ***Lacayo***.

Lotario [CI]; [ECB] ***El príncipe Lotario***; [LJP] ***Sale Lotario, marido de Arcinda*** (p. 123b).

Lozano, el conde [MC I]

Lucía/Lucigüela [ENO] ***Criada***.

Lucinda [DQM] ***Dama***.

Ludovico [EPC] ***Primo hermano de la Reina***; [LJP] Maese de Campo del Rey de Hungría, citado en p. 137a.

Luis, don [LFC]; [PCP] ***Ayo del Marqués.***
//**Luisico** [LFS] ***Un niño llamado Luisico***.

Lurcano [EDD] ***Hermano de Ariodante***.

Madalena [LMV] Criada mencionada en p. 286.

Maese de campo del Rey de Francia, un [LHS]

Maestresala, un [PCP]

Maestro de armas, un [LFC];
[MC I] ***Un maestro de armas del Príncipe.***

Maestro de danzar, un [EAC]

Malgesí [ECI] ***Encantador***.

Mancebos de la tribu de Judá, seis [EME]

Marcelo [ECA] [LFC]

Marfira [ECI] ***Dama del Conde***.

Margarita [ECA].
//Margarita, doña [TPC].
//Margarita, Madama [LHS] ***Sobrina del Rey de Francia***.

María [EME] ***Virgen***;
[MC II] (Nombre cristiano de la princesa mora Zaida).
//María, doña [TPC] ***La reina doña María.***
//María de Zúñiga, doña [LHS]

Marina [EVE] ***Criada***.

Marineros, dos [DYE]

Marqués [EE] ***Hijo del Duque***;
[LJP] ***Viejo***; [ECA] ***Grande del Reino***;
Marqués, el [DQM] [ENO] [LHS];
Marqués, un [PCP]

Martín González, don [MC I]

Mayordomo, un [ECA]

Melisendra [ECI]

Melo, don Diego de [TPC]

Mencía, doña [ENO]

Merenciana [EPC] ***Dueña***.

Miguel Centellas, don [EPC] ***Hijo de Jaime Centellas***.

Ministros, algunos [LMV]

Moncada, don Pedro de [LFC]
//Moncada, don Juan de [TPC]

Monteros [ENM]; [DQM] ***Algunos monteros.***

Montesinos [ENM] ***Hijo del Conde y de la Infanta***; [ECI] (figurante, ***para acompañar***).

Moros [ECI] ***Dos moros que acompañan a Rocandolfo,*** y ***Tres moros que acuchillan a Rocandolfo***;
[MC I] ***Un rey moro*** y ***Cuatro moros***.

Músico, un [EAC] [DYE] [EE];
[EVE] ***Un músico*** y ***Otro músico***.

Nísida [EAC] ***Dama***.

Nuño [MC II] ***El conde don Nuño***

Octavio, el conde [ECB].
//**Otavio** [LFC]

Oliveros [ENM]

Otón [LEH]

Paje [ECB] ***Un paje del Conde***;
[ENM] ***Algunos pajes***; [ECA] ***Un***

paje; [MC I] ***Dos o tres pajes***; [PCP] ***Dos pajes***; [EPC] ***Un paje***; [LMV] ***Dos pajes***; [CI] ***Dos pajes***; [ENO] ***Un paje*** y ***Otro paje***; [DQM] ***Un paje***; [LHS] ***Pajes***; [PYF] ***Pajes***.

Pandión [PYF] ***Rey de Atenas***.

Panza, Sancho [DQM]

Pastor [EAC] ***Un pastor viejo***; [TPC] ***Un pastor***; [MC I] ***Un pastor***; [EME] ***Tres pastores***.

Pedro, don [VA] [ENO]; [MC II] ***hijo de Arias Gonzalo.***
//Pedro de Moncada, don [LFC]

Peransules [MC I] [MC II]

Persas que acompañan al Rey, seis [ECI]

Pierres [LHS] ***Villano***; [LMV] ***Criado***.

Pirro [DYE]

Polineso, el duque [EDD]

Portero, un [ECI] [EE] [LJP]

Pretendientes, cuatro [PCP]

Princesa [EE] ***La Princesa de Biarne***; [CSH] ***La Princesa de Nápoles***.

Príncipe, el [LPJ]; [ECA] ***El Príncipe de Hungría***; [CSH] ***El Príncipe de Sicilia.***
//Príncipe Henrico, el [ECB]
//Príncipe Lotario, el [ECB]
//Príncipe don Sancho, el [MC I]

Progne [PYF] ***Hija de Pandión, rey de Atenas***.

Quijote, don [DQM]

Rafaela/Rafela [LMV] Criada aludida en p. 146.

Ramón [LHS] ***Villano***.

Reina, la [LJP] [EAC]; [EDD] ***Hermana del duque Polineso;*** [EPC] ***Mujer del Rey de Nápoles***; [MC I] ***Mujer del rey don Fernando.***
//Reina doña María, la [TPC]

Reinaldos de Montalbán [EDD] [ECI] [ENM]

Rey, el [EDD] [LEH] [ECA]; [LJP] ***El Rey de Bohemia*** y ***El Rey de Hungría***; [LHS] ***El Rey de Francia*** y ***El Rey de Ingalaterra***; [ENM] ***El Rey de Francia***; [EPC] ***El Rey de Nápoles***; [CSH] ***El Rey de Sicilia***; Rey, un [ECB]; [MC I] ***Un rey moro***;
//Rey de Castilla don Juan, el [LHS]
//Rey don Alonso, el [MC II]
//Rey don Alfonso, el [TPC]

//Rey don Fernando, el [MC I]
//Rey don Sancho, el [MC II]

Ricardo [VA]

Roberto [VA] [LEH]

Rocandolfo [ECI] ***Embajador***.

Rodrigo [LJP] ***Truhán.***
//Rodrigo, don [VA]; [LHS] ***Hijo de don Juan de Villandrando***;
[MC II] ***Hijo de Arias Gonzalo***.
//Rodrigo de Vivar, el Cid [MC I] [MC II]

Rodulfo [LFS]

Roldán [ECI] [ENM]

Rosela [EAC] ***Niña***.

Rufina [PCP] ***Criada***.

Sacerdote de Hierusalem, Sumo [EME]

Sancha, doña [MC I] ***La Reina, mujer del Rey don Fernando***

Sancho [MC II] ***El rey don Sancho.***
//Sancho Panza [DQM]

Sargento [EPC]

Secretario del Rey, un [EPC]

Senadores romanos [EME]

Sergesto [DYE]

Sergio [EAC] Caballero de acompañamiento, clamado por unas ***Voces Dentro*** en p. 51: «¡Sergio!»; y Músico, aludido por la misma Infanta de EAC en la p. 19: «Cante, Sergio».

Seslao [ECB] ***Hijo del Duque***.

Sibila [EME]

Sinibaldo [LJP] Soldado consultor en la Corte para el gobierno de Alba, aludido en p. 136b.

Siqueo [DYE]

Soldados [ECB] ***Cuatro soldados***;
[DYE] ***Soldados griegos, troyanos y libios***; [ECI] ***Un soldado fingido***, ***Dos soldados de posta,*** y ***Soldados franceses y persas***; [CSH] ***Tres soldados***; [EPC] ***Algunos soldados***;
[LJP] ***Un soldado***;
[PYF] ***Soldados***; [MC II] ***Soldados cristianos***; [PCP] ***Un soldado***;
[LHS] ***Escuadrón de soldados franceses,*** y ***Otro de soldados ingleses***; [EDD] ***Algunos soldados***.

Sombra del rey don Fernando, la [MC II]

Tadeo [ENO] ***Lacayo***.

Talabote [LHS] ***General***.

Teleo [ECB] ***Hijo del Duque***.

Teodora [CSH] ***Criada***.

Teodoro [DQM] ***Padre de Lucinda***.

Teosindo [PYF] ***Hermano de Tereo, rey de Tracia***.

Tereo [PYF] ***Rey de Tracia***.

Tibaldo [LEH] ***Viejo***.

Tomillas, don [ENM]

Torcato [CI]

Urraca, la infanta doña [MC I] [MCII]

Valerián [LMV] ***Caballero***.

Valerio [VA]

Vasallo, un [MC II]

Venus [DYE]

Vicentilla [VA] Criada aludida por su señora en p. 256b: «¡[H]ola, Vicentilla!».

Viejo, un [LJP]; [LFC] ***Ayo de don Félix***.

Villanas [LHS]

Villano, un [PYF] [EDD] [ECA] [DQM]; [TPC] ***Sale un VILLANO en un jumento*** (p. 304a);
Villano, algunos [ECA]

Voz, una [EME]

Zacarías [EME]

Zagal, otro [EME]

Zaida [MC II] ***Princesa mora***.

Zúñiga, don Álvaro, doña María y don Diego de [LHS]

oOoo

III.1.2. Presentación de los agonistas: las *dramatis personae*

Una primera manera de acercarnos a los agonistas que desfilan por las comedias de Guillén de Castro es a través de las llamadas «dramatis personae[5]», término con el que son designadas las listas de los personajes que intervienen en la acción dramática, y cuya ubicación, en las comedias de nuestro período áureo, suele tener lugar bajo el título y delante de la «Loa». Así se aprecia ya en ***El amor constante*** (1596?-1599?), una de las piezas más tempranas, si no la primera, del dramaturgo de la ciudad del Turia (véanse las figuras 6, 7, 8, 9 y 10, recogidas en las pp. 103-107).

Al no formar parte de lo que podemos calificar de «texto dramático primario» (esto es, el constituido sobre la base del diálogo entre los personajes teatrales), las ***dramatis personae*** suelen pasar inadvertidas a los ojos del lector de comedias. Sin embargo, resulta interesante comprobar cómo tales listas funcionan como una gran acotación inicial (perteneciente al «texto secundario[6]») en la que se anticipa ya una gran cantidad de información sobre la que se debe reflexionar: el orden en que aparecen los personajes, su número, sus nombres, su sexo, su edad, etc. Fijémonos detenidamente en su estructura.

*a) **Encabezado de las*** dramatis personae

Detengamos nuestra mirada, en primer lugar, en la tipología de frases introductorias con que se abren las listas de personajes guillenianos, siempre teniendo presente que la confección de tales listas solía ser obra de los editores y no de los poetas. La expresión más frecuente es **«Los que hablan en ella son los siguientes»** (EAC, ECA, ENM, LHS, CI, DQM, MC I, MC II, PYF, DYE, EPC) o bien sus variantes **«Los personajes que hablan en ella son los que siguen»** (ECI, LMV, EDD) y **«Hablan en ella las personas siguientes»**

5 Siguiendo el criterio establecido páginas atrás, sólo se van a analizar las ***dramatis personae*** de las comedias cuya autoría, por parte de Guillén, está fuera de dudas, al haber sido publicadas en vida del autor, y bajo su atenta mirada, en la ***Primera Parte*** (1618) y en la ***Segvnda Parte*** (1625).

6 Frente al «texto primario», el «texto dramático secundario» no se pronuncia, ya que no forma parte de los diálogos. Se halla constituido por el conjunto de didascalias o acotaciones con las que el poeta, el dramaturgo, intenta facilitar tanto al director, como a los actores, y también al lector, la imaginación de la puesta en escena.

(ECB). Como casos excepcionales cabe mencionar las siguientes frases introductorias: **«Interlocutores»** (LFS, LJP, LEH, EE, PCP, EME, ENO, CSH y VA) y **«Personas»** (LFC y TPC).

b) Detalle o cuerpo de las dramatis personae

Más interés ofrece la enumeración de personajes que sigue a las expresiones que acabamos de citar, pues proporciona una serie de datos reveladores de la técnica dramática empleada por Guillén a la hora de diseñar a sus criaturas de ficción.

Número de personajes. Así, por ejemplo, lo primero que despierta nuestra atención es la gran cantidad de personajes mencionados, lo que, sin duda alguna, supone un número elevado de actores necesarios para la representación de las comedias guillenianas. De hecho, salvo EVE, y EPC y EE, con un total de **9** y **12** personajes respectivamente, el resto de las piezas de nuestro dramaturgo presenta un número bastante más amplio de personajes, número que oscila entre los **13** de ENO, LMV, ENM, EDD y LFS, y los **38** de ECI e incluso los **44** de EME. Y, más concretamente, en esta dilatada franja numérica de agonistas, los repartos más frecuentes son los que exigen **13**, **15** (VA; LFC; TPC; LEH), **19** (DQM; CSH; EAC), **20** (CI; ECB), **23** (MC II; PCP) y **25** (LJP; MC I) personajes.

En medio de todo ese incesante desfile de personajes que discurre por las comedias de Guillén, se observa una gran disparidad entre un número muy reducido de figuras femeninas y el masivo protagonismo de personajes masculinos, algo, por otra parte, muy habitual en el marco de nuestra ***Comedia nacional***, y, como veremos en III.1.4. («Número de personajes en escena») y en los subsubapartados III.2.1.2. («***Dama***») y III.2.2.3. («La ***madre***»), no atribuible a la pretendida misoginia de Guillén (quien, entre otras cosas, elabora atractivos retratos femeninos, especialmente de ***madres***, cuya presencia es casi nula en las obras de sus contemporáneos), sino a otras causas relacionadas con las necesidades de la representación y la puesta en escena de sus obras dramáticas.

La edad. Respecto a la edad de los personajes, nada se nos dice en esta gran acotación inicial que son las ***dramatis personae***. Sin embargo, la

indicación casi constante de la presencia de varios niños («EL INFANTE DON FERNANDO, de ***nueve años***» en TPC; «ROSELA, ***niña***» en EAC; «CLARA, ***niña***» en PCP; «Un niño, llamado LUISICO» en LFS; «ITIS, ***niño, hijo de*** TEREO» en PYF; «FRANCELINA, ***niña, nieta del rey***», en ENM...) y ancianos («Un VIEJO» en LEH y en LJP; «Tibaldo, ***viejo***» en LEH; «Un VIEJO, ***ayo de*** don FÉLIX», en LFC...) hace suponer que la gran mayoría de los protagonistas guillenianos son adultos, preferentemente jóvenes, más apropiados para encarnar los arduos conflictos de amor, honor y poder que entretejen la intriga de las piezas de nuestro dramaturgo.

Identificadores tipológicos y funcionales. Dado el elevado número de personajes por comedia, no es extraño que los editores (o quizás el propio Guillén, celoso vigilante de la edición de las comedias de su ***Primera parte*** y ***Segvnda parte***, como se ha visto en II.2.1.) hayan decidido que los nombres de los personajes protagonistas suelan ir acompañados de una breve calificación, que evite así posibles confusiones: «caballero» o «galán», «dama», «padre», «hermano», «criado/criada», «gracioso», «rey/reina», «infante/infanta», «dueña», «doncella», «viuda», «villano», «pastor», «alguacil», «paje», «lacayo», «soldado», etc. Si observamos con atención estas breves indicaciones, nos daremos cuenta de que nos hallamos ante marbetes que informan sobre dos aspectos fundamentales en el diseño del personaje dramático: por un lado, su función, y, por otro, su calidad social.

La reiterada presencia, incluso en una misma lista de figuras, de estos seis o siete marbetes: «rey/reina», «caballero/galán», «dama», «padre» (raras veces, «viejo»), «hermano», «criado/criada» y «gracioso» es un claro indicio de que, como buena exponente de la ***Comedia nueva***, la ***comedia guilleniana*** no se halla protagonizada por individuos complejos y únicos, sino por personajes arquetípicos, puramente funcionales, cuya existencia se justifica precisamente en la medida en que posibilitan el desarrollo de una acción tal que logre enhebrar la atención del «colérico español sentado», como diría Lope de Vega en su famoso opúsculo titulado ***Arte nuevo de hacer comedias***, durante el tiempo que durare la representación. De este modo, la simple lectura de las ***dramatis personae*** nos lleva a pensar que, en el teatro del poeta valenciano, la voz **personae** cobra plenamente su sentido originario

(`máscara´[7]), pues se halla protagonizado exclusivamente por tipos que, al subordinarse plenamente a la acción[8], no son sino rígidas máscaras construidas sobre un determinado esquema de atributos, y carentes de cualquier atisbo de hondura psicológica. En el apartado II.2. («Tipos y caracteres guillenianos») veremos hasta qué punto son ciertas estas primeras observaciones.

Tratamiento onomástico. Aparte de la etiqueta que los caracteriza como prototipos de ***galán***, ***dama***, ***padre***, ***hermano***, ***poderoso***, ***gracioso/criado*** y ***criada***, los personajes particulares, concretos, de cada una de las comedias guillenianas suelen aparecer enunciados por su nombre propio e incluso por su apellido. He aquí algunos ejemplos: don Miguel Centellas («caballero», en EPC); doña María de Zúñiga («dama», en LHS); Diego Laínez («padre del Cid», en MC I); Leonardo («caballero, hermano de Hipólita», en LMV); rey don Fernando (en MC I); Benito («gracioso» en EVE) y Claudia, Julia y Belucha («criadas» en CI). Ahora bien, basta una simple lectura de las listas de personajes para percatarnos de que no todos los tipos reciben el mismo tratamiento onomástico, puesto que los representantes del grupo de los ***poderosos*** así como los del grupo de los ***criados*** aparecen normalmente agrupados bajo marbetes genéricos como los que siguen: «Rey», «Infante», «Conde», «Duque», «Príncipe», «Reina», «Infanta», «Princesa», «Condesa», «Duquesa»; o bien «Criados», «Criadas», «Paje», «Escudero», «Soldados», «Camarero», «Mayordomo», etc. Mayor individualización presentan los personajes que se hallan en medio de estos dos grupos tan opuestos

[7] La significación originaria de **personae** es `máscara´, pues con ellas se representaba el antiguo teatro clásico. Concretamente, en Grecia, un número aproximado de treinta máscaras abarcaba todos los personajes posibles, lo que nos revela que, ya desde sus orígenes grecolatinos, los personajes teatrales suelen tender a la esquematización, a la representación de un tipo que encarna una idea, un modo de ser, una pasión o un vicio, resultando así una figura de gran rendimiento escénico y de extraordinarios efectos didácticos y lúdicos.

[8] Ya Aristóteles, en su ***Poética***, señalaba el carácter secundario del personaje teatral con respecto a la acción dramática: «...seis son, por necesidad, los elementos constitutivos de toda tragedia: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música [...]. El más importante de estos elementos es el entramado de la acción, pues la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones, de la vida, de la felicidad y de la desdicha, pues la felicidad y la desdicha están implícitas en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, mas son felices o al contrario según sus acciones. Por tanto, los **personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos...»**. Véase Aristóteles, ***Poética***, edición de José Alsina Clota, Barcelona, Icaria, 2000 (5.ª edición), p. 30. Todas las citas de la ***Poética*** remitirán a la edición señalada.

tipológica y socialmente hablando. Nos estamos refiriendo a la pareja de enamorados, ***galán*** y ***dama***, quienes exhiben una amplia variedad de nombres propios: Arminda, Aurora, Blanca, Brianda, Camila, Celaura, Costanza, Estrella, Filomena, Hipólita, Isabel, Jimena, Margarita, María, Nísida; Alberto, Alejandro, Álvaro, Anteo, Arias, Diego, Eneas, Enrique, Fernando, Grimaltos, Juan, Lotario, Montesinos, Rodrigo, Roldán, Teosindo, Valerián, etc. ¿Será esto indicativo de que el verdadero protagonismo de las comedias guillenianas se halla en manos de los amantes (***galán*** y ***dama***), como sucede, por lo general, en la también llamada ***Comedia del Siglo Dorado***?

Junto a estos personajes más o menos individualizados (no hemos de olvidar que encarnan unos tipos muy concretos) y, por ende, con un mayor peso en la acción dramática, las ***dramatis personae*** también incluyen a grupos de personajes anónimos, como es el caso de comparsas, caballeros y damas de compañía, etc., siempre que digan alguna tirada de versos en el interior de la comedia. Esto es lo que sucede con los «Caballeros que acompañan a la Infanta y gente» en EAC, con «Algunos criados, cazadores, soldados y otra gente de acompañamiento» en EDD, con «Algunos pajes, criados, monteros y otra gente de acompañamiento» en ENM, o bien con «Algunos monteros y lacayos y otra gente» en DQM, por poner algunos ejemplos. Como curiosidad, cabe añadir que, cuando un amplio conjunto de personajes se halla integrado por el común del vulgo, y no por los auxiliares que conforman la selecta corte de un ***poderoso***, nunca aparece mencionado en las listas de figuras que encabezan las comedias. Por tanto, será en la lectura o en la representación donde el lector o el espectador descubra su presencia, gracias a los diversos ruidos (evocaciones de batallas, revueltas, motines...) que acontecen fuera del espacio escénico. En ENM, concretamente, mediante los gritos de «¡Viva Grimaltos!»[9], que, como señala la acotación, suceden ***«Dentro»***, se nos da cuenta de cómo el vulgo se levanta en armas y protagoniza una revuelta contra un mal rey que ha olvidado sus deberes, víctima de la ciega pasión por su nueva esposa.

[9] Guillén de Castro, ***El nacimiento de Montesinos*** (***Obras Completas***, I., edición de Joan Oleza, pp. 321-424), p. 361. Todas las citas de ENM remitirán a la edición señalada.

Adscripción social. Antes se ha mencionado la presencia de marbetes que, bien acompañando a un nombre propio, bien solos, indican la posición social de los personajes que van a protagonizar las piezas guillenianas. Pues bien, el hecho de que las ***dramatis personae*** reúnan a personajes tan diversos como reyes, duques, condes, caballeros y damas nobles (cuya nobleza percibimos a través de la fórmula de tratamiento «don/doña» que, frecuentemente, precede al antropónimo en cuestión), criados, pajes, soldados, damas de compañía, villanos, pastores, músicos... revela que la comedia del dramaturgo valenciano es un buen prototipo de lo que se conoce como nuestra ***Comedia nacional***, pues abarca prácticamente a la sociedad entera, con toda su variedad de rangos, oficios y ocupaciones. Véase, por ejemplo, la lista de personajes que encabeza la comedia titulada ***El curioso impertinente***:

-El Duque de Florencia;
-La Duquesa;
-Tres músicos;
-Camarero del Duque;
-Camila, ***dama***;
-Leonela, ***su criada***;
-Lotario y Torcato;
-Gente ***que oye la música***;
-***Algunos*** criados;
-Anselmo, ***caballero***;
-Dos criados ***suyos***;
-Culebro, ***soldado español***;
-Ascanio, ***padre de*** Camila;
-Dos pajes;
-Claudia, Julia y Belucha, ***criadas***;
-***Algunos*** alabarderos.

Sin embargo, una lectura más detenida, basada en el cotejo de todas las ***dramatis personae***, desvela que la ***comedia guilleniana*** no es tan «popular» como pudiera parecer a simple vista, pues no se halla tan enraizada en la vida del pueblo, tal como se desprende del hecho de que la mayor parte de los personajes mencionados en las listas pertenezca a la familia real (reyes, infantes, príncipes) y a la nobleza (alta: duques,

marqueses y condes; mediana: caballeros y damas; baja: hidalgos), así como a un muy nutrido y variado conjunto de auxiliares suyos (criados, soldados, capitanes, consejeros, pajes, lacayos, escuderos, damas de compañía, mayordomos, camareros de los reyes, porteros, gente de acompañamiento, etc.). Salvo el caso de algún **villano** («un villano» en EDD, DQM, o PYF; «Arnau, Pierres y Ramón» en LHS; o «un villano» y «algunos villanos» en ECA), **pastor** («un pastor viejo» en EAC; «Lisardo» en EDD; «Fideno» en DQM; «un pastor» en TPC y en MC I; y «Tres pastores» en EME), o **alguacil** («un alguacil» en LFC y en LMV), el resto de capas sociales (comerciantes, médicos, marginados...) brilla por su ausencia en las listas que estamos analizando.

Si atendemos a la ubicación concreta de las figuras guillenianas en las ***dramatis personae***, comprobamos cómo van tomando cuerpo nuestras primeras sospechas acerca de que el «caballero-dramaturgo» valenciano concede el protagonismo casi exclusivo de sus comedias a un sector muy concreto de la sociedad, especialmente a la nobleza (a la que, como ya hemos visto, destina una amplia gama de nombres de pila). Y es que, exceptuando las ***dramatis personae*** de un pequeño grupo de comedias (CSH, ECA, ECI, LFS, LEH, LFC, MC II, VA y PCP), en las que se presenta a los personajes según su orden de aparición en escena, el resto de las listas opta por presentar a sus protagonistas en función de un orden jerárquico-social, que no siempre está ligado a la importancia del papel que dichos personajes desempeñan en la acción[10]. Esto es lo que sucede en las listas de EAC, ECB, EDD, ENM, LHS, CI, DQM, LJP, EPC, MC I, TPC, EE, PYF..., donde se observa claramente cómo los primeros puestos siempre se hallan reservados a los personajes de sangre real y a los pertenecientes a la alta nobleza, seguidos normalmente de los hidalgos, mientras que la parte más baja de las ***dramatis personae*** suele estar ocupada por los personajes de procedencia social más baja. Sirvan de muestra los siguientes ejemplos:

[10] Un buen ejemplo lo encontramos en la lista de figuras de LHS, donde aparecen mencionados, en primer lugar, los reyes de Francia, Inglaterra y Castilla, seguidos del Marqués, y, a continuación, aparecen los verdaderos protagonistas: el ***galán***, don Rodrigo de Villandrando, y su ***dama***, doña María de Zúñiga, por quien tendrá que recorrer un largo camino a través del ejercicio de las armas, y así lograr la aceptación de su familia, una de las más nobles de Castilla.

El desengaño dichoso

Las personas que hablan en ella son las siguientes:

-El Rey
-Ginebra, ***infanta, su hija***
-El duque Polineso
-***Su hermana*** la Reina
-Ariodante y Lurcano, ***hermanos***
-Dalinda, ***dama***
-Reinaldos de Montalván
-Un escudero ***suyo***
-El Capitán ***de la guarda***
-Lisardo, ***pastor***
-Un villano
-Un juez ***del campo***
-***Algunos*** criados, ***cazadores***, ***soldados*** y ***otra*** gente ***de acompañamiento***

Don Quijote de la Mancha

Los que hablan en ella son los siguientes:

-El Duque
-El Marqués, ***su hijo***
-Cardenio, ***caballero***
-Lisardo, ***su padre***
-Lucinda, ***dama***
-Teodoro, ***su padre***
-Dorotea, ***pastora***
-Fideno, ***su padre***
-Fulgencio
-Don Quijote
-Sancho Panza
-El cura
-El barbero
-Una dueña
-Un escudero
-Un villano
-***Algunos*** monteros y lacayos y ***otra gente***
-Doncella
-Un paje
-Un gentilhombre

En el Capítulo IV. «Rostros y personajes: el ***verisímil*** latido vital de las máscaras guillenianas», veremos si esta diferenciación, según su origen social, de que son objeto los personajes ya en su presentación inicial en las ***dramatis personae*** tiene su continuidad en el interior de las comedias guillenianas. De este modo, comprobaremos si el dramaturgo de la ciudad del Turia, al igual que su maestro Lope de Vega, contribuye, con sus obras, a la difusión y al reforzamiento de los ideales de la jerarquizada sociedad estamental de la España aurisecular.

En definitiva, este recorrido por las ***dramatis personae*** que encabezan cada uno de los textos dramáticos guillenianos nos ha servido para

plantearnos una serie de interrogantes fundamentales en torno a la técnica empleada por el autor en la caracterización de sus criaturas de ficción. Sobre estas primeras impresiones, fruto de la observación detenida de las listas de personajes, trataremos de profundizar a lo largo de la presente tesis.



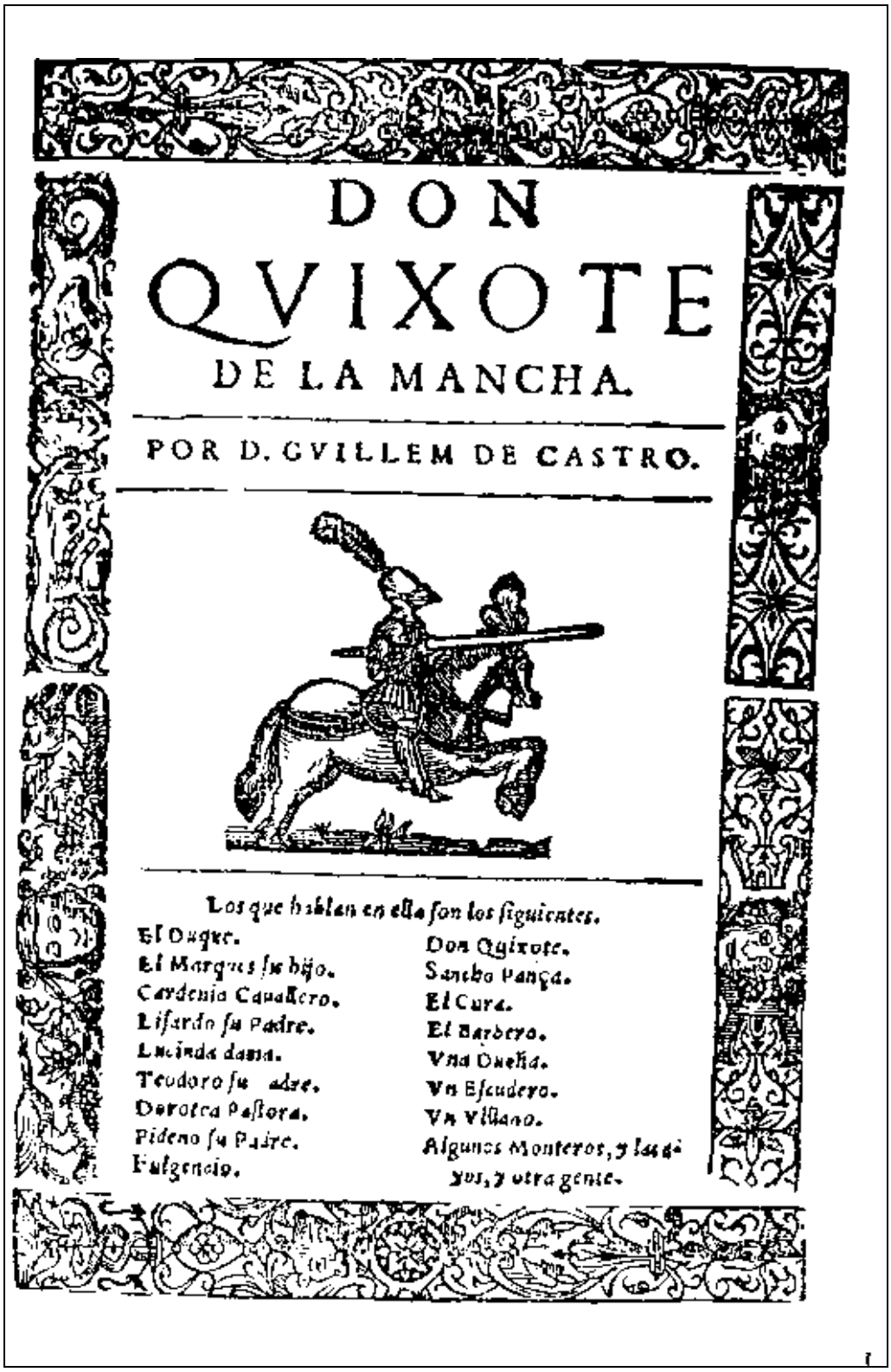
COMEDIA
DE LOS MAL
CASADOS DE
VALENCIA.

POR D. GVILLEM DE CASTRO.

Las perſonas que hablan en ella ſon las que ſe ſiguen.

Don Aluaro.
Ipolita ſu muger.
Valerián Cauallero.
Doña Eugenia ſu muger.
Leonardo Cauallero, hermano de Ipolita.
Elvira Dama.
Galindez Eſcudero.
Pierres Criado.
Dos Pajes:
Un Alguazil, y algunos Miniſtros.

Figura 6



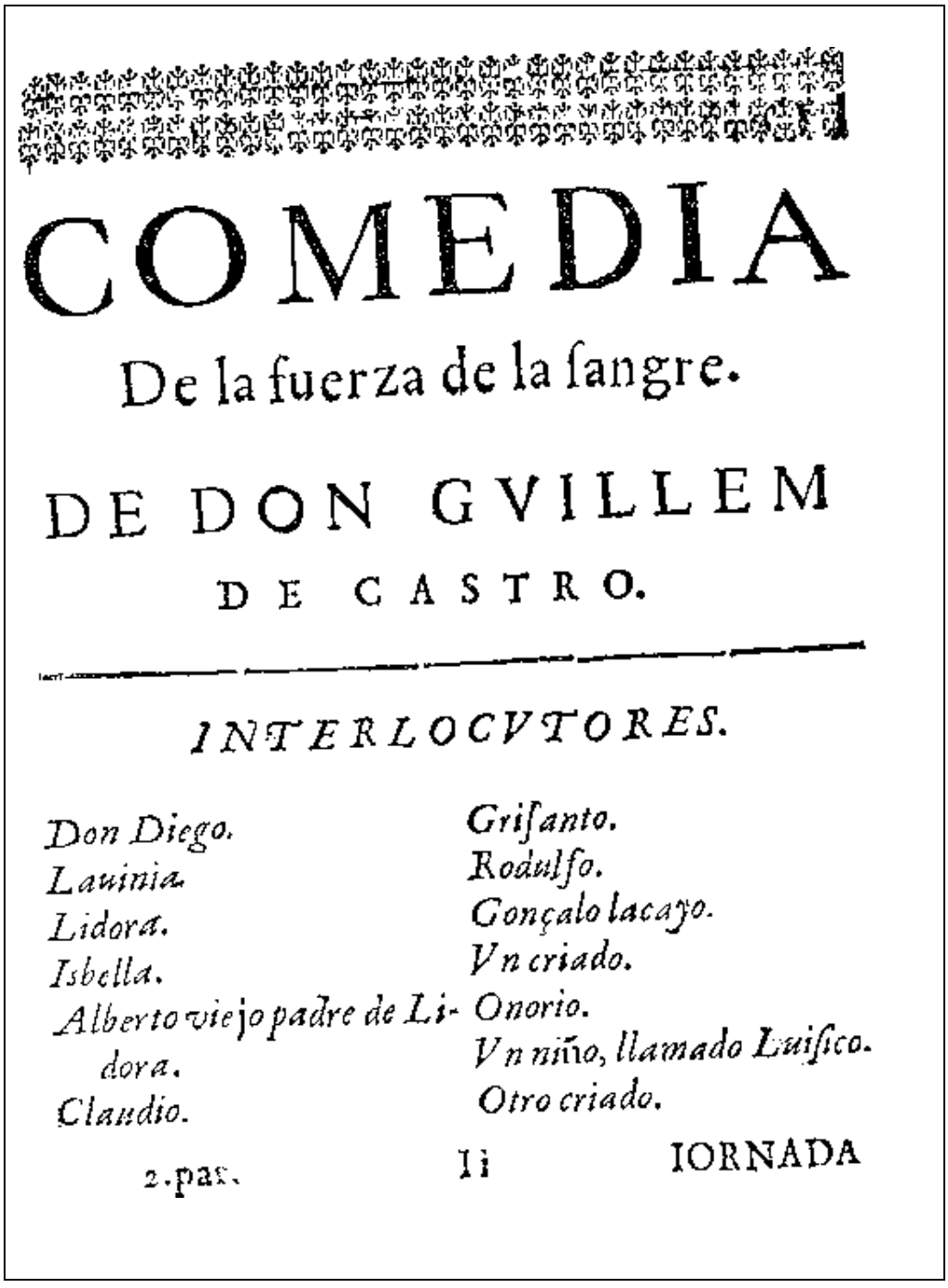
DON
QVIXOTE
DE LA MANCHA.

POR D. GVILLEM DE CASTRO.

Los que hablan en ella son los siguientes.

El Duque.
El Marques su hijo.
Cardenio Caballero.
Lisardo su Padre.
Lucinda dama.
Teodoro su [illegible]adre.
Dorotea Pastora.
Fideno su Padre.
Fulgencio.
Don Qvixote.
Sancho Pança.
El Cura.
El Barbero.
Vna Dueña.
Vn Escudero.
Vn Villano.
Algunos Monteros, y lacayos, y otra gente.

Figura 7



COMEDIA

De la fuerza de la sangre.

DE DON GVILLEM DE CASTRO.

INTERLOCVTORES.

Don Diego.
Lauinia.
Lidora.
Isbella.
Alberto viejo padre de Lidora.
Claudio.
Grisanto.
Rodulfo.
Gonçalo lacayo.
Vn criado.
Onorio.
Vn niño, llamado Luisico.
Otro criado.

2.par. Ii IORNADA

Figura 8



COMEDIA
DEL CVRIOSO
IMPERTINENTE.

POR D. GVILLEM DE CASTRO.

Los que hablan en ella son los siguientes.

El Duque de Florẽcia.
La Duquesa.
Tres Musicos.
Camarero del Duque.
Camila Dama.
Leoneta su criada.
Lotario, y Torcato.
Gente q̃ oye la musica.
Algunos criados.
Anselmo Caballero.
Dos criados suyos.
Curcbro Español.
Ascanio Padre de Camila.
Dos Pajes.
Claudia, Iulia, y Belucha criadas.
Algunos Alabarderos.

Figura 9



LAS MOCEDADES DEL CID.

COMEDIA PRIMERA.

POR D. GVILLEM DE CASTRO.

Los que hablan en ella ſon los ſiguientes.

El Rey D. Fernando.
La Reyna ſu muger.
El Principe D. Sancho.
La Infanta doña Vrraca.
Diego Laynez Padre del Cid.
Rodrigo, el Cid.
El Conde Loçano.
Ximena Gomez hija del Conde.
Arias Gonçalo.
Peranſules.
Hernan Dias, y Bermudo Lain hermanos de Cid.
Eluira criada de Ximena Gomez.
Vn Maeſtro de armas del Principe.
D. Martin Gõçales
Vn Rey Moro.
Quatro Moros.
Vn Paſtor.
Dos, o tres Pajes, y alguna otra gẽte de acompañamiento.

Figura 10

III.1.3. La antroponimia en los personajes guillenianos

Tristán. ¡Gran dicha es tener buen nombre!
Rey. Y ¡cómo si es buena!
porque hay nombre que sin pena
no es posible que se nombre:
de cuyo efeto se saca
que **tiene el nombre valor**.

(***La mayor virtud de un rey***, de Lope de Vega)

Un aspecto de gran interés en el estudio de la tipología de personajes de la ***comedia guilleniana***, en particular, y de la ***Comedia nueva***, en general, es el relativo a su antroponimia[11]. Y es que, como bien dice el agonista lopesco de ***La mayor virtud de un rey***, «tiene el nombre valor», pues es uno más de los escasos atributos que contribuyen a la caracterización de los personajes de la ***comedia***. Así lo han sabido ver contados críticos como S.G. Morley y R.W. Tyler (***Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología***, Berkeley, University of California Press, 1961, 2 vols.); Juana de José Prades (***Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos***, Madrid, CSIC, 1963); I. Arellano (***Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón***, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2000); o J. Huerta Calvo y H. Urzáiz Tortajada [coord.] (***Diccionario de personajes de Calderón***, Madrid, Editorial Pliegos, 2002), entre otros[12], y a cuyos trabajos remitimos como modelos y fuentes de inspiración de nuestro estudio onomatológico en la dramaturgia guilleniana.

[11] Preferimos este término al de «onomástica», pues, pese a que un primer uso ciceroniano del segundo (`Onomasticon Dies´) especializó su sentido etimológico de «cosa propia del hombre» en el ámbito del nombre, el lema «onomástica» ha acabado extendiéndose también al estudio de los nombres de lugar (topónimos) y de objetos concretos en general.

[12] Dejamos constancia de la existencia de otro trabajo, el de M. Jean Stahl Chittenden («Los nombres de personajes en las comedias de Tirso de Molina», Tesis doctoral dirigida por R.W. Tyler, Universidad de Texas, 1964), el cual no hemos podido consultar directamente sino a través del citado ***Diccionario*** (p. 14) de Javier Huerta y Héctor Urzáiz, donde se recoge la siguiente reseña escrita por Reynolds y Szmuk (***El teatro del Siglo de Oro. Bibliografía comentada de tesis doctorales estadounidenses 1899-1992...***, The Modern Language Association of America, 1988):

> This dissertaton is a study of the character names in the sixty-one plays known to have been written by Tirso de Molina. Not only will it consider the correlation of name with social status, but it will compare the names used by Tirso with those used by Lope de Vega and with those apparently in vogue during the time when Tirso was writing.

Si, según afirmaban los antiguos, «nomen, omen» (`un nombre, un presagio´), o, como reza un viejo refrán castellano, «Detrás del nombre hay un hombre», ¿qué significado o valor no tendrá el antropónimo en el diseño de unos entes dramáticos que, por definición, son arquetípicos y funcionales[13]? Escuchemos el siguiente diálogo protagonizado por sendas contrafiguras lopescas:

REY. Por Ana es común la una,
y por Beatriz la otra es
sola como el fénix, pues
jamás le igualó ninguna.
ARIAS. **La buena o mala fortuna**
¿también se atribuye al nombre?
REY. En amor (y no te asombre)
los nombres con extrañeza
dan calidad y nobleza
al apetito del hombre[14].

Como esos anónimos padres griegos o germanos de tiempos remotos que no dudarían en llamar a sus hijas Inés (gr. `casta´) o Milu-wit (ger. `mujer dulce´) como buen augurio de su deseable virtud femenina, el mismo Lope nos revela en estas líneas la importancia, el poder del onomástico en el destino «dramático» (trazado psicológico y caracterización funcional) de sus criaturas de ficción. Un poder que, aunque limitado, por radicar en vagas connotaciones alusivas («los nombres con extrañeza / dan calidad y nobleza...») y no tanto en un significado etimológico que el transcurso de los siglos ha terminado borrando de la memoria colectiva, le confiere al nombre un pequeño papel actancial en el seno de la obra teatral. El nombre, lo acabamos de ver en los versos lopescos, se convierte así en una tímida acotación taquigráfica del personaje («...por Ana es común la una / y por Beatriz la otra es / sola como el fénix»), y, por tanto, en una más de las tenues y sugerentes pinceladas con que los poetas seiscentistas apenas dibujan la

[13] En el apartado III.2. («Tipos y caracteres guillenianos») se verá cómo nuestros poetas auriseculares, atentos siempre a su objetivo primordial de evadir al público de sus preocupaciones cotidianas y de educarlo, inculcándole los valores ideológicos de la clase dominante, conceden más importancia al dinamismo externo de la acción que al estudio del alma de unos personajes concebidos como meras piezas del engranaje que desencadena la intriga. En consecuencia, los entes de ficción de la ***Comedia nacional***, incluidos los de factura guilleniana, lejos de ser individuos complejos y únicos, serán fundamentalmente tipos, «máscaras», cuya existencia en la comedia se hallará justificada precisamente porque posibilitan el desarrollo de la acción con la que se pretende «deleitar y aleccionar» al espectador.

[14] Lope de Vega, ***La estrella de Sevilla***, 15.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 124.

etopeya de sus personajes, dejando que la imaginación del público acabe completando el retrato.

Sin duda alguna, bajo esa forma «impresionista» que caracteriza a las plumas barrocas a la hora de retratar a sus protagonistas late el influjo de Aristóteles y su ***Poética***. Hagamos un poco de memoria.

En su ***Poética***, Aristóteles expone que la ***comedia*** nace con una finalidad didáctica muy concreta: intentar corregir los vicios de los hombres, exponiéndolos mediante la recurrencia a una trama real o fingida. De ahí que el fin del género cómico, en particular, y dramático, en general, según el Estagirita, no sea pintar caracteres sino demostrar hombres en acción, pues «la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones, de la vida, de la felicidad y de la desdicha, pues la felicidad y la desdicha están implícitas en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, más son felices o al contrario según sus acciones. Por tanto, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos...[15]». En definitiva, podemos decir que ya en sus orígenes clásicos, la ***comedia*** bosqueja el retrato de los personajes, a partir de su función en la acción dramática, así como a partir de uno o varios atributos, entre los que cabe destacar el nombre. Buena muestra de ello es que los autores grecorromanos idearon para los personajes cómicos nombres que sugiriesen su ocupación o que evocaran efectos satíricos. Así, por ejemplo, Plauto llamó a los cocineros Ántrax (`carbón de leña´), Congrio (`anguila´) o Machaerio (`cuchilla´), y reservó para los soldados los nombres de Cleomachus (`batallador´), Stratophanes (`ostentaejércitos´), etc.

Avanzando en el tiempo, el ejemplo más notable del empleo de nombres convencionales, de más «significado» incluso que las propias acciones, y aplicados siempre a unos tipos determinados de personajes, se halla en la ***Commedia dell`arte*** italiana. En ella, los amantes siempre se llaman Flavio, Orazio, Lelio; los pastores, Corinto, Sireno, Selvaggio; los criados son Arlecchino, Brighella, Coviello, Frittelino, Pedrolino, Pulcinella, Trufaldino, mientras que los personajes que responden al tipo de ***viejo*** se

[15] Aristóteles, ***Poética***, VI, p. 30.

suelen denominar Pantalone o «il Dottore» (Dottor Graziano, Dottor Balanzone...).

Si nos detenemos en el teatro español del Siglo de Oro, y más concretamente en el teatro del XVII, veremos que en la ***Comedia nueva*** hay también una antroponimia prefijada para los agonistas, si bien no es tan estricta como en el caso de la ***Commedia dell`arte***. Es verdad que el repertorio de nombres de personajes en nuestra ***Comedia nacional*** es extenso y que incluso los dramaturgos llegan a crear algunos[16]. Sin embargo, también es cierto que los cultivadores de la ***Comedia nueva*** coinciden en el uso sistemático de unos determinados nombres, verdaderamente reiterativos[17]. En este sentido, Juana de José Prades, en un intento de establecer una «teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva», y tras analizar detenidamente los personajes y sus nombres en la obra de cinco dramaturgos españoles del Siglo de Oro (Jerónimo de Villaizán, Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz, Jerónimo de la Fuente y Gaspar de Ávila), llega a la conclusión de que en la ***Comedia nueva***:

> se prefieren cuatro nombres femeninos: Leonor, Juana, Inés y Clara; otros cinco masculinos: Juan, Carlos, Pedro, Diego y Enrique. Para el gracioso estaba muy consagrado el de Hernando...[18]

---

[16] Podemos destacar el enorme e ingenioso repertorio de nombres propios, creado por Calderón de la Barca para denominar y caracterizar cómicamente a sus ***graciosos***. He aquí algunos nombres que aluden al carácter parlero y murmurador, así como al comportamiento astuto, interesado y pícaro de los ***criados-graciosos*** calderonianos: **Candil** (***El galán fantasma***); **Capricho** (***Basta callar***, ***El José de las mujeres***); **Clarín** (***Celos, aun del aire matan***, ***El mágico prodigioso***, ***El mayor encanto amor***, ***La vida es sueño, Los tres mayores prodigios de África, de Europa y Asia***); **Espolín** (***Para vencer a Amor, querer vencerle***); **Guarín** (***La puente de Mantible***); **Malandrín** (***Amado y aborrecido***, ***El castillo de Lindabridis***); **Pasquín** (***La fiera, el rayo y la piedra***, ***Las armas de la hermosura***, ***El conde Lucanor***, ***La cisma de Ingalaterra***, ***Céfalo y Pocris, Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor)***; **Patacón** (***Las manos blancas no ofenden***); **Paulín** (***El purgatorio de San Patricio***), etc. También podemos encontrar en las comedias de Calderón nombres grotescos, que traslucen los defectos risibles de muchos de sus ***graciosos***: **Calabazas** (***Casa con dos puertas mala es de guardar***); **Chato** (***Judas Macabeo***, ***La hija del aire, La púrpura de la rosa***); **Chichón** (***Darlo todo y no dar nada***); **Chilindrina** (***La devoción de la cruz***); **Chispa** (***El alcalde de Zalamea***); **Chocolate** (***Gustos y disgustos no son más que imaginación***); **Moscatel** (***No hay burlas con el amor***); **Pastel** (***Céfalo y Pocris***); **Patín** (***Mujer, llora y vencerás***); **Sabañón** (***Los tres mayores prodigios de África, de Europa y Asia***, ***En la vida todo es verdad y todo mentira***); **Talón** (***Mujer, llora y vencerás***); **Tosco** (***Amor, honor y poder***), etc.

[17] En su libro (***Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega***), S. G. Morley y R. W. Tyler muestran cómo el prolífico Lope, pese a poner en escena entre diecisiete mil y veinte mil personajes, tiene un repertorio antroponímico no demasiado amplio.

[18] Juana de José Prades, ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva, en cinco dramaturgos***, p. 253.

Aunque con las debidas cautelas, dada la escasa relevancia de los poetas estudiados y su adscripción al primer ciclo vital de la ***Comedia nueva***, las palabras de J. de José Prades arrojan una pequeña luz sobre las tendencias en la caracterización onomatológica de nuestra ***Comedia nacional***. Según la estudiosa, lo más frecuente en las comedias españolas del siglo XVII son los nombres de tradición hispánica, aunque también suelen aparecer nombres de origen italiano y otros pseudoextranjerizantes de connotaciones «exóticas», y, en consecuencia, más acordes con el ambiente lejano y fastuoso en que se desarrolla la acción de ciertas piezas. El mismo Fénix, por ejemplo, llega a crear algunos nombres de apariencia extranjera (Belisa, Felisarda, Fenisa, Finea, Lisena, Lisandra, Nise, Nísida, etc.), con el propósito de dar mayor verosimilitud a comedias cuya acción transcurre fuera de las fronteras españolas. Tales observaciones apuntan, aunque muy tímidamente, a una peculiaridad técnica de la ***Comedia nueva*** ya comentada por el crítico aurisecular F.A. de Bances Candamo, y, como veremos, de gran utilidad para nuestras investigaciones: la asociación entre el sistema onomástico de los personajes y el subgénero cómico. Así decía el citado crítico en su ***Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos***:

> Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan, Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el Galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. Las de Fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son Reyes, Príncipes, Generales, Duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias...

Pues bien, con ánimo de descubrir si el dramaturgo que nos ocupa elige al azar los nombres de sus personajes o si, por el contrario, usa conscientemente de algunos con evidentes connotaciones o valores alusivos, y si, además, tiene alguna preferencia por determinados nombres, pertenecientes o no a la tradición hispánica, vamos a hacer una revisión de la antroponimia con que bautiza a sus hijos literarios, en un intento más de conocer la idiosincrasia de Guillén de Castro en el marco de la ***Comedia nueva***.

III.1.3.1. ***Censo onomástico de la comedia guilleniana.***

Tras someter al cedazo de la onomástica al censo de personajes elaborado en el subapartado III.1.1., hemos obtenido una larga lista de nombres propios que nos ha permitido fijar el catálogo variopinto de los antropónimos usados por Guillén de Castro en sus comedias[19]. Catálogo que hemos organizado siguiendo, en gran medida, el criterio que emplearan S.G. Morley y R.W. Tyler en su citado estudio ***Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*** (1961), y que no consiste sino en la clasificación antroponímica en tres grandes grupos: nombres de pila femeninos, nombres de pila masculinos, y patronímicos o apellidos, dentro de los cuales los nombres aparecen ordenados alfabéticamente y subdivididos en diferentes grupos según la clase social de los personajes que designan. He aquí, en forma de cuadros sintéticos, el resultado de nuestras primeras pesquisas onomatológicas:

a) Nombres femeninos

a.1.) Nombres de pila que se reservan a mujeres (damas, madres, dueñas, niñas, auxiliares nobles...) de la familia real o de la aristocracia, y que nunca se aplican a criadas o villanas

Alda (ECI)	Diana (EPC)	Lavinia (LFS)
Ana (DYE; EME; PCP; EVE)	Dido (DYE)	Leonor/Leonora (VA; EAC; ECI; LFC; princesa aludida en pp. 9a y 37a de LEH)
Arcinda (LJP)	Elena (ECA)	Lidora (LFS)
Arminda (PYF)	Elisa Dido (DYE)	Lucinda (DQM)
Aurora (ECB)	Emilia (EE)	Marfira (ECI)

[19] En el Anejo VII.4., bajo el epígrafe de «Jardín de nombres propios», se adjuntan las útiles informaciones onomatológicas que, sobre contexto histórico y teatral del Seiscientos, aportan los investigadores Morley y Tyler, Juana de José Prades, y Javier Huerta y Héctor Urzáiz en sus respectivos estudios. Y es que el valor de tales bases de datos es fundamental para nuestro análisis, ya que nos permitirán contrastar el uso de la época con las tendencias antroponímicas en el teatro guilleniano, y descubrir así las peculiaridades onomatológicas del poeta valenciano.

Belerma (ECI)	Estrella (ECB)	Margarita (ECA y TPC); Madama Margarita (LHS)
Blanca (TPC)	Eugenia (LMV)	María (LHS; EME; MC II; TPC)
Brianda (ENO)	Filomena (PYF)	Melisendra (ECI)
Briseida (LEH)	Fulvia (CSH)	Mencía (ENO)
Camila (CI)	Francelina (ENM)	Nísida (EAC)
Casandra (DYE)	Ginebra (EDD)	Progne (PYF)
Celaura (LJP)	Hipólita (LMV; VA; LFC)	Sancha, doña (MC I)
Celia (CSH)	Isabel/Isabela/Isbella (CSH; ENM; LFS; EME)	Urraca (MC I; MC II)
Creúsa (DYE)	Jacinta (EVE)	Zaida (MC II)
Dalinda (EDD)	Jimena (MC I)	

a.2.) Nombres de damas y criadas, indiferentemente

Costanza (dama en LFC y ENO[20]; criada viuda en CSH).

Elvira (dama en LMV, TPC, y aludida en p. 71a de LFC; criada en MC I).

Inés (dama en PCP y ENO; criada en LFC).

a.3.) Nombres de auxiliares plebeyas (criadas, villanas, pastoras...)

Beatriz (criada aludida en VA, p. 256b)

Belucha (criada, CI)

Clara/Clarilla (PCP)

Claudia (criada, en ECB y CI)

Dorotea (pastora, DQM)

Lucía/Lucigüela (criada, ENO)

Madalena (criada aludida en p. 285 de LMV)

Marina (criada, EVE)

Merenciana (criada, EPC)

[20] Es el nombre que se le ocurre al Marqués para su hermana doña Inés, cuya personalidad ha sido suplantada por la criada Lucía para burlar al lindo don Gutierre (ENO, p. 136).

Drusila/Drucila (enana, ECI)
Esperanza (criada, VA)
Juana (criada aludida en VA, p. 256b)
Julia (criada, CI)
Leonela (criada, CI)
Rafaela/Rafela (criada, LMV)
Rosela («zagala», EAC)
Rufina (criada, PCP)
Teodora (criada, CSH)
Vicentilla (criada aludida en p. 256b de VA)

b) Nombres masculinos

b.1.) Nombres de pila exclusivos de caballeros (galanes, padres, niños, auxiliares nobles como ayos, capitanes, mayordomos...) de la familia real o de la aristocracia, y nunca aplicados a criados o villanos

Acates (DYE)	Ceslau (LEH)	Lotario (CI; ECB; LJP)
Alberto (LFS)	Claudio (LFS; caballero acompañamiento aludido en p. 51 de EAC)	Ludovico (EPC; aludido en p. 137a de LJP)
Alejandro (CSH)	Diego (LHS; MC I; dos caballeros en MCII; TPC; LFS; VA)	Luis (PCP; LFC); Luisico (LFS)
Alfonso (TPC)	Driante (PYF)	Lurcano (EDD)
Aliarde (ECI)	Durandarte (ECI)	Martín (MC I)
Alimaimón (MC II)	Eneas (DYE)	Miguel (EPC)
Almanzor (nombre árabe genérico, aplicado por el Cid al Rey moro, en p. 69 de MC I)	Enrique (ENM); Henrico (ECB)	Montesinos (ENM; ECI)
Alonso (MC II)	Estéfano (aludido en p. 137a de LJP)	Nuño (MC II)
Álvaro (LHS; LMV; EVE)	Fabio (caballero aludido en p. 57a de LFC)	O[c]tavio (ECB; LFC)
Anquises (DYE)	Fadrique (EVE; EE)	Oliveros (ENM)

Arias (dos caballeros en MC II; uno en MCI)	Federico (aludido en p. 136b de LJP)	Otón (LEH)
Ariodante (EDD)	Félix/Feliciano (LFC)	Pandión (PYF)
Arnesto (CSH; aludido en p. 135 a de LJP)	Fernando (TPC; MC I)	Pedro (MC II, LFC, ENO, VA)
Artemio (aludido en p. 136b de LJP)	Gaiferos (ECI)	Polineso (EDD)
Ascanio (CI; DYE)	Galalón (ECI)	Reinaldos (EDD; ECI; ENM)
Ataulfo (aludido en p. 137a de LJP)	García (MC II)	Ricardo (VA; PYF)
Atislao (LJP)	Ginés (falso nombre adoptado por don Diego Vélez en la Corte, p. 266a de VA)	Rodulfo (LFS)
Beltrán (ECI)	Grimaltos (ENM)	Roldán (ECI; ENM)
Bermudo Laín (MC I)	Guillén (TPC)	Seslao (ECB)
Cardenio (DQM)	Gutierre (ENO)	Sergio (aludido en p. 51 de EAC)
Carlo Magno (ECI)	Hernán Díaz (MC I)	Sinibaldo (aludido en p. 136b de LJP)
Carlos (ECA; nombre aludido en p. 130b de LJP)	Hiarbas (DYE)	Teleo (ECB)
Celandio (LJP)	Honorio (LFS)	Teodoro (DQM)
Celauro (EAC)	Íñigo Chacón (PCP)	Teosindo (PYF)
Celidonio (nombre aludido en p. 137a de LJP)	Jaime (EPC)	Tereo (PYF)
Celinos (ECI)	Juan (LHS; PCP; VA; EE; TPC; y LFC)	Tomillas (ENM)
Cerbín (infante aludido en p. 219 de EDD)	Leonardo (LMV)	Torcato (CI)
Cesarino (LEH)	Leónido (EAC)	Valerián (LMV)

b.2.) Nombres que sirven para caballeros y criados, indiferentemente, y nunca para villanos

Anteo (caballero en ECB, DYE, EAC [aludido, p. 51] y LJP [p. 137a]; criado en LJP)

Antonio (caballero en EVE; nombre adoptado por la dama-donaire, bajo las variantes hipocorísticas de Antonuelo y Antoñuelo, en LMV)

Eduardo (Rey de Inglaterra, aludido en p. 597 de LHS. Otras variantes antroponímicas: Feduardo [noble consejero] en LJP y Duardo [criado] en ENM)

Gonzalo (caballero en VA, MC II, ENO y MC I[21]; Gonzalo/Gonzalillo es también nombre del criado-gracioso en LFS y EE)

Grisanto/Crisanto (caballero en LFS; criado, aludido en p. 26 de EAC)

Marcelo (caballero en LFC y Camarero del Duque en CI; criado en ECA)

Roberto (caballero en LEH; criado en VA y en LEH)

Rodrigo (caballero en MC I, MC II, LHS y VA; Rodriguillo, criado-bufón en LJP)

Sancho (rey, en MC II; escudero, en DQM)

b.3.) Nombres exclusivos de criados y auxiliares plebeyos, nunca de caballeros

Adulfo (EE)
Alcino (DYE)
Aurelino (CSH)
Celandino (EAC)
Celio (LJP)
Fabricio (ECA)
Fulgencio (DQM)
Guarinos (soldado, en ECI)
Hortensio (ECA)
Leonato (embajador, CSH)
Malgesí (encantador, en ECI)
Rocandolfo (embajador, ECI)
Tibaldo (criado, LEH)
Valerio (VA)

[21] Nombre del fallecido ayo del príncipe don Sancho, aludido por el Rey al inicio de la acción dramática (p. 9).

b.4.) Nombres de *graciosos* y criados pre-graciosos

Benito (EVE)
Cobeña (VA)
Cotaldo (PCP)
Culebro (CI)
Farfán (LJP)
Galíndez (LMV; TPC)
Galindo (EPC)
Galván (LFC)
Godín (TPC)
Landín (ECI)
Lombardo (LEH)
Pierres (LMV)
Sancho (DQM)
Tadeo[22] (ENO)

b.5.) Nombres de villanos, campesinos, pastores, y otros

Ansiso (villano, ECA)
Arnau (villano cómico, LHS)
Enaín (***zagal***, EME)
Lisardo (labrador en DQM, pastor en EDD, y campesino en PYF; músico en ECI)
Pierres (campesino, pre-gracioso en LHS)
Ramón (campesino, pre-gracioso, en LHS)

c) Patronímicos o apellidos

c.1.) Patronímicos reservados al estamento noble

Bermúdez (Gonzalo, ayo del Príncipe aludido en p. 9 de MC I)
Bolea (doña Inés de. Personaje ausente, aludido en la p. 39b de LFC)
Cardona (linaje de la madre de don Miguel Centellas, en EPC)
Centellas (don Jaime y don Miguel, en EPC)
Chacón (don Íñigo, en PCP)
Colona (Camila, en CI, p. 888)
Corella (don Gimén Pérez, en TPC)
Díaz (don Rodrigo y Hernán, en MC I y MC II)
Ferrara (casa italiana de la que desciende el caballero Ariodante, EDD)
Gómez (Jimena, en MC I)
Gonzalo (Arias, en MC I y MC II)
González (don Martín, en MC I)

[22] En una simpática pirueta de carácter metateatral, el gracioso de ENO se presentará al público como «Tadeo, el primer lacayo / de mi nombre» (p. 46).

Híjar (doña Margarita de, en TPC, p. 275a)
Laín (Bermudo, en MC I)
Laínez (don Diego, en MC I)
Lara (don Diego Ordóñez de, en MC II)
Lozano (el conde, en MC I)
Melo (don Diego de, en TPC)
Moncada (don Juan, en TPC; y don Pedro, en LFC)
Montalván (Reinaldos de, en EDD, ENM y ECI)
Ordóñez (don Diego, en MC II)
Pérez (Gimén, en TPC)
Urrea (don Juan de, en PCP; y don Juan, aludido en la p. 39b de LFC)
Vélez (don Juan y don Diego, en VA, p. 264b)
Villandrando (don Juan y don Rodrigo de, en LHS)
Vique (Guillén de, en TPC)
Zúñiga (don Álvaro, don Diego y doña María de, en LHS)

c.2. Patronímicos exclusivos de criados

Galíndez (LMV) (TPC)
Panza (Sancho, en DQM)

III.1.3.2. *Peculiaridades onomatológicas del teatro guilleniano*

Tras analizar detenidamente los datos de los esquemas anteriores, lo primero que nos sorprende es el excesivo mimo de Guillén de Castro a la hora de bautizar a sus criaturas nobles. Variadísima es la gama de nombres propios que Guillén asigna, individualizando así, a sus personajes nobles (ya sean de sexo masculino o femenino), frente al limitado conjunto de nombres reservados por el autor a los personajes de origen plebeyo (normalmente auxiliares), los cuales suelen aparecer agrupados bajo marbetes genéricos del tipo: **«Criados»** (EAC, ECB, ENM, ECA, CSH, PCP, CI, LEH, LFC, ENO, LJP, EE, EVE, MC II, EDD, PYF, LFS y LHS); **«Mayordomo»** (ECA); **«Camarero»** (PYF, CI); **«Soldados»** (ECB, DYE, ECI, CSH, EPC, LJP, PYF,

LHS, EDD, MC II y PCP); **«Capitanes»** (EDD, PYF, DYE, LHS, ECA, EPC, MC II, EME y LFC); **«Escudero»** (EDD, LJP, DQM, ENO, VA); **«Paje»** (ECB, ENM, ECA, EPC, MC I, DQM, LHS, PYF, PCP, LMV, CI y ENO); **«Pastor»** (EAC, EME, MC I y TPC); **«Villano»** (PYF, EDD, TPC, ECA y DQM); **«Villana»** (LHS), etc.

Ese especial cuidado de Guillén a la hora de elegir el nombre de pila de sus «héroes» linajudos[23] y no el de sus personajes plebeyos es un claro indicio de que, para nuestro «caballero-dramaturgo», don Guillén de Castro y Bellvís, miembro privilegiado de la rígida sociedad estamental de fines del siglo XVI y primeras décadas del XVII, «tiene el nombre valor», pues es precisamente el nombre (el buen nombre, el linaje) lo que marca las diferencias sociales entre individuos. En sus comedias, al igual que sucede en la vida real, el verdadero protagonismo se halla en manos de personajes nobles, auténticas contrafiguras de Guillén[24], con quien comparten un auténtico sentimiento de superioridad social, enraizado en el orgullo de su sangre aristocrática, y ello pese a vivir situaciones de lamentable penuria económica:

> Mira bien que entre los dos
> no hallarás más diferencia
> de ser yo pobre y tú rico:
> que es igual, te certifico,
> la sangre y la descendencia.
> Sirvieron nuestros pasados
> en un tiempo y a unos reyes [...],
> unas haciendas ganaron,
> sólo los hados quisieron
> que los tuyos las crecieron
> y los míos las gastaron.
> Pues siendo igualmente buenos,
> si bien lo miras, verás

[23] Concretamente el de los adscritos, como él, a las capas medias de la aristocracia, pues, según vimos en el subapartado anterior (III.1.2. «Presentación de los agonistas: las ***dramatis personae***») el tipo del ***poderoso*** suele recibir un tratamiento onomástico similar al de los personajes de oriundez plebeya, y así acostumbran a ser designados no tanto por su nombre propio como por el título de su jerarquía: «Rey/Reina»; «Infante/Infanta»; «Príncipe/Princesa»; «Duque/Duquesa»; «Conde/Condesa», etc.

[24] Al igual que sus protagonistas nobles, Guillén de Castro siempre se sintió orgulloso de su condición noble, y todo ello a pesar de la precaria situación económica que le acompañó durante toda su vida, y que le llevó a buscar protección entre la alta nobleza. Buena prueba de ello es el hecho de que, aun habiendo escrito tanto o más que su contemporáneo Gaspar Aguilar (el único de los dramaturgos de la «Escuela valenciana» de origen plebeyo, y que nunca se avergonzó de hacer de la literatura su oficio), «siempre blasonó, por ser de buena cuna, de trabajar sólo por la gloria y por el placer». Así lo explica H. Mérimée en su libro titulado ***El arte dramático en Valencia***, tomo II, pp. 479 y ss.

que vienes a tener más
lo que ellos gastaron menos.
  Que en sangre y en calidad
venimos a ser iguales,
no lo dudes[25].

En definitiva, podemos decir que Guillén, fiel a la ideología de su clase, se encarga de reflejar en sus comedias la oposición social existente en la realidad entre el plano de los nobles y el plano de los plebeyos, dejando siempre enaltecida a la nobleza como institución. Y si en el apartado III.2. «Tipos y caracteres guillenianos» tendremos oportunidad de comprobar detenidamente cómo Guillén resalta la nobleza de sus protagonistas al hacerles portadores de las máximas virtudes socio-morales, ahora vemos cómo nuestro poeta empieza recalcando dicha nobleza a través de unos nombres de pila (normalmente precedidos por la fórmula de respeto «don/doña») y de unos apellidos que, seleccionados con total esmero, dejan traslucir su esencia aristocrática.

Con respecto a esto último que acabamos de decir, cabe precisar que algunos de los antropónimos aplicados a las figuras ilustres no llevan, según el uso de Guillén, el tratamiento de «don» o «doña», si bien denotan claramente `caballeros´ y `damas´. Esto es lo que ocurre con los nombres masculinos: Acates, Alberto, Alejandro, Aliarde, Alimaimón, Anquises, Anselmo, Anteo, Ariodante, Ascanio, Atislao, Bermudo, Cardenio, Carlo Magno, Carlos, Celandio, Celauro, Celinos, Ceslau, Driante, Durandarte, Eneas, Enrique/Henrico, Feduardo/Eduardo, Galalón, Grimaltos, Grisanto, Hernán, Hiarbas, Honorio, Leonardo, Leónido, Lotario, Ludovico, Lurcano, Montesinos, Octavio/Otavio, Oliveros, Otón, Pandión, Polineso, Reinaldos, Roldán, Seslao, Teleo, Teodoro, Teosindo, Tereo, Torcato, Valerián... Lo mimo sucede con los siguientes nombres femeninos: Arcinda, Arminda, Aurora, Belerma, Camila, Casandra, Celaura, Celia, Creúsa, Dalinda, Diana, Elena, Emilia, Estrella, Filomena, Fulvia, Francelina, Ginebra, Isabel/Isabela/Isbella, Jimena, Leonora, Lidora, Lucinda, Marfira, Melisendra, Merenciana, Nísida, Progne, etc.

[25] Palabras pronunciadas por el noble don Juan de Villandrando, tras sentirse menospreciado por el linaje de los Zúñiga, al que pertenece la amada de su hijo. Véase LHS, pp. 536-37.

Algún razón habrá para semejante discrepancia entre esos nombres que se acaban de citar y estos otros que, pese a formar parte también del rico patrimonio onomástico español, sí suelen ir acompañados de la partícula de tratamiento «don/doña»: Alfonso, Alonso, Álvaro, Antonio, Arias, Beltrán, Diego, Fadrique, Félix, Fernando, Francisco, Gaiferos, Gonzalo, Guillén, Gutierre, Íñigo, Jaime, Juan, Lorenzo, Luis, Martín, Miguel, Pedro, Rodrigo, Sancho y Tomillas; o bien Alda, Ana, Blanca, Brianda, Costanza, Eugenia, Hipólita, Inés, Jacinta, Juana, Leonor, María, Margarita, Mencía, Urraca.

Si nos fijamos bien en esta última serie de nombres y en las comedias en que figuran, y desestimamos aquellos casos en que el uso del «don/doña» no responde tanto a la elección libre del autor como a su deseo de ceñirse a las fuentes romancísticas (caso de los héroes castellanos de MC I y MC II), podemos llegar a conclusiones harto interesantes. Y es que, al parecer, Guillén aplica la fórmula de respeto tradicional española a esos nombres de pila de uso más cotidiano y frecuente en la sociedad de su tiempo, reservados por él a los nobles de medio pelo que protagonizan las comedias urbanas (EE, EVE, VA, PCP, ENO...) de su segunda etapa, vinculadas al «arte popular» de Lope. Por el contrario, nuestro dramaturgo despoja del tratamiento señorial castellano a los nombres de origen foráneo o de apariencia extranjerizante que, extraídos ya de romances carolingios, ya de la mitología grecolatina, lucen los encumbrados agonistas de sus comedias «aristocráticas», en su modalidad predilecta de ***drama palatino***, más tempranas (ECB, EDD, ENM...) o representativas de sus últimos años de escritor (CSH, LJP, LEH...)[26]. De este modo se entiende el diferente tratamiento onomástico dado por el valenciano a figuras de rango real, tales como el soberano castellano «***don*** Sancho» (MC II) o el aragonés «***don*** Alfonso» (TPC), frente a los árabes Alimaimón (MC II) y Almanzor (MC I), el persa Aliarde (ECI) o el griego Pandión (PYF), simplemente denominados por su nombre de pila. De igual manera se explican las variantes onomatológicas del tipo «***doña Leonor***», cuando se trata de damas particulares de piezas de enredo de la talla de VA o LFC, frente a formas como «Leonora», más ***exóticas*** y huérfanas del tradicional «doña», en el caso de que las

[26] Salvo alguna excepción como la que representa «don» Gaiferos en la tragicomedia ECI, inspirada en el Romancero carolingio.

denominadas en cuestión sean las infantas y condesas que habitan los lejanos países evocados por dramas palatinos de la talla de EAC, LEH o ECI.

Por otra parte, ya se ha dicho que, para Guillén, una forma más de resaltar la noble alcurnia de sus «héroes» es asignándoles unos apellidos «aristocráticos» o, por lo común, poco extendidos entre las capas inferiores de la sociedad (preferentemente española), tales como Bolea, Centellas, Colona[27], Melo, Moncada, Montalván, Urrea, Villandrando, Vique o Zúñiga, entre otros. Y es que, sabedor por propia experiencia del valor carismático del apellido, nuestro «caballero-dramaturgo» no podía permitir que sus ilustres ***alter-ego*** lucieran los «trillados» patronímicos de uso generalizado, construidos sobre el sufijo patrimonial castellano «$_{-az}^{-ez}$» (`hijo de´). A no ser, claro está, que tales apellidos, como por ejemplo Díaz, Gómez, González, Laínez u Ordóñez, por poner algunos ejemplos, hubiesen sido consagrados por la historia y por la tradición literaria españolas. Destaquemos el caso de los insignes protagonistas de sendas partes de ***Las mocedades del Cid***: don Rodrigo (el Cid) y su hermano Hernán, apellidados Díaz (MC I y MC II); el padre de ambos, don Diego Laínez (MC I); la esposa del Cid, Jimena Gómez (MC I); sin olvidarnos del célebre vasallo del Cid, don Diego Ordóñez de Lara (MC II), así como de uno de sus más dignos rivales en la batalla por la ciudad de Calahorra, don Martín González (MC II).

Otros apellidos habituales como Pérez o Vélez, esta vez sí de elección atribuible a Guillén, podrían asimismo quedar dignificados en la ***comedia guilleniana*** por la sangre noble de sus destinatarios (protagonistas de episodios entresacados de la tradición romancística o literaria españolas), si no fuera porque tras la selección de los mismos se adivina la intención del autor de degradar a unos galanes que poco tienen de honrosos. Hablamos, en primer lugar, de don Gimén Pérez [Corella], privado del rey don Alfonso (Alfonso V de Aragón) y cómplice de sus amores adúlteros con doña Margarita de Híjar en TPC, pieza basada en un romance de Carvajal escrito hacia 1442. Más allá de papel irrelevante de su padre (don Juan), destaca también el caso de don Diego Vélez, el joven mentiroso, jugador y bígamo que protagoniza VA, comedia que remite directamente a ***La suerte sin***

[27] Patronímico que la napolitana Camila de CI comparte con otro galán de buena cuna italiana, don Félix de Colona, en la calderoniana pieza titulada ***Dicha y desdicha del nombre***.

esperanza y a ***El esposo fingido*** de sus maestros valencianos Gaspar Aguilar y F.A. Tárrega, respectivamente, y, a través de ellas, a la ***Historia quinta***[28] de las ***Historias tragicas Exemplares, sacadas del Bandello Verones.***

Esta preocupación, casi obsesiva, del autor por resaltar la ascendencia de sus protagonistas nobles bautizándolos con patronímicos de gran valor carismático choca frontalmente con el total descuido mostrado hacia las criaturas plebeyas. Y es que, a pesar de las cómicas intervenciones de graciosos como Benito (EVE) que, picados de los celos de su señor y remedando a sus antecesores del teatro renacentista, aluden a la igualdad esencial del género humano por descender del linaje de Adán[29], lo cierto es que apenas tres criados guillenianos se equiparan a sus señores en el hecho de portar la «etiqueta social» del apellido. Apellido que, en su caso, siempre rezuma vulgaridad y rusticidad. Véanse los citados Galíndez, patronímico que connota claramente `origen social y humilde´, al hallarse aplicado tanto a uno de los criados graciosos de LMV, como al simpático vejete de TPC; y el humorístico Panza que, heredado del célebre escudero cervantino, se presta al siguiente juego de palabras en boca de su mismo portador: «y soy hombre. / Que la Panza de mi nombre / me revienta de placer» (DQM, p. 1042).

Ni que decirse tiene que tan diferente tratamiento onomástico recibido por las contrafiguras guillenianas, en función de su origen humilde o aristocrático, es un recurso técnico conscientemente empleado por el autor, que en esto demuestra ser un verdadero hombre de teatro, para resaltar la oposición social y tipológica de los personajes que protagonizan su comedia.

La omisión de patronímicos de uso cotidiano entre el grueso de agonistas de raíces nobles nos revela, una vez más, la poca simpatía de Guillén hacia las clases bajas. Ahora bien, resulta curioso comprobar que,

[28] El título de esta ***Historia Quinta*** es el siguiente: ***Como despues de casado don Diego con Violante la oluidó, y se casó con vna hija de un cauallero, y como Violante trató de vengarse dél***. Parece ser, como bien señala H. Mérimée en su estudio sobre ***El arte dramático en Valencia*** (tomo II, p. 570), que dicha «Historia Quinta» pudo inspirarse en una anécdota acaecida en la Valencia de la época, según se infiere del nombre y del apellido del caballero noble cuya hija es engañada por el bígamo don Diego (D. Ramiro de Villaragut), así como de las palabras con que el narrador finaliza su relato: «Executóse su muerte en tiempo del Duque de Calabria, hijo de don Fadrique de Aragon Rey de Nápoles, siendo Visorrey de Valencia, que fue quien hizo escriuir esta historia».

[29] En la p. 319a de EVE, y ante una veleidosa criada (Marina) que coquetea con el señor, nos sorprende Benito afirmando que «pues porque veas que fundo / mi linaje honrosamente / sabe que soy descendiente / del primer hombre del mundo».

cuando se trata de elegir el nombre de pila de los personajes, sea cual sea procedencia social, Guillén no tiene reparos en emplear los nombres más comunes en la sociedad española de su tiempo, recogidos por la erudita investigadora Helen Parish para el citado libro de Morley y Tyler, y que nosotros reproducimos en el apéndice VII.4.1. («Nombres habituales en la época de Guillén de Castro»). Así, por ejemplo, los nombres que, con más frecuencia, adjudica Guillén a las mujeres de su teatro son los más habituales entre las féminas españolas de los Siglos de Oro: **Ana** (dama, en DYE, EME, PCP y EVE); **Elvira** (dama, en LMV, TPC y LFC; criada en MC I); **Inés** (dama, en PCP y ENO; criada, en LFC); **Isabel/Isabela/Isbella** (dama, en ENM, CSH, LFS y EME); **Leonor/Leonora** (dama, en EAC, ECI, VA, LEH y LFC); **María** (dama, en EME, TPC, MC II y LHS) y **Margarita** (dama, en EAC, TPC y LHS). Aunque no figura en las genéricas listas «Parish», de amplio alcance nacional, dejamos constancia de un octavo nombre muy habitual entre las damas guillenianas nacidas en los territorios de la antigua Corona de Aragón: **Hipólita** (damas valencianas en LMV y VA, y aragonesa, en LFC).

También los nombres masculinos empleados más frecuentemente por Guillén son de uso común entre sus coetáneos: **Álvaro** (caballero, en LMV, LHS y EVE); **Diego** (caballero, en LHS, MC I, dos galanes en MC II, VA, TPC y LFS); **Gonzalo** (caballero, en VA, MC II, MC I, y ENO; criado, en LFS y EE); **Juan** (caballero, en LHS, PCP, VA, EE, LFC y TPC); **Luis/Luisico** (caballeros, en PCP, LFC y LFS); **Rodrigo** (caballero, en MC I, MC II, LHS y VA; truhán, en LJP) y **Pedro** (caballero, en MC II, ENO, LFC y VA).

Incluso en la nominación de ***graciosos*** y criados pre-graciosos guillenianos prevalecen los nombres habituales españoles (**Benito** [EVE]; **Cotaldo** [PCP], **Galindo** [EPC]; **Gonzalo** [LFS y EE]; **Ramón** [LHS]; **Sancho** [DQM], **Tadeo** [ENO]...), valencianos (**Arnau**, en LHS) o franceses (**Pierres**, en LMV) por encima de los nombres de significación cómica o apodos chistosos con que los dramaturgos de nuestro Siglo de Oro suelen designar a sus figuras cómicas[30]. Eso sí, como se puede apreciar, ninguno de los

[30] Cabe añadir, no obstante, que algunos graciosos de Guillén presentan nombres humorísticos, de invención literaria, tales como Godín (TPC), Landín (ECI), o el cervantino Culebro (CI). Pero, al igual que el Fénix, cuyos nombres de ***graciosos*** más frecuentes se reducen a Bato, Beltrán, Carrillo, Crispín, Fabio, Marín, Martín, Roberto, Tello y Tristán, tampoco Guillén demuestra, en este campo, una inventiva tan original como la de Moreto (Buscón, Colmillo, Comino, Chichón, Churriego, Gerundiosete, Gregüesco, Luquete, Macarrón,

graciosos del comediógrafo valenciano se llama Juan, Carlos o Diego, pues Guillén les reserva sólo aquellos nombres tradicionales que tienen más arraigo en un determinado estrato social, que no es precisamente el de la aristocracia o la burguesía de su época.

Hombres y mujeres, nobles y plebeyos, lo cierto es que el elenco protagonista de la ***comedia guilleniana*** comparte el nombre, y hasta la identidad, con el espectador del momento. Y es que bajo esa «maraña» onomástica de uso común tejida de Juanes, Diegos, Pedros, Anas, Elviras o Marías late la historia de la antroponimia española y, con ella, la historia de una sensibilidad y de una vida que identifica a personajes de ficción y público espectador como miembros de una cultura indiscutible: la española. Ya lo dice un conocido onomatólogo como José M.ª Albaigés Olivart en su ***Diccionario de Nombres de Personas*** (3.ª ed., Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993, p. 12): «...puede decirse que la vida, la historia de una cultura están presentes y resumidas en su onomástica. Y nosotros, como herederos directos del mundo grecolatino, impregnados por la religión cristiana e injertados con las invasiones germánicas y árabes medievales, reflejamos en nuestra antroponimia todas estas culturas que, combinándose y sobreponiéndose, nos han producido». Buena muestra de ello es el propio microcosmos teatral guilleniano, cuyo variado surtido de nombres se nutre de «viveros» culturales tan diversos como el hebreo (Isabel, Ana, María...; Jesús, Joaquín, Joseph, Juan/a, Miguel...), el griego (Eugenia, Camila, Casandra, Inés, Hipólita, Jacinta, Elena, Filomena...; Alejandro, Grisanto, Teodoro...), el romano (Aurora, Blanca, Celia, Costanza, Emilia, Estrella, Fulvia, Margarita, Mencía...; Antonio, Celinos, Claudio, Félix, Honorio, Íñigo, Lorenzo, Martín, O[c]tavio, Otón, Pedro, Sancho, Valerián, Valerio...), el germánico (Arminda, Elvira...; Alberto, Alfonso, Alonso, Beltrán, Anselmo, Ataúlfo, Bermudo,

---

Mosquito, Perejil, Polilla, Tacón, Tarugo, Torrezno, etc.), Rojas Zorrilla (Bofetón, Buscarruido, Caimán, Coscorrón, Cuatrín, Chilindrón, El Borrego, El Cernícalo, El Mellado, Guardainfante, Mojicón, Panduro, Sabañón, Tarabilla, Zambapalo, etc.), o el propio Calderón de la Barca (Capricho, Chocolate, Clarín, Malandrín, Pasquín, Pastel, Sabañón, Tosco...), quienes, como vemos, crean divertidos y significativos nombres que aluden al carácter comilón e incluso pícaro de sus ***criados-graciosos***. Destaquemos, asimismo, cómo el desvelo de Calderón a la hora de bautizar a sus graciosos llega al extremo, según observan Javier Huerta y Héctor Urzáiz (***Diccionario...***, p. 33), de reservarle la exclusividad de tres fonemas iniciales:

- /ch/: Chacón, Chato, Chichón, Chilindrina, Chispa, Chocolate...
- /p/: Pantuflo, Pasquín, Pastel, Patacón, Patín, Paulín, Payo, Pedro...
- /t/: Tabaco, Talón, Termutes, Tirso, Toribio, Tosco, Tristán, Tropezón...

Carlos, Enrique/Henrico, [F]eduardo, Fernando/Hernán, Gaiferos, Gutierre, Leonardo, Luis, Roberto, Rodrigo...), y el árabe (Alimaimón, Almanzor, Zaida...).

Fijémonos en que, al igual que sucede en la realidad (véase el citado anejo VII.4.1.), el principal aporte de nombres propios que entretejen el censo onomástico guilleniano procede de la venerable tradición latina, en especial de la veta cristiano-romana, y, pese a lo que hiciera presagiar una larga convivencia de ocho siglos, casi nunca de la cultura árabe[31]. En esto refleja Guillén la preferencia de sus coterráneos quienes, influenciados por factores como las tensiones religiosas, la definitiva expulsión de los moriscos o la prohibición de los nombres paganos por el Concilio de Trento, optan por bautizar a sus hijos sólo con los nombres que corresponden al santoral cristiano, originando así un paulatino proceso de empobrecimiento de su patrimonio onomástico que alcanza hasta nuestros días, donde, según palabras de José M.ª Albaigés, «una cuarta parte de los españoles varones de más de veinte años [lleva] el nombre de José» (***Diccionario de Nombres de Personas***, p. 14).

Sea como fuere, lo cierto es que el hecho de que en el teatro guilleniano, especialmente en el subgénero ***del enredo***, funcione un código onomástico vigente en la España del momento seguramente contribuiría a una mayor complicidad entre nuestro dramaturgo y su auditorio. En esto se asemeja Guillén a su maestro, el populista Lope de Vega, quien, según recuerdan los estudiosos S.G. Morley y R.W. Tyler en ***Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega***, también gustó de emplear en su teatro los antropónimos españoles de uso más cotidiano y frecuente, diferenciándose así de los otros dos grandes poetas de la escena inglesa y francesa con los que comparte estrellato en la historia universal del arte dramático:

> ninguno de los personajes de aquél [Shakespeare] se llama John, James, Richard, Thomas, a menos de que se trate de un personaje histórico o de un monje. Del mismo modo, Moliere nunca llamó Jean, François, Louis o Pierre a sus héroes y galanes; ni tampoco a los criados. Estos

[31] Ausencia, la del mundo árabe en la comedia del valenciano, también llamativa desde el punto de vista social e ideológico, según se verá en el apartado IV.1. («De las ***dramatis personae*** a la estructura social de los personajes»).

> nombres cotidianos no aparecen en su teatro. (Vol. I, páginas 15-28)

Cierta es, según señalan Morley y Tyler en su citada monografía, la preferencia lopesca por determinados nombres como Juan, Carlos, Diego, Luis, Manrique o Juana para sus personajes. Sin embargo, se ha de decir que no siempre fue así: el primer Lope, como el novel Guillén, que, hacia fines del Quinientos, andan probando nuevas formas dramáticas, todavía bautizan a los personajes de sus tempranas comedias urbanas con antropónimos extrañísimos de filiación mitológica o heredados del teatro antiguo. Así lo afirma, refiriéndose al caso concreto de Lope, Ignacio Arellano:

> A diferencia de la marca espacial, cumplida de manera constante, la onomástica de las primeras comedias urbanas de Lope no responde en ningún modo a lo característico del género en su conformación más típica. Todo lo contrario. Basta revisar las listas de personajes para acumular una serie sorprendente de nombres, cuyas connotaciones «exóticas», del ámbito de la comedia palatina o de la comedia erudita y antigua, chocan de manera frontal con el marco geográfico, e instauran una contradicción que solamente puede resolverse considerando la flexibilidad de las convenciones teatrales regidas por la fantasía y la indeterminación -en este momento- de algunas de estas convenciones. [...]
>
> Algunos ejemplos bastarán: en ***La francesilla*** encontramos -entre otros nombres más habituales en el sistema social vigente- a Liseno, Tristán, Clavelia, Leonida, Dorista; en ***Las ferias de Madrid***, los caballeros madrileños se llaman Lucrecio, Adrián, Claudio, una dama es Eufrasia, un paje Estacio...[32]

De ahí que Frida Weber notase que «el lector [de la comedia lopesca] tampoco se siente en el ámbito de la comedia urbana al seguir la acción de personajes llamados Guillermo, Pierres, Adrián, Patricio, Claudio, Estacio[33]».

A medida que se van consolidando los pilares de esa nueva ***Comedia*** que sólo el ingenio de Lope acabaría fijando en sus líneas definitivas, el sistema onomástico de los personajes se acerca definitivamente a la coetaneidad. Juana de José Prades (véase el anejo VII.4.3. «La antroponimia en la obra de cinco poetas auriseculares») señala ya esa tendencia

[32] I. Arellano, ***Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro***, Madrid, Gredos, 1999, (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y Ensayos, 413), pp. 82 y 83.

[33] F. Weber de Kurlat, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época» (en ***Segismundo***, XII, pp. 111-131), p. 120.

onomástica compartida por todos los poetas de la ***Comedia nueva***, desde Lope a Calderón, deteniéndose muy especialmente en el uso antroponímico de dramaturgos de transición tan poco conocidos como Jerónimo Villaizán, Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz, Jerónimo de la Fuente o Gaspar de Ávila. Recordemos sus conclusiones: «en la totalidad de las comedias estudiadas hay cuatro nombres femeninos que se prefieren: Leonor, Juana, Inés y Clara. Otros cinco masculinos: Juan, Carlos, Pedro, Diego y Enrique. Para el ***gracioso*** estaba muy consagrado el de Hernando...».

Las investigaciones de Javier Huerta y Héctor Urzáiz (***Diccionario de personajes de Calderón***, pp. 31-38) profundizan en el estudio onomatológico del teatro calderoniano, señalando, entre las preferencias del poeta madrileño, los nombres de Federico, Diego y Félix para los caballeros; los de Celio y Libio para los siervos; Estela y Serafina para las damas; y, finalmente, Celia, Flora, Juana e Inés para las criadas.

Lógicamente, dentro de esa tónica general a bautizar a sus hijos literarios con nombres habituales en la sociedad del momento, se advierten diferencias de uso entre los autores. Así, por ejemplo, mientras Lope o Guillén gustan de llamar Inés a sus damas, principalmente, Calderón reserva el nombre para las criadas. Ahora bien, en lo que sí suelen coincidir todos los dramaturgos auriseculares es en el uso del antropónimo Juan para designar al tipo del ***caballero-galán***. Juan se llaman los enamorados de ***La moza de cántaro***, ***Los melindres de Belisa***, ***Las flores de don Juan***... de Lope de Vega; también responden al mismo nombre los galanes de ***Las paredes oyen***, ***La verdad sospechosa***, ***La industria y la suerte***, ***Los favores del mundo*** o ***Quien mal anda mal acaba***..., de Juan Ruiz de Alarcón; sin olvidarnos de los caballeros calderonianos de piezas como ***El escondido y la tapada***, ***Mañanas de abril y mayo***, ***No hay cosa como callar***, ***No hay burlas con el amor***, ***El hombre pobre todo es trazas***, ***El maestro de danzar***, etc. Tanta fortuna alcanzaría el nombre de Juan entre los galanes de la ***Comedia nueva***, que pronto llegó el nombre a designar «una deformación especial del galán habitual, un tipo dentro del personaje, la figura universal de ***Don Juan***. Nombre que perduraría en casi todos nuestros dramaturgos y al que seguramente recurrían de manera

rutinaria cuando se trataba de «bautizar**»** a un galán[34]». Tradición ésta, la de bautizar como Juan al paradigma del ***galán***, que, dicho sea de paso, podría tener su origen en el teatro prelopesco valenciano, y, más concretamente, en la que se considera la primera comedia de enredo: ***El Prado de Valencia*** (1589-90) de F.A. Tárrega.

Y si relevantes son las coincidencias que, en el terreno de la antroponimia, se dan entre el uso de la época y el de la ficción dramática, no menos elocuentes son las divergencias. Fijémonos, volviendo al teatro guilleniano, en cómo el poeta valenciano evita siempre en sus piezas uno de los nombres de uso más frecuente entre sus coetáneos, según los datos aportados por la erudita Helen Parish (anejo VII.4.1.): nos referimos a **Felipe**. Quizás esta ausencia se deba al hecho de que Guillén, quien escribió durante el reinado de tres monarcas llamados Felipe (Felipe II, Felipe III y Felipe IV), pensara que sería indecoroso poner el nombre de su soberano a sus criaturas de ficción. Algo parecido sucede con los nombres de procedencia bíblica, tales como **Ismael, Jesús**, **Joaquín, Joseph**, o **Zacarías** (no tanto con los femeninos Ana, Isabel y María, según se ha visto ya), los cuales sólo aparecen en la única comedia de tema religioso escrita por Guillén (EME), y nunca en sus comedias profanas. Los mismos problemas onomásticos presenta el Fénix en sus obras, según recuerdan Morley y Tyler:

> ...dos de los nombres más corrientes están extrañamente ausentes [en la obra lopesca]: Felipe y José. Nos podemos explicar la falta del primero: Lope escribió durante el reinado de tres Felipes, II, III y IV, y era demasiado circunspecto para poner el nombre de su soberano en una comedia. De ahí que evadiera la cuestión deformándolo de muy curiosas maneras. En efecto, hallamos Filipe, Filipo, Filupo, Helipe, pero Felipe sólo dos veces: puede ser que en estos casos se trate de un personaje histórico. En cuanto a la falta de José, la explicación más probable es que José y María eran nombres demasiado estrechamente relacionados con su religión para que los usara en las comedias [...]. No se puede dudar de la sinceridad de su sentimiento religioso, y debe haber pensado que no era propio usar estos nombres sagrados en obras seculares. La inhibición en el uso de José parece haber sido absoluta, con la sola excepción de

[34] Palabras de Juana de José Prades en su ***Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos***, p. 59. Para una información más completa, relativa a las diferentes variantes del antropónimo Juan a lo largo de la historia teatral española, remitimos al reciente trabajo de J.L. Alonso Hernández y J. Huerta Calvo, titulado ***Historia de mil y un Juanes (onomástica, literatura y folklore)***, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.

> los personajes bíblicos. El nombre de María no falta en sus obras, pero en la mayoría de los casos se trata también de un personaje histórico (p. 17).

En muchas otras ocasiones sucede al contrario, y son las listas guillenianas las que apuestan por ciertos nombres totalmente inusuales en la España de la época. Recordemos el caso de Anteo (ECB, DYE, LJP y EAC) o Lotario (CI, ECB, LJP). Nos referimos, como se puede apreciar, al conjunto de antropónimos de eufonía poética o de apariencia extranjerizante, ya sean de invención propia, ajena, o simplemente heredados de la mitología y del romancero carolingio, que, en un alarde de verosimilitud, aplica Guillén a los personajes que encarnan acciones ubicadas allende las fronteras españolas. He aquí los ejemplos más significativos de esa peculiar antroponimia pseudoextranjerizante, reservada generalmente para los encumbrados agonistas del subgénero cómico del ***drama palatino***: **Arcinda** (LJP), **Atislao** (LJP), **Celaura** (LJP), **Celauro** (EAC), **Feduardo** (LJP), **Leónido** (EAC), **Nísida** (EAC)..., pertenecientes todos ellos a personajes de comedias situadas en la lejana Hungría; **Alda** (ECI), **Belerma** (ECI), **Francelina** (ENM), **Marfira** (ECI), **Melisendra** (ECI)..., nombres que designan a damas francesas; y, finalmente, **Ascanio** (CI), **Fulvia** (CSH), **Leonato** (CSH), **Leonela** (CI), **Lotario** (CI), y **Torcato** (CI), pertenecientes a personajes oriundos de Italia, concretamente de Sicilia, en el caso de CSH, o bien de Florencia, en el caso de CI. Mención aparte merecen los exóticos nombres arábigos portados por los reyes o princesas moras de MC I (**Almanzor**) y MCII (**Alimaimón**, **Zaida**), así como los grecolatinos lucidos por los agonistas de comedias mitológicas de la talla de DYE (**Acates**, **Ascanio**, **Creúsa**, **Dido**, **Eneas**, **Hiarbas**...) o PYF (**Driante**, **Pandión**, **Progne**, **Teosindo**, **Tereo**...).

Tras este rápido galope por las listas guillenianas, estamos en condiciones de confirmar la teoría de Juana de José Prades con que iniciábamos el presente apartado, pues ha quedado claro que, salvo alguna excepción, Guillén de Castro comparte con sus compañeros dramaturgos la tendencia a bautizar a sus criaturas de ficción con nombres de tradición hispánica.

III.1.4. Número de personajes en escena

¿Por qué un pueblo no llamabas,
o media ciudad traías?[35]

Estas palabras, con las que Lope de Vega concluye su comedia ***La viuda valenciana***, ironizando sobre el típico «fin de fiesta» en el que todos los personajes se reúnen y aparecen juntos en la escena final, bien podrían aplicarse no sólo al desenlace, sino a buena parte de la estructura interna de las comedias guillenianas, especialmente a las primeras escenas, donde tiene lugar la llamada «exposición del caso». Y es que muchas son las piezas del poeta valenciano que presentan la originalidad de comenzar precisamente donde acaban las de la mayoría de dramaturgos auriseculares, esto es, con la reunión inicial de todos los personajes, merced a la celebración de fiestas de diversa índole, ya sea familiar (como bautismos y casamientos), ya sea cortesana (como la realización de justas y combates, preferentemente con motivo de algún evento real o nobiliario de importancia)[36]. Los ejemplos más ilustrativos los hallamos en piezas como ECI, ENM y MC I, donde las justas celebradas para conmemorar el retorno de los hijos de Carlo Magno, don Gaiferos y Melisendra, por un lado, la celebración del bautismo de Francelina, nieta del Rey de Francia, por otro, y, finalmente, la ceremonia en la que el Cid es armado caballero justifican la agrupación de todos los agonistas principales en el mismo punto de arranque de la acción dramática, tal como reflejan las acotaciones iniciales de cada una de las comedias mencionadas:

- ***Salen por una puerta Carlo Magno y don Beltrán, los dos de barba blanca, y por otra don Gaiferos, Melisendra, Roldán, Reinaldos, el conde de Irlos y el infante Celinos*** (ECI, p. 751);

[35] Lope de Vega, ***La viuda valenciana***, edición, introducción y notas de Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001, (Clásicos Castalia, 263), p. 304.

[36] Christiane Faliu-Lacourt, en uno de los estudios más completos y profundos sobre el teatro de Guillén de Castro (***Un dramaturge espagnol du siecle d`Or: Guillén de Castro***, 1989), analiza pormenorizadamente los tipos de «exposición» más frecuentes en las comedias guillenianas. Y, al referirse a esta agrupación inicial de personajes, que, ya en la escena inicial del primer acto, «permet au spectateur de faire d`emblée connaissance avec les divers protagonistes», comenta lo siguiente: «Ce `tous en scène´ constitue donc un trait original et il convenait de le souligner. Mais comment, sans heurter la vraisemblance, le dramaturge peut-il faire entrer en scène les principaux protagonistes de la comedia? Le pretéxte favori est la célebration d`un fête.» (p. 376). Para más información sobre este particular, véanse las pp. 376-388.

- ***Salen el rey de Francia, Roldán, Reinaldos, Oliveros, Grimaltos, conde, y Tomillas, y saca uno dellos una niña al brazo, como que vienen de su bautismo, y la Infanta y Isabela, hermana de Tomillas*** (ENM, p. 325);

- ***Salen el rey don Fernando y Diego Laínez, los dos de barba blanca; y el Diego Laínez, decrépito, arrodíllase delante el Rey y dice: [...] Salen la Reina y el príncipe don Sancho, la infanta doña Urraca, Jimena Gómez, Rodrigo, el conde Lozano, Arias Gonzalo y Peransules*** (MC I, p. 3).

Estas escenas multitudinarias con las Guillén de Castro suele iniciar, y también finalizar[37], sus comedias no son más que la confirmación de algo que ya apuntábamos en nuestro estudio sobre las ***dramatis personae***: el gusto del dramaturgo de la ciudad del Turia por que sus obras dramáticas se hallen protagonizadas por un gran número de personajes.

Detalle de datos. En un intento de ser más exhaustivos, hemos analizado pormenorizadamente el número de personajes (principales y secundarios) que aparecen en todas las comedias de indiscutible paternidad guilleniana, tanto en las de tema profano como en la única de tema religioso, titulada ***El mejor Esposo, san José***, y hemos obtenido los siguientes datos significativos:

-N.º TOTAL DE PERSONAJES: **514**

-MEDIA DE PERSONAJES POR OBRA: **18-19**

-DISTRIBUCIÓN DE PERSONAJES SEGÚN EL SEXO:

a) PERSONAJES DE SEXO MASCULINO: **409** (el **80%**).

[37] Al igual que la mayoría de las comedias de nuestro período áureo, las de Guillén también se caracterizan por presentar un desenlace feliz, presidido por un elevado número de personajes, y marcado fundamentalmente por dos rasgos muy concretos: la anagnórisis y la celebración de múltiples bodas, la de la pareja protagonista, cuyo matrimonio había sido «estorbado» u obstaculizado por terceros personajes en el primer acto, y la boda de parientes cercanos (primos, hermanos, etc.) o criados suyos. Así sucede en ECA, ENM, ECB, LFC, LEH... Ahora bien, cabe señalar que no todas las piezas guillenianas culminan con este final feliz en el que los personajes «se dan las manos», final casi obligado en la ***Comedia nueva***, y que ya había anticipado uno de los maestros valencianos de Guillén, el canónigo Francisco Agustín de Tárrega, en su comedia ***El prado de Valencia*** (1589-90). Así, por ejemplo, y en una línea muy cercana a los planteamientos del admirado Cervantes, quien en su ***Pedro de Urdemalas*** (1615) insiste en lo positivo de no acabar en boda una comedia por haberse hecho esto «cien veces», destaca el caso de la singular, y también muy concurrida, escena final de LMV, donde todos los personajes quedan «sueltos», tanto los criados (Pierres y Rafela; Galíndez y Madalena), como la dama-donaire (Elvira) y los señores (don Álvaro e Hipólita, y Valerián y Eugenia, cuyos matrimonios quedan anulados por no ser válidos desde el principio, tal como apuntaba el mismo título ***Los mal casados de Valencia***).

b) PERSONAJES DE SEXO FEMENINO: **105** (el **20%**).

A la luz de los datos que nos proporciona este esquema, podemos decir que Guillén de Castro presenta una media bastante elevada de personajes por obra (unos dieciocho-diecinueve), media que, sin duda, aumenta, si tenemos en cuenta a toda una serie de personajes de bulto, que actúan como meros comparsas o «para acompañar», tales como: «Caballeros que acompañan a la Infanta y gente» (EAC, p. 4); «Algunos pajes, criados, monteros y otra gente de acompañamiento» (ENM, p. 324); «Gente que acompaña al Rey» (ECA, p. 428); «Criados, pajes y otra gente de acompañamiento» (LHS, p. 526); «Algunos monteros y lacayos y otra gente» (DQM, p. 970); «Algunos criados, y otra gente de acompañamiento» (MC II, p. 43); «Dos o tres pajes y alguna otra gente de acompañamiento» (MC I, p. 2); «Damas y criados de la princesa» (EE, p.160), etc. Una lectura detenida de las comedias guillenianas nos muestra cómo estos figurantes (que ya en su presentación en las ***dramatis personae*** aparecen agrupados bajo marbetes genéricos) en ningún momento se hallan individualizados a través de sus actos de habla o de sus gestos, frente a lo que sucede con los personajes primarios (los protagonistas y el resto de personajes que intervienen en la trama). Nos encontramos, pues, ante personajes secundarios, decorativos, esto es, totalmente pasivos por lo que respecta al desarrollo de la intriga, pero que resultan de gran utilidad para nuestro «caballero-dramaturgo» a la hora de mostrar y recrear un determinado espacio social, muy familiar para él: el refinado y lujoso ambiente de la Corte. Y es que, si nos fijamos en la condición social de estos personajes de bulto, nos daremos cuenta de que, en su mayoría, son criados, damas de honor, soldados, escuderos, lacayos, pajes..., integrantes todos ellos de los espectaculares séquitos que rodean a los numerosos reyes, príncipes, infantes, duques, condes y marqueses que suelen protagonizar la ***comedia guilleniana***, especialmente en su primera etapa (anterior a 1605), escrita al calor de la «elitista» y «aristocrática» tradición teatral valenciana[38].

[38] Efectivamente, los trágicos valencianos Micer Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués, y, muy especialmente, el comediógrafo Tárrega y sus discípulos del llamado «Grupo valenciano» muestran en sus obras una concepción aristocrática de la sociedad, pues sus protagonistas tienen una adscripción social clara: la familia real y la nobleza (clase a la que, por otra parte, pertenecen en su mayoría estos escritores). Así pues, los inicios de la andadura dramática del joven aristócrata Guillén, vinculados a las enseñanzas de trágicos como Artieda y Virués, o bien de comediógrafos como Tárrega, explican que muchas de sus piezas gusten de exhibir y recrear la forma de ser y de vivir de la nobleza, cuya grandeza se resalta

Retomando los datos del esquema anteriormente expuesto, cabe decir que, de entre esos dieciocho-diecinueve personajes por obra, nuestro dramaturgo valenciano suele presentar unos diez-quince personajes masculinos (repartidos entre los papeles de ***galán*** [habitualmente representado por dos, y hasta tres, personajes concretos], ***padre*** y/o ***hermano***, ***poderoso*** y ***criado***), frente a un número sensiblemente inferior de actantes femeninos (adscritos al tipo de ***dama*** [encarnado en dos, raramente en tres, figuras particulares], ***madre*** y ***criada***), que oscila entre tres y cinco. Asimismo, y como dato curioso, pero relevante, según veremos al profundizar en el peculiar carácter «pedagógico» del proyecto dramático guilleniano[39], añadimos que, en medio de toda esa maraña de personajes de sexo masculino y femenino, figuran casi siempre uno o dos ancianos, generalmente el padre de uno de los enamorados, y uno o dos niños[40]. He aquí algunos ejemplos concretos, representativos de las distintas etapas de la producción dramática de Guillén, que confirman estas cifras genéricas que acabamos de señalar: **EAC** (1596?-1599?) presenta unos quince personajes masculinos y cuatro femeninos, dos viejos y dos niños; **ENM** (1595?-1602?), por su parte,

---

precisamente a través del nutrido y variado conjunto de auxiliares. De ahí que, como bien observa Josep Lluís Sirera, buen conocedor del teatro valenciano de los siglos XVI y XVII, se pueda hablar de una cierta homogeneidad en cuanto al número de personajes por obra que presentan los dramaturgos valencianos, número que oscila entre los 14 que presenta Miguel Beneyto, los 18,8 de Tárrega, los 19 de Guillén, los 20 y 27 de Gaspar Aguilar (en sus obras profanas y religiosas, respectivamente), y los 22 de Ricardo de Turia. Del mismo modo, sus precedentes, los «trágicos valencianos», ofrecen una media bastante pareja: Rey de Artieda presenta un total de 18 personajes en la única tragedia que se conserva, ***Los amantes***, mientras que las piezas de Virués contienen unos 17 personajes cada una. Estos porcentajes han sido extraídos de la tesis doctoral de Josep Lluís Sirera, titulada «El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca», Valencia, Universidad de Valencia, 1980, pp. 628-631.

Para un análisis más detallado de la impronta que deja en la ***comedia guilleniana*** el teatro aristocrático, «de lujo», de los escritores-señores que conforman la «Escuela valenciana», remitimos al apartado IV.1. de la presente tesis.

[39] Proyecto ideológico-dramático que, adelantamos, concibe nuestro poeta de la ciudad del Turia pensando en la educación de aquéllos en cuyas manos está el porvenir de una España en inminente decadencia: las nuevas generaciones de la nobleza.

[40] Según se verá en III.2. («Tipos y caracteres guillenianos»), y, más concretamente, en el subsubapartado dedicado al estudio del tipo del ***caballero montaraz*** (III.2.2.2.), las comedias de nuestro ilustre valenciano, sobre todo aquéllas de su primera etapa (EAC, PYF, ECA, ENM...) que se hallan inspiradas en fuentes histórico-legendarias, tienen la particularidad de presentar en el primer acto uno o dos niños de aspecto asilvestrado, los cuales, tras un largo «proceso de iniciación» lejos de la Corte, víctimas de las tiranías e injusticias de algún ***poderoso***, llegan a convertirse en adolescentes o adultos que logran restablecer y renovar una monarquía corrupta, viciada, al mismo tiempo que vengan a sus padres de las afrentas de que han sido objeto. En definitiva, ésos que fueron niños o adolescentes en el primer acto acabarán tomando de sus padres el relevo del protagonismo, erigiéndose, hacia mediados del segundo o principios del tercer acto, en los héroes absolutos de sus piezas.

consta de nueve personajes de sexo masculino, cuatro de sexo femenino, un anciano y tres niños; **ECA** (1600?-1602) se halla protagonizada por trece hombres, tres mujeres, un viejo y dos niños; **PYF** (1608?-1612?) muestra un total de trece agonistas masculinos, tres femeninos, un viejo y tres niños; **LFS** (1613-14) dispone de diez personajes de sexo masculino, tres de sexo femenino, un anciano y un niño; la composición numérica de los personajes de **TPC** (1622) está constituida por once hombres, cuatro mujeres, un anciano y un niño; y, finalmente, **PCP** (1620?-1624) presenta diecinueve personajes masculinos, cuatro femeninos, un viejo y un niño.

La puesta en escena. El desfile de innumerables figuras por las páginas de las comedias guillenianas nos lleva a una serie de consideraciones fundamentales en torno a las circunstancias de su puesta en escena. En primer lugar, la abultada presencia de personajes en las comedias de Guillén hace suponer la necesaria participación de un elevado número de actores a la hora de la representación. Si tenemos presente que de los dieciocho o diecinueve personajes por pieza, unos tres o cuatro suelen ser personajes incidentales[41] ***(***«un músico; tres criados; un maestro de danzar» en EAC; «dos criados de Anselmo; dos pajes» en CI, etc.), los cuales bien podrían ser doblados o suprimidos (al igual que sucede con los incontables figurantes vistos anteriormente), sin que se alterase por ello la lógica interna del texto dramático, es probable, por tanto, que unos quince o dieciséis actores bastasen para interpretar las comedias del valenciano. Pues bien, esta cifra resulta bastante accesible para un determinado tipo de agrupación de actores, concretamente el que responde al nombre de «Compañía», que, como bien se observa en un fragmento de la época, perteneciente a ***El viaje entretenido*** (1603) de Agustín de Rojas Villandrando, es el que se halla constituido por un mayor elenco de intérpretes:

> ...En las **compañías** hay todo género de gusarapas [...] traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta [...]. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos[42].

[41] Llamamos **personajes incidentales** a aquéllos que, en una obra, representan un papel breve e intrascendente.

[42] A. de Rojas, ***El viaje entretenido***, Madrid, Castalia, 1972, pp. 161-162. Cabe añadir que, pese a su constante tono jocoso y burlesco, la obra de Rojas sigue siendo la más sintética

Este grupo considerable de actores profesionales (según se deduce de las palabras de Agustín de Rojas, en las que aflora su vocación y dedicación plena al teatro) constituye las llamadas «Compañías reales» o «de título». Se trata de compañías fijas y estables, legalmente autorizadas (frente a las itinerantes «Compañías de la legua»[43]) y dotadas de una jerarquía interna y de una estructura económica definida. José María Díez Borque, conocedor del funcionamiento interno de las «Compañías de título», llega a definirlas como:

> ...una sociedad organizada jerárquicamente con el autor de comedias al frente como autoridad máxima, con una gradación en la categoría y responsabilidad de los actores, con unas funciones de los subalternos determinadas con precisión y con una reglamentación que las hace depender directamente de la administración central [...] ...Cuentan con un número fijo de actores a los que debía dar su aprobación el Consejo y, entre estos actores, había una gradación puramente profesional con su cofradía que los aproxima al gremio[44].

Y precisamente, gracias al estudio de las listas que los «autores» de teatro (es decir, los directores de escena, que no los «poetas» o dramaturgos) estaban obligados a presentar ante el Consejo, especificando el número de actores de su compañía, Díez Borque puede establecer con precisión la composición de las «Compañías reales» en el período de tiempo en el que se desarrolla la producción dramática de Guillén de Castro: «...en 1586, las ***de***

y clara exposición contemporánea en torno a la composición y repertorio de los grupos de teatro (Bululú, Ñaque, Gangarilla, Cambaleo, Garnacha, Bojiganga, Farándula y Compañía) surgidos en los siglos XVI y XVII.

[43] Como su propio nombre indica, las «Compañías de la legua» se caracterizan por su carácter ambulante, pues lejos de representar en los corrales o en los teatros fijos de las grandes ciudades, se desplazaban continuamente, como hicieron antaño los juglares, para deleitar con sus interpretaciones a los habitantes de pequeñas villas y pueblos. Otros rasgos que distinguen a este tipo de compañía de las llamadas «Compañías de título» son, por ejemplo, el hecho de que no necesiten licencia real para actuar, del mismo modo que tampoco se hallan sometidas a ninguna reglamentación interna. Y es que, según José María Díez Borque (***Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega***, Barcelona, Editorial Bosch, 1978, p. 33): «son la supervivencia en la época de la comercialización de la comedia, de las viejas estructuras de la organización teatral en el XVI y que la falta de teatros fijos seguía exigiendo en ciudades pequeñas». Por otra parte, cabe señalar que los integrantes de las «Compañías de la legua» solían ser gentes sin vocación teatral, y, muy frecuentemente, maleantes y «gente perdida», como bien se refleja en el siguiente fragmento perteneciente al ***Memorial a Felipe IV*** (recogido en C. Pellicer, ***Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia***, Madrid, Impr. del Arb. de Benef. 1804), escrito por el autor Cristóbal Santiago Ortiz: «...suelen andar en las Compañías no permitidas hombres delinqüentes, y frayles, y clérigos fugitivos y apóstatas de sus hábitos, y con capa de ser representantes, y de andar siempre de unos lugares a otros, se libran y esconden de las justicias, viviendo con grandes desórdenes y escándalos...» (pp. 183 y ss.).

[44] J. M.ª Díez Borque, ***Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega***, p. 37.

título solían constar de 13 o 14 actores y llegan hasta 20 en el período de 1610 a 1614. López Pinciano se queja de que 16 actores son muchos actores y propone que se deberían reducir a 7 u 8, con lo cual saldría ganando el espectador porque debería pagar menos y, para conseguir esta reducción, propone que intervenga el público en la representación de escenas multitudinarias o que no se representen. El número de actores, sin embargo, irá en aumento, paralelo al desarrollo de la comedia...»[45].

Como vemos, el número de personajes por obra que presenta Guillén se halla en plena consonancia con el número de actores que conforman las «Compañías de título». Y al igual que sucede en las comedias guillenianas, donde encontramos un protagonismo casi absoluto de personajes masculinos (entre diez y quince) frente a un número muy limitado de papeles femeninos (unos tres o cuatro), la composición interna de las Compañías también presenta una desigual distribución en cuanto al sexo de los actores, pues tan sólo dispone de tres mujeres actrices. Y es que, pese a que la escena española, frente a la inglesa o la alemana, desde muy temprano permite la actuación de mujeres sobre las tablas, tal como testimonia el contemporáneo Agustín de Rojas en ***El Viaje entretenido*** («...Ya se hacían tres jornadas / y echaban retos en ellas, cantaban a dos y a tres / y representaban hembras. ...eran las mujeres bellas, vestíanse en hábitos de hombre...»), lo cierto es que fueron innumerables los obstáculos que hallaron las actrices españolas a la hora de ejercer libremente su profesión:

> La escena española, al igual que la italiana y la francesa, contó con el gran estímulo de la presencia de bellas actrices para atraer al público masculino. Mientras en Inglaterra y Alemania, prácticamente no existían aún en 1629, y una compañía francesa en la que iban mujeres fue expulsada, con silbos y abucheos; en España, desde los primeros tiempos, aparecen actrices en los corrales públicos, y hay testimonios desde 1587. Aunque una adusta moral, rigurosa en las formas, imponga sucesivas cortapisas a la actuación de la mujer y nunca al hombre (**no representar si es mayor de doce años y no casada, no representar bailes y jácaras lascivos, llevar vestidos recatados**...)[46].

Todo ello, unido a la mala fama que se les atribuía[47] (pues eran consideradas por muchos como mujeres infames, de conducta disoluta y sin

[45] Ibídem, pp. 34-35.

[46] J. M.ª Díez Borque, ***Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega***, p. 207.

[47] Sirva de muestra de lo dicho el siguiente fragmento perteneciente al ***Tratado de tribulación***, del P. Rivadeneyra (recogido en Emilio Cotarelo y Mori, ***Bibliografía de las***

moralidad alguna), explica la escasa presencia de mujeres actrices en nuestros corrales, escasa presencia que seguramente influiría en el hecho de que los dramaturgos auriseculares, entre ellos Guillén de Castro, no elaboraran más que tres o cuatro papeles femeninos por obra.

Todo lo que llevamos dicho nos lleva a pensar que Guillén, al igual que sus coetáneos y compañeros de andadura dramática, compone sus piezas pensando en los elementos (número de actores, tramoyas y medios escénicos, muy rudimentarios en la primera mitad del siglo XVII[48], etc.) que integran estas agrupaciones teatrales denominadas «Compañías de título», máxime si se tiene presente que tales compañías son ya una realidad en la Valencia de las dos últimas décadas del siglo XVI, gracias a la construcción, el 22 de junio de 1584, de un local específico, destinado única y exclusivamente a las representaciones teatrales: hablamos de la «Casa de les Comèdies», conocida popularmente como la «Olivera»[49], por hallarse ubicada en la

controversias sobre la licitud del teatro en España, estudio preliminar e índices de J. L. Suárez García, Granada, Archivum, 1997, pp. 522-523), donde se llega a considerar a las actrices casi como prostitutas: «Pues las mujerillas que representan comunmente son hermosas, lascivas y que han vendido su honestidad, y con los meneos y gestos de todo el cuerpo y con la voz blanca y suave, con el vestido y gala, a manera de sirenas encantan y transforman los hombres en bestias» (p. 523).

[48] La mayoría de las comedias guillenianas responden a una concepción escenográfica pobre, tal como se deduce de los escasos elementos decorativos (móviles y sencillos accesorios como «ventanas» [LMV, ECA, CI], «tres sillas, dos taburetes» [ECA], «un balcón» [CI], «una alfombra» [ECB], etc.) que se indican en las acotaciones o en el mismo diálogo de los personajes, y que nos hacen pensar en la desnuda estructura del corral. Es más, fiel a su concepción de teatro pobre, Guillén evita cualquier uso de maquinaria compleja, incluso en las secuencias de metamorfosis (como la que tiene lugar en MC I: ***«El Gafo aliéntale por las espaldas, y desparécese; y el Cid váyase despertando a espacio, porque tenga tiempo de vestirse el GAFO de San Lázaro [...] Sale arriba con una tunicela blanca el GAFO, que es San Lázaro»***, p. 92), para las que, en los teatros de la época, se solía utilizar una máquina giratoria llamada «tramoya» o «bofetón», y otra, el «pescante», para hacer ascender al personaje en cuestión. Tan sólo una vez emplea el dramaturgo valenciano este tipo de maquinaria, y lo hace en una comedia de madurez, DYE (1613?-16?), concretamente en la primera jornada, con el objetivo de hacer desaparecer a la difunta Creusa tras su fugaz encuentro con Eneas: ***«Aparece Creusa en una tramoya colgada del cabello, con la cara ensangrentada [...] Vuélvese el bofetón y éntrase Creusa»***. La acotación pertenece a la comedia guilleniana DYE, incluida en ***Obras Completas de Don Guillén de Castro y Bellvís***, edición de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, tomo I, p. 171a-b. Todas las citas pertenecientes a DYE remitirán a la edición señalada.

[49] Para conocer la ***comedia guilleniana*** en toda su extensión, es necesario conocer el medio técnico donde se produce, ya que sólo así se puede comprender cuáles son los débitos de la teoría a la práctica, y a la inversa. Para una amplia información en torno a las peculiaridades de la construcción de la «Olivera», así como de su selecto público y su posible influencia en la concepción de la ***comedia valenciana***, remitimos al apartado IV.1. «De las ***dramatis personae*** a la estructura social de los personajes»), donde hallaremos, entre otras cosas, una reseña de la bibliografía específica referida a la «Casa de Comedias» de la capital del Turia.

conocida plaza del mismo nombre. Cabe añadir que, además de la «Olivera», en época de nuestro dramaturgo, la ciudad del Turia dispone de otro local público, la «Casa dels Santets», habilitada como sala supletoria en caso de que coincidiesen en Valencia dos compañías teatrales. Pero este segundo local no tiene la aceptación esperada entre las compañías que acuden a representar a Valencia, pues, según revela M.ª Pilar Sarrió, iban movidas por «la intención de representar las comedias en la Olivera, y rechazaban la propuesta del Administrador de actuar en Els Santets. El empeño de las compañías teatrales por actuar en la Casa de las Comedias era tal que el único acuerdo fue alternar los días de las representaciones.[50]». Ello obligaría a las autoridades a emprender una reforma de ampliación de la Casa de Comedias que culminaría, en 1618, con la construcción del «coliseo» de la Olivera. Así lo acreditan, entre otros, H. Mérimée en su obra ***Spectacles et comédiens à Valence 1580-1630*** (Toulouse, Privat, 1913), y, más recientemente, Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera en ***Pràctiques escèniques de l`Edat Mitjana als Segles d`Or*** (Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 191-194), y M. ª Pilar Sarrió en su mencionado estudio titulado ***La vida teatral valenciana en el siglo XVII*** (p. 29).

Debido a que, en el siglo XVII, se presta muy poca atención a la propiedad literaria, consecuencia de lo cual es práctica habitual que, en los carteles, el nombre del autor o director de escena sustituya al del escritor o dramaturgo, apenas encontramos documentos que certifiquen que nuestro ilustre comediógrafo pone a prueba su ingenio en el escenario de la «Olivera». Sin embargo, el estudioso H. Mérimée[51] recoge una serie de noticias en las que se da buena cuenta de la puesta en escena, en la citada «Casa de les Comèdies» valenciana, con fecha de 1628, de la pieza titulada ***La tragedia por los celos***, en cuyo manuscrito (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17330) quedan bien claras dos cuestiones fundamentales, el nombre del dramaturgo y el del director de la Compañía a quien Guillén vende su obra: «acabóla don Guillem de Castro, en Madrid, a 24 de diciembre de 1622 años, para

[50] M.ª Pilar Sarrió Rubio, ***La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales***, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2001, (Arxius i Documents, 30), p. 29.

[51] Véase, muy especialmente, el Prefacio de su obra ya citada ***Spectacles et comédiens à Valence (1580-1639)***; y también las páginas 685-704 pertenecientes a ***El arte dramático en Valencia***, tomo II, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1985.

Antonio de Prado». Mérimée también aporta testimonios que demuestran que comedias de posible paternidad guilleniana, tales como ***El nieto de su padre***, por un lado, y ***El ayo de su hijo*** e ***Ingratitud por amor***, por otro, son representadas en el marco de la «Olivera» en 1624 y en 1628, respectivamente. Datos, todos ellos, que confirmará la estudiosa M.ª Pilar Sarrió Rubio en su exhaustiva investigación sobre la vida teatral de la Valencia del Seiscientos y en el que, entre otras cosas, aporta un excelente catálogo de los autores que representan en la ciudad del Turia durante el siglo XVII, así como un calendario detallado de las representaciones celebradas en la «Olivera» valenciana. Concretamente, en las pp. 177-178 de su obra, Sarrió Rubio destaca las piezas «***El ayo de su hijo*** (de Guillén de Castro), ***La tragedia [por los celos]*** (de Guillén de Castro) e ***Ingratitud [por amor]***» como integrantes del repertorio del autor Juan Jerónimo Almela, apodado ***el Valenciano***, cuya compañía actúa en la «Olivera» del 11 de junio al 1 de septiembre de 1628. Del mismo modo, en las pp. 208-210, la estudiosa destaca las piezas «***El nieto de su padre*** de Guillén de Castro, ***El ayo de su hijo***, ***La tragedia por los celos*** e ***Ingratitud por amor***, de Guillén de Castro» en el catálogo de las obras representadas en Valencia por la compañía de Roque de Figueroa, durante las fechas del 22 de enero al 14 de julio de 1624, del 27 de septiembre al 12 de diciembre de 1630, del 31 de octubre al 17 de diciembre de 1631, y del 2 de octubre de 1649 al 17 de enero de 1650.

Pese a que, como ya se ha visto, cuando Guillén inicia su singladura dramática, funciona ya en Valencia un teatro público (a cuyas exigencias técnicas y escénicas parece acomodarse su obra), hemos de dejar constancia de que la lectura de alguna de sus piezas primerizas, especialmente las vinculadas al magisterio del valenciano Tárrega, muestra una serie de rasgos que inducen a pensar en su posible representación en lugares palaciegos, lo que, por otra parte, no sería extraño, pues Guillén, en los últimos años del Quinientos, es miembro de la selecta «Academia de los Nocturnos», cuyos nobles integrantes suelen reunirse, entre otras cosas, para disfrutar de espectáculos teatrales de gran boato, organizados y representados por ellos mismos (y por sus auxiliares). Además, no hemos de olvidar que, en Valencia, al igual que en Madrid o Sevilla, durante las últimas décadas del siglo XVI y a

lo largo de todo el siglo XVII, especialmente en su segunda mitad[52], simultáneamente a las representaciones en el corral de la «Olivera» (destinadas a un público supuestamente «amplio» y «heterogéneo», según se verá en el apartado IV.1.), siguen siendo muy habituales las representaciones «particulares» en ámbitos tan selectos como los palacios reales, los salones de los señores e incluso las casas de ricos mercaderes. Así se desprende de los siguientes versos de LMV (1595?-1604?):

Eugenia. Una comedia esta noche
veremos, si vos gustáis,
Ipólita y yo; no os vais;
iremos en mi coche.
D. Álvaro. Muy bien; y el particular
¿adónde tiene de ser?
Eugenia. En casa del mercader.
D. Álvaro. ¿Qué mercader?
Eugenia. Don Gaspar.
Solo él, por excelencia,
ha merecido este nombre.[53].

De hecho, estudiosos como Joan Oleza, Josep Lluís Sirera o José Luis Canet, entre otros, apuntan la posibilidad de que la incipiente ***comedia valenciana***, nacida de la mano de Tárrega a fines del siglo XVI, y de la que se nutre el novel Guillén en su primera etapa (anterior a 1605), podría haber tenido como escenario los palacios o las casas particulares de la nobleza, tal como hace sospechar la total ausencia de documentos acreditativos de su representación en lugares públicos. Y, precisamente, uno de los aspectos sobre los que asientan su teoría es el que atañe al ingente número de personajes que protagonizan las comedias del canónigo valenciano:

> ...Sus primeras obras, en efecto, **exhiben una gran cantidad de personajes, impropia para ser asumida por las compañías profesionales del momento,** que sólo con un ajustadísimo doblaje podrían representarlas, lo que prueba o bien que no fueron compuestas para ser representadas por compañías profesionales o bien que Tárrega no era plenamente consciente del principio de economía de personajes a que le obligaba el teatro público. [...] **densidad de la palabra**, que en sus primeras obras es altísima [...],

[52] A este propósito, el crítico Javier Aparicio Maydeu, al estudiar los espacios teatrales en el Barroco (***El teatro barroco. Guía del espectador***, Madrid, Montesinos, 1999 [1.ª ed.], pp. 29-34), dice que: «...conforme fue transcurriendo el siglo, y con la llegada de los escenógrafos italianos, el napolitano Julio César Fontana primero y después sus sucesores Cosme Lotti y Baccio del Bianco, la corte alcanzaría la supremacía del espectáculo barroco, muy especialmente en tiempos de Felipe IV...».

[53] Guillén de Castro, LMV, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976, pp. 216-218. Todas las citas pertenecientes a LMV remitirán a esta edición.

> largos monólogos, diálogos que son más bien acumulaciones de parlamento sin intercambio, sofisticados juegos de ingenio (a la manera de Luis Milán), más propios de academia de nocturnos o de salón cortesano que de un teatro público [...] **movimientos complejos y profusamente acotados** [...] **concepción espectacular**, sí, pero **de complicado aparato**, que aboca con frecuencia al espectáculo dentro del propio espectáculo [...] El escenario [...] abunda en toda clase de especificaciones escenográficas, que lo convierten en un **escenario rico**, complejo [...]. Por último, la **abundancia enorme de acotaciones**, en sus primeras obras, y que Tárrega redacta como auténticas instrucciones de montaje -como si él fuera el propio «autor» y los actores necesitaran de las más elementales consignas-...[54].

Pues bien, como hemos comentado anteriormente, algunas de las comedias más tempranas de Guillén podrían haberse representado en ámbitos privados nobiliarios, ya que comparten ciertos rasgos «espectaculares» con las comedias de su maestro, el canónigo Tárrega. Así, por ejemplo, piezas como EAC, EDD, ENM o LHS, escritas todas ellas antes de 1605, fecha en que los críticos hablan ya de plena asimilación de la fórmula lopesca por parte de Guillén, presentan una serie de acotaciones que reflejan que nuestro dramaturgo no tiene muy clara la distinción que la nueva concepción del arte escénico (nacida a raíz de la construcción de los corrales) supone ya entre el papel del «autor», por un lado, y el del «poeta», por otro. Sirvan para ilustrar lo dicho las siguientes acotaciones en las que Guillén, a modo de «director de escena», especifica con todo detalle cada uno de los movimientos que debe realizar el actor, así como su ubicación concreta en las tablas, en un determinado momento:

***Indicación de movimientos del actor[55]:**

- ***El Rey está tapándole la boca y los ojos al Duque*** (p. 89); ***Metiéndose la mano en el pecho y sacando sangre de la herida, escribe en las espaldas del papel, y déjese caer en los brazos de Leónido*** (p. 107), en EAC.

[54] Joan Oleza, Josep Lluís Sirera, M. Diago, José Luis Canet y J.J. Sánchez Escobar, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en VV.AA.: ***Teatros y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano***, pp. 39-40.

[55] Las acotaciones citadas a continuación, pertenecientes a las comedias EAC, EDD, ENM y LHS, remiten todas ellas al vol. I de la mencionada edición de Joan Oleza, ***Obras Com***pletas.

- ***Quiérese dar con la daga. [Sujétale Lisardo]*** (p. 269); ***Córtase un poco en el brazo y sácase sangre dél [...] Escribe con la sangre que se sacó del brazo en el papel*** (p. 294), en EDD.
- ***Cáesele del tocado una flor en el suelo a la Infanta, y álzala Grimaltos*** (p. 325); ***Vuelve a ponerse tierra*** (p. 388); ***Arrodíllase Montesinos*** (p. 400); ***Dale con el tablero*** (p. 422), en ENM.
- ***Pónele don Rodrigo una cadena de oro y quítale la de hierro*** (p. 613); ***Don Rodrigo sube al monte, y doña María le va a seguir, y sale Madama metiendo mano, y detiénela diciendo*** (p. 629); ***Salen don Diego, hijo de don Álvaro, y don Juan, padre de Rodrigo, retirándose de don Diego, y hace don Diego que le quiere dar con una daga*** (p. 544), en LHS.

***Indicación de lugar ocupado en el escenario:**

- ***Todo esto dicen como que ven venir a Celauro, y pónense a un lado del tablado, y sale Celauro*** (p.102); ***Éntrase como que va tras aquella sombra que finge representalle la imaginación, y síguenle los criados*** (p. 103), en EAC.
- ***Sale Dalinda a la ventana con el tocado y el vestido de Ginebra*** (p. 257); ***Salen el Rey y la Reina, y han de sentarse sobre un tabladillo con sus gradas, y sale también un Juez del campo*** (p. 312), en EDD.
- ***Sale la Infanta a la ventana*** (p. 344); ***Súbese sobre un monte*** (p. 414), en ENM.
- ***Salen arriba de la muralla Ramón, Pierres y otros*** (p. 571); ***Sale a la reja de la cárcel don Juan de Villandrando, padre de don Rodrigo*** (p. 606), en LHS.

Estas especificaciones escenográficas reflejan el peculiar interés del poeta valenciano por precisar hasta el más mínimo detalle las circunstancias que rodean la puesta en escena de sus obras, lo que nos induce a pensar en la posibilidad de que tales obras hubiesen sido representadas por unos actores muy concretos, probablemente semi-profesionales o nobles

aficionados, quienes, por otra parte, gustarían de representarse a sí mismos (y a sus propios modos de vida), sobre todo en aquellos momentos señalados por un tipo especial de acotaciones: las que indican la irrupción espectacular, la entrada procesional en escena, de todo un amplio conjunto de personajes de rango social elevado (familia real y alta nobleza), ataviados con sus mejores galas, y acompañados por numerosos séquitos. He aquí algunas muestras de esas escenas pantomímicas de escasa verbalización, que supondrían la participación de todos los asistentes a la representación particular (ya sea en una casa privada, ya sea en el marco de la citada «Academia de los Nocturnos»):

- ***Salen el Rey, la Reina, la Infanta, el Duque, Nísida; siéntanse en tres sillas, y el Rey en medio*** (EAC, p. 76);
- ***Salen todos vestidos de caza y pasan por el tablado el Rey y la Reina, a su lado, el Duque al lado de la Infanta, y luego Dalinda, y mézclense con ellos Ariodante y Lurcano, y váyanse todos*** (EDD, p. 245);
- ***Vanse, y sale Polineso como maese de campo, con algunos soldados que le acompañan y cajas tocando*** (EDD, p. 311);
- ***Sale la Infanta con gente de guarda, cubierta de luto y cubierta la cara con el manto, y siéntese en un tabladillo que ha de tener aparte*** [...]. ***Sale el Rey y la Reina, y han de sentarse sobre un tabladillo con sus gradas, y sale también un Juez del Campo*** (EDD, p. 312);
- ***Salen el rey de Francia, Roldán, Reinaldos, Oliveros, Grimaltos, conde, y Tomillas, y saca uno dellos una niña al brazo, como que vienen de su bautismo, y la Infanta y Isabela, hermana de Tomillas*** (ENM, p. 325).

Ahora bien, pese a la coexistencia de estos dos rasgos significativos: elevado número de figurantes que protagonizan desfiles «fastuosos», y abundantes marcas que acotan al máximo el movimiento y la gestualidad del actor, hemos de decir que, salvo alguna excepción, buena parte de las comedias primerizas de Guillén se aleja bastante del modelo de «teatro rico y espectacular» de Tárrega (al menos, del primer Tárrega), al presentar una

escenografía sencilla y funcional. Y es que ***puertas***, ***balcones***, ***peñas, montes*** o ***torres***, junto a un atrezzo simplísimo, representado por alguna prenda de vestir o algún utensilio para comer y beber, constituyen prácticamente los decorados citados explícitamente en las acotaciones. Esto, unido al hecho de que comedias contemporáneas a EAC, EDD, ENM y LHS, tales como ECB, ECA o incluso LMV (considerada por los estudiosos como «la cima de la primera formulación de la comedia barroca ofrecida por Tárrega»[56]), en las que se aprecia no sólo una sensible disminución del número de personajes (y, por tanto, del número de actores necesarios para la representación) sino también una ausencia total de complicaciones escénicas, junto a la eliminación de casi todas las acotaciones escénicas y de atrezzo explícitas[57], todo ello, decíamos, es un claro indicador de que nuestro dramaturgo, ya en sus primeras obras, marcadas por el influjo de la tradición local, va acercándose a lo que será el modelo general de «teatro pobre» que acabará triunfando en toda España, gracias al impulso definitivo del gran Lope de Vega. Así lo entiende Josep Lluís Sirera:

> ...Por otra parte, Guillén, cuyas primeras obras lo acercan bastante a Tárrega, pero que va creando un estilo propio, cuya nota dominante -como en el caso de Aguilar- es su capacidad de ser llevadas las obras a escena en cualquier circunstancia o lugar por las compañías existentes (que son las que, con su nivel técnico, marcan la pauta de lo que es representable y de lo que no)...[58]

[56] J. L. Ramos, «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», p. 180.

[57] La eliminación de las acotaciones explícitas coincide un mayor desarrollo de lo que se conoce como «decorado verbal» o «didascalia implícita», llamada así porque se encuentra inserta en el mismo texto dramático, de modo que el lector/espectador puede conocer la información temporal, espacial, gestual, etc., a través del diálogo, del monólogo o del aparte protagonizado por los propios personajes teatrales. Véanse algunos ejemplos: «Pues ¿cómo el color difunto, / Tomillas?» (ENM, p. 333); «En cinco años que han pasado / que gozo de tu compañía...» (ENM, p. 354); «Tienen a este jardín vista y salida / por puerta y por ventana / el cuarto de mi padre y de mi hermana...» (PYF, p. 131a); «A mirarme se repara. De mil colores se muda» (CI, p. 879); «Desta iglesia la portada / es digna de ser mirada» (CI, p. 885); «Ya la ventana han cerrado, / ya de mi gusto las puertas se cierran...» (CI, p. 867), etc.

[58] J. L. Sirera, «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», p. 175.

III.2. Tipos y caracteres guillenianos

III.2.1. Figuras codificadas por la fórmula de la *Comedia nueva*

Observemos ahora al agonista guilleniano desde dentro de la acción dramática, pues esta nueva perspectiva revelará la verdadera esencia arquetípica y funcional que del sujeto dramático se esconde bajo la aparente heterogeneidad social, sexual y generacional anunciada por las ***dramatis personae***.

Hablar de tipos o `máscaras´ en un teatro que, digno exponente de la ***Comedia nueva***, blasona de un espíritu natural y espontáneo, libre de los preceptos clásicos, parece un contrasentido. Pero no lo es desde la lógica interna de un arte esencialmente paradójico o, en términos lopescos, «quimérico», que nace ya negando su artificio en nombre de la suprema ley del gusto del vulgo. Así decía su máxime artífice, Lope de Vega: «cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio [...], / y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron[59]». Como el maestro, también nuestro vate valenciano se preguntaba si había más arte que el criterio del «pueblo entero» a la hora de escribir una comedia según el uso «de este tiempo»: «¿parécete discreción / el buscar y el prevenir / más arte que conseguir / el fin para que ellas son?». Fin que no era otro, aclaraba Guillén por boca del Duque de CI, que «el procurar / que las oiga un pueblo entero, / dando al sabio y al grosero / qué reír y qué gustar[60]».

Pero ese arte dramático que «finge su facilidad[61]», su sencillez, y presume de no tener código escrito acaba siempre afirmando su carácter restrictivo y genérico. La ***comedia guilleniana*** y su «poética invisible» de los personajes constituye un buen ejemplo. Y es que, como veremos acto

[59] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo***, p. 63.

[60] Guillén de Castro, CI, p. 863.

[61] Expresión acuñada por J.G. Weiger, en «Facilidad fingida: un aspecto de la originalidad frente al paradigma de la comedia», en ***Segismundo***, 1983, 37-38, pp. 9-25.

seguido, comparte con el resto de comedias nacidas al calor del «nuevo arte» lopesco el hecho de hallarse protagonizada por un catálogo de personajes típicos (determinados, formal y funcionalmente, por las lógicas del decoro y de la acción), que el mismo Guillén se encarga de explicitarnos en unos versillos muy parecidos a los escritos por Lope en su ***Arte nuevo***:

Texto de Guillén:

Representa un español
un **galán enamorado**,
y parece en el tablado
como en el oriente el sol.
Hace un **rey** con tal efeto
que me parece al de España,
de suerte que a mí me engaña
y obliga a tener respeto.
Pues sale como el aurora
la que hace **reina** o **princesa**,
y, por Dios, que la **Duquesa**
no parece tan señora[62].

Texto de Lope:

Si hablare el **Rey** imite quanto pueda
la gravedad real; si el **viejo** hablare
procure una modestia sentenciosa:
descriva los **amantes** con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
[...] Las **damas** no desdigan de su nombre;
y si mudaren trage, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdense de impossibles, porque es máxima
que sólo han de imitar lo verosímil.
El **lacayo** no trate cosas altas
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias estrangeras[63].

III.2.1.1. *Caballero-galán*

Será un bravo caballero,
galán, bizarro y valiente[64].

Estas palabras, salidas de labios de la infanta doña Urraca (MC I), nos sitúan de lleno ante los rasgos atributivos esenciales que definen el paradigma ideal del protagonista masculino de la fábula de amores de la ***comedia guilleniana***: el ***galán***, cuyo perfil, en el marco de la ***Comedia nueva***, respondería, según Juana de José Prades en su famosa «teoría sobre los personajes de la Comedia nueva», al de:

[62] Guillén de Castro, CI, pp. 863-64.

[63] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo***, pp. 70-71.

[64] Guillén de Castro, MC I, edición de Stefano Arata, Barcelona, Crítica, 1996, p. 26. Todas las citas pertenecientes a MC I remitirán a la edición señalada.

> ...un caballero de buen ***talle***, ***linajudo***, eterno ***enamorado*** de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de ***celos*** y por la preocupación de ***honor***; será además muy ***valiente*** y ***generoso***[65].

Pues bien, todas estas atribuciones, características de cualquier ***galán*** de ***comedia*** que se precie, junto a otras de invención guilleniana, que especificaremos en breve, contribuyen a esbozar el retrato del modelo deseable que del ***galán*** dibuja nuestro dramaturgo valenciano en sus piezas, y del cual ya adelantamos que se trata de un auténtico héroe, ejemplar y «perfeto» en su doble faceta de caballero épico/cortesano y galán enamorado. Y es que, sobre el arquetipo del ***galán*** establecido por la fórmula lopesca de la ***comedia***, nuestro «caballero-dramaturgo» trata de forjar la imagen de la perfección humana en todos sus niveles, es decir, intenta crear un modelo ideal de héroe nacional, capaz de redimir a la España de su tiempo del estado miserable de postración y mediocridad al que la han conducido los incipientes cambios sociales (fruto de la aparición de la oligarquía social) y el afianzamiento de nuevos valores socio-políticos, tales como el dinero y el poder, en detrimento de los viejos y gloriosos ideales de la aristocracia caballeresca (honor, valor, lealtad, amistad..). En este sentido, resultan muy significativos los lamentos que Guillén pone en boca de sus voceros, el criado Hortensio de ECA y el ***viejo*** don Pedro de ENO, a propósito de la falta de «hombres buenos», honrados, entre sus contemporáneos:

Hortensio. Gran mujer, si cada día
lo que tú le das [la lición], señora
diesen los padres de agora,
menos infames habría[66].

D. Pedro. ¡**Oh edad dichosa,** en quien de la esperanza
jamás se vio a la fe opuesta la duda,
porque era entonces la verdad desnuda
espejo de la humana confianza! [...]
Ya agora el más repúblico y más grave
de lisonjas y engaños se previene,
para pagar las honras que recibe;
habla de ciencias el que no las sabe,
blasona de valor quien no le tiene,
y honras sustenta quien de afrentas vive[67].

[65] Juana de José Prades, ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva***, p. 251.

[66] Guillén de Castro, ECA, en Joan Oleza (ed.), ***Obras Completas***, I, p. 491. Todas las citas de ECA remitirán a la edición señalada.

Semejante visión desencantada y desengañada de un mundo en el que el triunfo del dinero ha desplazado el heroísmo caballeresco de antaño presidirá, pocos años más tarde, el discurso de uno de nuestros más graves y pesimistas moralistas del Barroco, Baltasar Gracián, el cual llegará a afirmar que «ya no quedan personas en el mundo», pues «no es este siglo de hombres: digo, aquellos famosos de otros tiempos. ¿Qué, pensabais hallar ahora un don Alonso el Magnánimo en Italia, un Gran Capitán en España, un Enrico Cuarto en Francia, haciendo corona de su espada y de sus guarniciones lises? Ya no hay tales héroes en el mundo, ni aun memoria dellos[68]». Y más aún, en un guiño irónico, no exento de amargura, el mismo Gracián acudirá al reclamo de ciertos mitos nacionales como es el caso del Cid español o del Roldán francés, cuyas gestas épicas fueron, en su opinión, engrosadas por la fabulación de sus compatriotas, con el objeto de desenmascarar la ausencia de toda posibilidad de heroísmo en su «siglo estéril»:

> -¿Quiénes son aquéllos -preguntó Andrenio- que están como corridos, cubriéndose los rostros con las manos?
> -Aquéllos son -les dijeron- no menos que el Cid español, el Roldán francés y el portugués Pereira.
> -¿Cómo así, cuando habían de estar con las caras muy exentas en el mejor puesto del lucimiento?
> -Es que están corridos de las necedades en aplausos que cuentan de ellos sus nacionales[69].

Si Baltasar Gracián (1601-1658), exponente del pensamiento barroco, cree que nuestro mayor paradigma de ***virtus heroica***, el Cid[70], constituye un «valor imposible en los yermos de la malicia», es decir, un ideal inalcanzable

---

[67] Guillén de Castro, ENO, edición de A.V. Ebersole, Madrid, Taurus, 1968, p. 30. Siempre citaremos por esta edición.

[68] Baltasar Gracián, ***El Criticón*** (1651, 1653 y 1657), edición de Elena Cantarino, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1998 (10.ª edición), Parte Primera, Crisi VI, pp. 155 y 136.

[69] Baltasar Gracián, ***El Criticón***, Parte III, Crisi XII, p. 838.

[70] Una buena muestra del grado de popularidad y arraigo que la figura cidiana alcanzó en la memoria colectiva de nuestro período áureo la hallamos en la proliferación de refranes y dichos populares referidos al Cid: «más valiente que el Cid»; «las ganancias del Cid»; «es valiente como la espada del Cid»... A este propósito, son muy interesantes las palabras de Aurora Egido, cuando afirma lo siguiente: «Que el Cid anduviese en refranes y dichos [...], incorporado al vasto patrimonio de la paremiología áurea, confirmaba, además de su integración en la filosofía vulgar (como se ve en la ***Miscelánea*** de Zapata), su conversión en lenguaje. Cuando en el ***Quijote*** de Avellaneda se reniega de "cuantos cides hay en la cidería" (XXIX), alcanzamos ese grado de incorporación léxica del mito que lo multiplica en series casi infinitas, transformándolo y rehaciéndolo hasta la saciedad y el agotamiento» (Véase su estudio preliminar a la edición de ***Las mocedades del Cid***, llevada a cabo por Stefano Arata, en Barcelona, Crítica, 1996, p. IX.)

en el desolador, material y moralmente hablando, panorama de la España de su tiempo, casi medio siglo antes, nuestro dramaturgo valenciano, más optimista, considera todo lo contrario. En efecto, Guillén de Castro, digno representante de la generación teatral del reinado de Felipe III, surgida en torno al magisterio de Lope de Vega, tiene una visión esperanzada y reformadora de la sociedad de su tiempo, que le lleva a concebir un proyecto ideológico-dramático basado en el reforzamiento y en la modernización de los antiguos ideales de la sociedad estamental[71]. De ahí que uno de los pilares fundamentales de su proyecto dramático sea lo que algunos críticos como W.E. Wilson[72] han dado en denominar el «anhelo del perfecto caballero», marbete que define muy a las claras el afán obsesivo de Guillén por ofrecer ante su auditorio la imagen de un nuevo héroe, un héroe aristocrático, cortesano, que sea, al mismo tiempo, la imagen actualizada de aquellos héroes épicos de nuestro pasado más inmediato, que tanto contribuyeron a la historia gloriosa del «Imperio español». Y así, en su propósito de configurar el modelo ideal del ***caballero-galán***, y al igual que harían Lope, Tirso de Molina y muchos más, Guillén vuelve sus ojos hacia las figuras heroicas consagradas tanto por la tradición romancística extranjera (como sucede, muy especialmente, en piezas de su primera etapa, anterior a 1605, tales como EDD y ENM, o en alguna de transición, como ECI, basadas todas ellas en el romancero carolingio), como por la tradición histórico-nacional o bien por la imaginación mitológica (recordemos el caso de piezas, ya de transición, ya de la segunda etapa de la producción guilleniana, inspiradas en los romances castellanos del conde Alarcos [ECA] y de don Rodrigo de Villandrando [LHS], así como en las crónicas históricas y en los numerosos romances y cantares

[71] Stefano Arata, parafraseando a Marc Vitse, nos habla del programa ideológico que comparten los dramaturgos de la generación de Lope, en los siguientes términos:

> ...Este programa ideológico tenía sus cimientos en la reivindicación de los valores de la sangre (la nobleza) y de la fe (el orden cristiano), elementos heredados del pasado, pero que necesitaban una urgente adaptación a la nueva realidad del presente para que mantuvieran su vigencia. Dramaturgos tan diferentes como Lope de Vega, Guillén de Castro y Tirso de Molina participaron de este programa ideológico, ofreciendo en sus comedias un universo esencialmente cómico, donde el triunfo de los jóvenes galanes se debe en buena medida a su capacidad para saber interpretar según las necesidades del presente los antiguos valores aristocráticos, frente a las concepciones a menudo anacrónicas de sus antagonistas.
>
> (Prólogo de Stefano Arata a su edición de ***Las mocedades del Cid***, p. LXVI.)

[72] W.E. Wilson, ***Guillén de Castro***, New York, Twayne, 1973.

de gesta surgidos en torno al Cid [MC I y MC II], o bien basadas en figuras históricas y legendarias valencianas como don Miguel Centellas [EPC], o en héroes mitológicos como Eneas [DYE]). Confirman lo dicho las siguientes palabras de Eduardo Juliá Martínez, editor de la obra dramática guilleniana:

> ...tal concepto del hombre obliga a Castro a inclinarse hacia tipos de leyenda heroica, y a ello se debe que tanto se enamorase del Cid y otros caballeros cual el Conde de Ribadeo, los doce Pares de Francia y aquellos que las leyendas locales enaltecían como desfacedores de toda violencia y favorecidos de la fortuna en cualquier combate[73].

De todos estos dechados de heroísmo que la tradición histórico-legendaria ofrecía a Guillén, como posibles prototipos del «hombre superior» que tanto anhelaba, será la figura de Rodrigo Díaz de Vivar la que más le deslumbre a lo largo de toda su trayectoria dramática, presidida, ya desde los albores del Seiscientos, por continuas actualizaciones del mito cidiano (recordemos piezas tempranas de la talla de LHS [1595?-1605?] y EPC [1610?-1615?][74]), que alcanzan su máxima expresión en las dos comedias de madurez, que recrean la vida del héroe castellano: MC I (1612?-15/18?) y MC II (1610?-15?). Como se deduce de las fechas de composición de estas piezas, nuestro dramaturgo valenciano manifiesta una pronta vocación populista, al interesarse, paralelamente a Lope por esa misma época, por nuestra historia nacional y por el universo del romancero, pues entiende que ambas materias constituyen una rica cantera de asuntos dignos de ser llevados al teatro de los nuevos tiempos, un teatro pensado para el amplio público que acude a la representación no tanto a recibir una lección moral como a divertirse, y que, sin duda alguna, disfrutaría enormemente al ver sobre las tablas parte de su pasado histórico. Recordemos, asimismo, que a tener como guía «la ley del gusto» le había enseñado su antecesor valenciano, el trágico Rey de Artieda, el cual, hacia 1581, había escrito una tragedia como ***Los Amantes***, que, lejos de presentar una temática culta, se

[73] Fragmento extraído de las «Observaciones preliminares» (p. XXXIX) con las que E. Juliá Martínez encabeza el primero de los tres tomos que constituyen su edición de las obras dramáticas de Guillén.

[74] Marc Vitse («El teatro en el siglo XVII. El hecho literario», en ***Historia del teatro en España***, I, ed. de J.M. ª Díez Borque, Taurus Madrid, 1983, p. 534) y Christiane Faliu-Lacourt («El perfecto caballero», en ***Criticón***, XXXIX, 1987, pp. 63-76) estudian la relación existente entre la leyenda cidiana y la comedia de Guillén titulada EPC. Por su parte, E. Juliá Martínez («Observaciones preliminares», tomo I, pp. XCI-XCV) hace lo propio con respecto a LHS y su posible vinculación con ciertas secuencias procedentes de la leyenda del Cid.

inspiraba en un tema legendario de la historiografía española (la conocida leyenda de los «amantes de Teruel»)[75], más cercano a los gustos del nuevo y variado público que empezaba ya a conformarse:

> Digo que España está en su edad robusta,
> y como en lenguas y armas valga y pueda,
> me parece gustar de lo que gusta[76].

Pues bien, ya hemos dicho que de su nostálgica mirada al memorable pasado histórico de España, Guillén rescata primordialmente la célebre figura del Cid, por considerar que en ella se encarna el paradigma de ese heroísmo aristocrático que tanto necesita la sociedad de su tiempo para recobrar la confianza en sí misma y retomar las riendas de su feliz destino. Y es que nuestro dramaturgo y pequeño noble valenciano, no lo olvidemos, se da cuenta de que tan sólo un caballero infanzón como Rodrigo Díaz de Vivar, que luchó contra los condes de Carrión, y se ganó el respeto de su rey, a despecho de la alta nobleza, podía mover «los afectos suaves» de los distintos sectores del público, debido al enorme atractivo que su doble nobleza, la de linaje («de título») y la de las «hazañas» (la de «las obras», como decía Cervantes en ***El Quijote***, o la «nobleza virtuosa» de que hablaba Aristóteles), suponía en una época en que el poder del dinero empezaba a

[75] Para más información al respecto, remitimos al estudio de Henri Mérimée, titulado ***El arte dramático en Valencia***, tomo I, pp. 293-306.

[76] Palabras extraídas de la «Epístola» que Rey de Artieda dirige al señor don Tomás de Vilanova, en 1581, y que encabeza su edición de ***Los Amantes***. Dicha carta se halla recogida por Teresa Ferrer en su edición de ***Teatro Clásico en Valencia***, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, (Biblioteca Castro), p. XXVI.

El hecho de que los jóvenes Guillén y Lope descubrieran, al mismo tiempo, la conveniencia de beber de las fuentes de la tradición épica e histórica nacionales, si querían gustar al «vulgo», nos muestra, una vez más, que Guillén no es un mero discípulo de Lope, sino un dramaturgo, siete años menor que el Fénix, que anda paralelamente a él el camino que conduce hacia la ***Comedia nacional***. Es más, incluso podemos hablar de un posible intercambio de conocimientos dramáticos entre ellos, y más concretamente entre los maestros valencianos de Guillén y Lope, el cual estuvo en dos ocasiones (1588 y 1599) en Valencia, ciudad de rica tradición cultural, donde tuvo la oportunidad de conocer a dramaturgos de la talla de Cristóbal de Virués, Rey de Artieda, Francisco Agustín Tárrega, Carlos Boyl, Gaspar Aguilar y el joven Guillén de Castro, que ya habría iniciado su andadura dramática por entonces. En este sentido, resultan muy interesantes las observaciones de Joan Oleza («La propuesta teatral del primer Lope de Vega», pp. 153-224), quien, al estudiar con detenimiento las fuentes (trágicas, italianas, cortesanas y populistas) que informan el teatro lopesco, concluye que, en buena medida, dichas fuentes debieron de pasar por el tamiz de los autores valencianos consagrados, principalmente Virués, como autor trágico, y Tárrega, como comediógrafo, capaz de sintetizar la corriente cortesana con las influencias italianas. Y así, en lo que respecta a la impronta popularizante que diera Lope a su teatro, materializada, entre otras cosas, en el desarrollo de temática nacional, Oleza considera que debió de heredarla, más que de Juan de la Cueva (calificado, por la crítica, como el «antecesor auténtico» de Lope), de Rey de Artieda, el cual se había adelantado unos años antes al escritor sevillano en su propósito de llevar a las tablas temas legendarios de nuestra historia nacional.

deteriorar los pilares de la diferencia estamental sobre los que se asentaba la sociedad aurisecular, tal como refleja en sus comedias el único de los escritores plebeyos de la llamada «Escuela valenciana», Gaspar Aguilar:

> ...Que al fin la persona rica
> es hidalga, es noble y grave
> porque la hacienda es jarabe
> que la sangre purifica[77].

En definitiva, la figura ejemplar de nuestro héroe épico medieval, adaptada a los nuevos tiempos, es decir, convertida en prototipo de caballero cortesano, representa el modelo ideal de sociedad al que Guillén aspira. De ahí que nuestro dramaturgo valenciano, en su esfuerzo por hacerla accesible a un mayor número de personas, decida infundir sus características ideales y ejemplares a la inmensa mayoría de sus representantes particulares del paradigma del ***galán***, establecido por uno de los mayores instrumentos de difusión ideológica del momento: la ***Comedia nueva***. Así lo entiende Aurora Egido, quien atribuye a Guillén el mérito de ser el primer dramaturgo español que «consolidó en sus comedias la figura del héroe teatral con los rasgos adquiridos en su vida romanceril, adaptándolos al nuevo género que exigía constituirlo también como galán de comedia[78]».

Llega, pues, el momento de trazar la etopeya del ***caballero-galán*** que protagoniza el teatro de Guillén, para lo cual vamos a centrarnos en el perfil del máximo representante del tipo, el Rodrigo Díaz de Vivar de MC I (pues, pese al título de la segunda parte de la comedia, ***Las hazañas del Cid***, el héroe cidiano no tiene un protagonismo relevante en ella), no sin evitar el hacer alusiones al resto de galanes y perfectos caballeros guillenianos, que nos ayudarán a completar el retrato del arquetipo que nos ocupa.

---

[77] Gaspar Aguilar, ***El mercader amante***, en ***Poetas dramáticos valencianos***, tomo II, pp. 122-161. La cita se encuentra en la página 151b. Siempre citaremos por esta edición.

[78] Prólogo de Aurora Egido que precede la edición que Stefano Arata hace de la comedia guilleniana MC I, p. XVII.

III.2.1.1.1. Etopeya del «perfeto caballero guilleniano»

a) Semblanza física

Desde el punto de vista de su apariencia externa, el ***buen caballero*** guilleniano se caracteriza por poseer una muy atractiva presencia física, que conjuga dos de los valores naturales heredados de su nobleza de sangre: la belleza y la fuerza o el valor[79]. He aquí las primeras muestras de admiración que la figura deslumbrante del recién armado caballero, el joven Rodrigo Díaz de Vivar (MC I), despierta no sólo en las damas de la pieza, Urraca y Jimena, sino también en el príncipe don Sancho:

Urraca. ¿Qué te parece, Jimena,
de Rodrigo?
Jimena. Que es galán
(y que sus ojos le dan
al alma sabrosa pena) [...].
Don Sancho. ¿No es **galán, fuerte y lucido**? [...]
Urraca. Será un **bravo** caballero,
galán, bizarro y valiente.
Jimena. **Luce en él gallardamente**
entre lo hermoso lo fiero
Urraca. ¡Con qué **brío**, qué pujanza,
gala, esfuerzo y maravilla,
afirmándose en la silla,
rompió en el aire una lanza... (MC I, pp. 3-4 y 26)

Respecto al primero de los rasgos atributivos que configuran la fisonomía del ***perfeto caballero*** guilleniano, la llamada «belleza de talle», «bizarría» o «gallardía» (belleza que tiene su paralelo en la hermosura del «rostro» de la dama), hemos de decir que responde a un canon muy estricto que, curiosamente, se encargan de revelarnos las mujeres[80] de las piezas.

[79] La Infanta de EAC dará por sentada la noble calidad del galán salvaje que tiene delante, precisamente por dar muestras de discreción, gallardía y valentía, «bienes» todos ellos «naturales, / que se alcanzan naturalmente» a través de la sangre aristocrática (p. 54).

[80] Conviene añadir que, al igual que Guillén, también Lope de Vega deja que sean las damas quienes nos presenten la hermosura ideal de los protagonistas masculinos de sus piezas. Ahora bien, frente a unas más atrevidas y «carnales», podríamos decir así, damas guillenianas, las lopescas se muestran menos profusas a la hora de señalar las prendas físicas del galán que tienen ante sí, y ello no sólo por razones que atañen a su decoro, sino también porque al autor madrileño, inserto en una tradición literaria de poesía amorosa de raigambre garcilasista, no le interesa tanto la descripción física del ***galán*** como la de la ***dama***, por ser ésta una figura que adquiere un gran relieve en sus comedias, construidas, fundamentalmente, y a diferencia de las piezas guillenianas, sobre la temática amorosa. He aquí una muestra de las escuetas referencias que las mujeres lopescas hacen a los valores físicos del sexo contrario:

D. Blanca. Bien venga el mejor Mendoza
de España, el galán que goza
mejor talle y mejor brío.

Para empezar, la princesa de Biarne (EE) nos dice que el hombre «ha de parecerlo» ya desde su constitución fuerte y robusta: «¿A qué mujer agradaron / hombres que no lo parezcan? [...] / **Un hombre / que en el trato lo parezca, y en el talle quiero yo**; que pues ha de ser cabeza / de dos almas, tenga **cuerpo / tan robusto**...[81]». Semejante complexión, propia de los «hombres de veras», como diría la Infanta de EAC (p. 52), no podía sino tener un rostro también muy viril, esto es, un rostro dotado de una hermosura tibia, moderada[82], alejada de los extremos enfadosos, bien de una belleza excesiva y afeminada, bien de una fealdad ridícula como la que caracteriza a la antítesis por excelencia del ***caballero-galán*** guilleniano, el «narciso» don Gutierre de ENO («...piensa que es su cara / la flor de la maravilla, / y es un puro cordobán», p. 57). De nuevo serán las damas, con sus parlamentos, quienes dibujen ante nosotros el rostro ideal del ***buen caballero*** de Guillén:

Infanta. Allí está un hombre dormido [...].
El rostro no me ha ofendido,
ni erraré cuando le mire,
aunque a su esperanza aspire,
porque **yo querría al hombre,**
ni tan feo que me asombre,
ni tan bello que me admire. (EAC, p. 46)

Arminda. ...Del rostro aparta el cabello.

(***El guante de doña Blanca***, en E. Hartzenbusch (ed.), ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio***, Madrid, BAE, 1853-1860, tomo III, p. 28);

Inés. ¡Qué talle! ¡Qué bizarría!
¡Qué limpieza!

(***Amar sin saber a quién***, en ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio***, tomo II, p. 452).

[81] Guillén de Castro, EE, en E. Juliá Martínez (ed.), ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, tomo III, p. 172a. Todas las citas de EE remitirán a la edición señalada.

[82] La virtud moral de la temperancia, que ya se adivina en su armónico aspecto externo, regirá la vida de los caballeros modélicos que pueblan el teatro del valenciano, pues así se lo enseñaron sus padres o ayos en su niñez o adolescencia:

D. Laínez. Repórtese vuestra Alteza,
que sin causa la braveza
desacredita el valor. (MC I, p. 62)

Grimaltos. El que caballero nace [...]
sea humilde y reportado,
bien criado y comedido... (ENM, pp. 389-390)

¡Qué curtido y qué tostado
del aire y del sol! **No ha llegado**
a ser malo ni a ser bello.
Así es que el hombre sea,
pues tan tibio y enfadoso
es un hombre muy hermoso
como una mujer muy fea... (PYF, p. 152b)

Según se desprende de los fragmentos citados, nuestro dramaturgo valenciano, heredero de los recelos hispánicos de la belleza masculina, circunscribe la hermosura de sus galanes protagonistas a un modelo muy concreto, que bien podría sintetizarse en el proverbio popular «el hombre y el oso, cuanto más feo más hermoso». Y es que, en su opinión, la naturalidad, la huida de todo artificio, ha de ser el ideal estético que presida el canon de belleza de sus perfectos caballeros. De ahí sus continuos reproches y sus burlas hacia la belleza afectada y extravagante que, merced a sus largas sesiones ante el tocador, consiguen ciertos especímenes sociales que empezaban a aflorar en la época[83], tales como el ***lindo*** don Gutierre (ENO):

D. Gutierre. Toma el espejo; extremado
está el cuello [...].
Baja más, ponle en el suelo;
bien el calzón acomodo
con la liga [...].
¡Oh Madrid, tierra del cielo,
y qué bien logrado es
en ti el talle y gentileza
que dio la naturaleza
de la cabeza a los pies!
¿Bien puesto el cabello va?
Tadeo. En los cascos. (***Aparte***) Así esté
lo que adentro no se ve
como lo que afuera está. (ENO, p. 31)

El ejemplo lamentable de don Gutierre, cuya obsesión por acicalar la «joya de su cuerpo» lo lleva a despojarse de sus atributos de hombre más consustanciales, representa lo peor que podía acontecerle a un hombre, según Guillén, puesto que se desvía de su ser natural («su natural»), y, por ende, del modelo tan viril de hombre deseado por las mujeres como Eugenia (LMV), la cual manifiesta su desprecio por su aninfado marido Valerián, que «es propio para mujer» más que para esposo:

[83] De ellos nos dan un buen testimonio autores contemporáneos de la talla de Juan de Zabaleta, en su obra ***El día de fiesta por la mañana*** (1654-1660), y Francisco de Quevedo, en ***Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella***, pieza incluida en el volumen ***Prosa festiva*** (publicado entre 1598 y 1605).

...y no mi **Narciso bello,**
aninfado y no feroz,
que lo espanto con la voz
y con el pie lo atropello [...].
Sabe el cielo que no puedo
querello, cuando me aviso
de que adora lo que piso
más que por amor, de miedo[84].

Para nuestro dramaturgo valenciano, este tipo de «varón aninfado» o «galán adamado» suele ser el resultado de esa temible ociosidad que tanto aflige a los buenos caballeros como el Lurcano de EDD («Cansado me tiene y muerto / esta ociosidad traidora: / casi en mujer me convierte», p. 222), en una época en que los nobles (sobre todo los mayorazgos como el «narciso» don Gutierre) ya no pueden lucirse tanto con sus hazañas militares, y sí mediante el alarde de lujosas galas o mediante la exhibición de numerosos cortejos de auxiliares, debido a que la guerra se estaba alejando casi definitivamente de la cotidianidad de la existencia. Y es que, como muy bien dice Lurcano, el caballero de los nuevos tiempos dedica sus esfuerzos a materias tan poco heroicas como el galanteo, debilitando así su natural fuerza, y afeminándose cada vez más:

¿Esto se acostumbra agora
en el mundo? ¡Bien, por cierto! [...]
¡Maldiga Dios tal locura,
las mujeres y aun sus nombres
su hechizo o desventura,
pues hacen con su hermosura
medio mujeres los hombres!
¿Qué esté un hombre dando traza
de enamorar y fingir,
y cuando el peto y coraza
en el campo ha de vestir
con una mujer se abraza?... (EDD, pp. 222 y 223)

[84] Guillén de Castro, LMV, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976, pp. 172-173. Siempre citaremos por esta edición. Los reproches de Eugenia están en la misma línea que los proferidos por una dama lopesca, cuyo testimonio recoge J.M.ª Díez Borque en su obra titulada ***Sociología de la comedia española del siglo xvii*** (Madrid, Cátedra, 1976):

¿Piensas tú que la lindeza
el rico cabello y barba,
las acciones femeniles
y las femeniles galas
vencen a todas mujeres?
Pues más a muchas agrada
un mancebo como tú,
robusto de cuerpo y alma.
Los hombres han de ser hombres;
éstos sirven, éstos aman
esotros quieren hacer
el oficio de las damas... (p. 59).

Además de galán bello, causante de esa «pena agridulce» que enciende, al unísono, el pecho de todas las damas de la pieza, el ***perfeto caballero*** guilleniano ha de ser también héroe. En este sentido, su sola presencia física debe traslucir un temperamento fuerte, enérgico y valeroso, pues, ya se sabe «...que no puede ser honrado / hombre que no es atrevido[85]». Y, ¿qué mayor ejemplo de hombre bueno, honrado, que el valeroso Rodrigo Díaz de Vivar? Ya desde las primeras escenas de MC I (p. 34), cuando, aún con «la leche en los labios», es armado caballero por el rey don Fernando, don Rodrigo deslumbra a todos por su enorme arrojo y valor, al asegurarle a su señor natural que no se ceñirá la espada con la que éste acaba de honrarlo, hasta hacerse merecedor de ella en el campo de batalla:

> ...Y así, porque su alabanza
> llegue hasta la esfera quinta
> ceñida en tu confianza,
> la quitaré de mi cinta,
> colgaréla en mi esperanza.
> Y por el ser que me ha dado
> el tuyo, que el Cielo guarde,
> de **no volvérmela al lado**
> **hasta estar asegurado**
> **de no hacértela cobarde,**
> **que será habiendo vencido**
> **cinco campales batallas**. (MC I, pp. 5-6)

Alucinados ante la cegadora presencia del joven don Rodrigo, los nobles que asisten a la ceremonia no pueden sino referirse al caballero bisoño en los siguientes términos: «leal», «honrado», «valeroso», «lucido», «fuerte», «robusto», «bien hecho», adjetivos que culminarán con un rotundo «estremo ha sido». Y es que, como muy oportunamente señala L. García Lorenzo, buen conocedor del teatro guilleniano, «el héroe, el futuro héroe Rodrigo, convertido en El Cid por sus propios enemigos, está, desde la primera escena, en primer plano; él es ya, por derecho propio, pero sobre todo por honor de su propio rey, el personaje épico por excelencia[86]». Efectivamente, en la primera escena de MC I, Guillén nos presenta ya al héroe en potencia. A partir de

[85] Palabras pronunciadas por la Infanta de EAC, p. 50. El mismo ***galán*** guilleniano es consciente del enorme atractivo que su virilidad (su masculinidad), cifrada en el valor, despierta en el sexo contrario. De ahí que don Rodrigo de Villandrando (LHS) diga que «el valiente es más valiente / cuando más enamorado; / que **la mujer tiene amor al hombre en obras y en nombre, / y así, el que fuere más hombre / le parecerá mejor»** (p. 561).

[86] Prólogo de L. García Lorenzo a su edición de MC I, Madrid, Cátedra, 1984, p. 27.

entonces, y de acuerdo con una fuerte orientación educativa[87] que preside toda su obra, se encargará de mostrarnos la evolución sufrida por su insigne y «novel» caballero hasta convertirse en héroe nacional. Así, nos muestra cómo ese joven que, de acuerdo con el ritual caballeresco, había jurado por tres veces su voluntad de pertenecer a las filas de la caballería (véase p. 5) supera tres duras pruebas que acreditan, finalmente, su infinito valor y su voluntad de servicio, condiciones fundamentales en todo buen caballero. La primera de dichas pruebas tiene lugar en el ámbito personal, cuando el «rapaz» (p. 32) Rodrigo toma sus hombros, aún infantiles, la responsabilidad «gigante» (p. 29) de vengar el honor familiar, mancillado en la persona de su padre, el viejo Laínez, aunque ello suponga tener que matar al padre de su amada Jimena (el ofensor, el conde de Orgaz, también llamado conde Lozano), y, en consecuencia, renunciar al «amor gigante» (p. 32) de ésta:

> (Que he de verter
> sangre del alma. ¡Ay, Jimena!
> ¿Qué espero? Honor, ¿qué es esto? [...].)
> **En ti [al conde Lozano] quiero comenzar**
> **a pelear y aprender,**
> **y verás si sé vencer,**
> **veré si sabes matar.**
> **Y mi espada mal regida**
> **te dirá en mi brazo diestro**
> **que el corazón es maestro**
> **desta ciencia no aprendida**.
> Y quedaré satisfecho,
> mezclando entre mis agravios
> esta leche de mis labios
> y esa sangre de tu pecho. (MC I, pp. 33-34)

Cual un nuevo David bíblico, el imberbe don Rodrigo es el único de sus hermanos (Hernán Díaz y Bermudo Laín, ambos menores que él) que se atreve a matar la soberbia, la arrogancia, de ese gigante y experimentado caballero[88] que había cometido la osadía de ofender las honradas canas de su anciano padre. La actitud de don Rodrigo se halla en consonancia con el

[87] Christiane Faliu-Lacourt analiza pormenorizadamente el «valor ejemplar» del teatro de Guillén de Castro en el prólogo a su edición de MC I (Madrid, Taurus, 1988, pp. 20-21), así como en las pp. 546-570 de su ya conocido estudio, titulado ***Un dramaturge espagnol du siecle d`Or: Guillén de Castro*** (1989).

[88] El conde Lozano desprecia el desafío de don Rodrigo, precisamente por considerarlo un caballero inexperto y, por tanto, un ridículo rival: «vete, novel caballero, / vete, y aprende primero / a pelear y vencer, / y podrás después honrarte / de verte por mí vencido [...]. / Rapaz / con soberbia de gigante, / mataréte si delante / te me pones; vete en paz... / Vete, vete, si no quies / que como en cierta ocasión / di a tu padre un bofetón, / te dé a ti mil puntapiés» (pp. 33, 34 y 35).

valor innato que había demostrado momentos antes, al salir airoso de la dolorosa «prueba de la mano[89]» con que el caduco Diego Laínez había querido comprobar la bravura de sus tres hijos. Y es que, de todos ellos, tan sólo don Rodrigo se había revelado digno heredero de su estirpe (una estirpe que arranca de los nobles jueces castellanos del siglo X, Laín Calvo y Nuño Rasoira, p. 22), al resistir como un hombre, y, sobre todo, como un buen hijo, la mordedura que su progenitor le había dado en un dedo de la mano, mientras que sus hermanos demostraron un comportamiento más bien femenil, y eso que Diego Laínez tan sólo les había aprisionado las manos con sus «manos flacas»:

Diego Laínez. ¡Ay, hijo! ¡Ay, hijo!
Dame la mano...
(***Tómale la mano a su hijo, y apriétasela lo más fuerte que pudiere***.)
Hernán Díaz. ¡Padre, padre, que me matas!
¡Suelta, por Dios, suelta! ¡Ay, Cielo!
Diego Laínez. ¿Qué tienes? ¿qué te desmaya?
¿qué lloras, medio mujer? [...]
¡Bermudo Laín!
Bermudo. ¿Señor?
Diego Laínez. . ..Llega, llega...
¡Dame la mano!
(***Apriétale la mano.***)
Bermudo. Tomalla
puedes...¡Mi padre! ¿Qué haces?...
¡Suelta, deja, quedo, basta!
¿Con las dos manos me aprietas?
Diego Laínez. ¡Ah, infame! Mis manos flacas
¿son las garras de un león?
Y aunque lo fueran, ¿bastaran
a mover tus quejas?
¿Tú eres hombre? ¡Vete, infamia de mi sangre!... [...]
¿Rodrigo?
Rodrigo. Si me engendraste el primero,
¿cómo el postrero me llamas? [...]
¿Qué tienes?
Diego Laínez. ¡Pena, pena, rabia, rabia!
(***Muérdele un dedo de la mano fuertemente***.)
Rodrigo. ¡Padre, soltad en mal hora! [...]
¡Si no fuérades mi padre diéros una bofetada! (MC I, pp. 20, 21 y 22)

[89] Nuestro dramaturgo valenciano rescata esta «prueba de la mano» de la tradición romancística tardía (concretamente de los romances «Cuidando Diego Laínez» y «Ese buen Diego Laínez»), y la introduce, aunque con ciertas modificaciones, en su comedia, debido al enorme dramatismo que encierra.

El varonil denuedo de su primogénito Rodrigo alegra notablemente al agraviado Diego Laínez, que ya adivina en su hijo al nuevo Mudarra[90], vengador de su afrenta: «¡Hijo, hijo del alma! / ¡Ese sentimiento adoro, / esa cólera me agrada, / esa braveza bendigo![91]». La satisfacción del viejo Laínez es la misma que la que experimentan otros padres guillenianos, tales como el decrépito duque de ECB o el conde Grimaltos de ENM, cuando descubren el valor y la hombría de sus hijos. Así, por ejemplo, el primero de ellos, el Duque de ECB, celebra la gallardía de su hijo mayor, Anteo, en un tono muy semejante al de Diego Laínez: «...esa condición bendigo, / esas bravezas adoro[92]». Por su parte, también el conde Grimaltos de ENM se enorgullece del enorme coraje que abriga el pecho de su joven vástago Montesinos: «esta cólera bendigo» (p. 395), aunque, en esta ocasión, el padre se sirve de la clase de esgrima (tópica en el teatro de la época), y no de la ancestral «prueba de la mano», para comprobar el valor innato del hijo (véanse las pp. 394 y 395 de ENM)[93].

---

[90] Recordemos que Rodrigo hereda de su padre la espada de «Mudarra el vengador», cuyo acero reparó «la muerte de siete vidas», la de los siete infantes de Lara de los romances. Remitimos a las pp. 18 y 19 de MC I, en las que asistimos al traspaso que de dicha espada, tan pesada como el «plomo», hace el caduco y debilitado Diego Laínez a su joven y vigoroso descendiente, para que vengue «en mí un agravio solo», y no ya »la muerte de siete vidas».

[91] Guillén de Castro, MC I, p. 22.

[92] Guillén de Castro, ECB, p. 155. Hemos de decir que el paralelismo entre las dos piezas (ECB y MC I) no sólo se aprecia en la actitud de los padres, el Duque y Diego Laínez, sino también en la de los hijos primogénitos, Anteo y Rodrigo. Y es que, al igual que el de Vivar, también Anteo destaca entre sus hermanos, al ofrecerse inmediatamente como instrumento de desagravio del padre, a quien el Príncipe ha dado un mentís. Es más, ante el sinfín de obstáculos que sus hermanos ponen a su valerosa decisión, Anteo plantea una prueba, muy similar a la que el viejo Laínez pusiera a su progenie, que les permitirá llegar a una solución satisfactoria: sus hermanos lo cogerán de las manos e intentarán zarandearlo; si lo consiguen, se hará como ellos digan, si no, Anteo vengará al padre. Como era de esperar, Anteo no sólo permanece impertérrito durante el forcejeo, sino que oprime las manos de sus hermanos de tal forma que éstos no pueden sino implorar que los suelte:

> Anteo. ¿Seguiréis mis pareceres?
> Teleo. Sí, hermano, suelta por Dios.
> Seslao. Sí, suelta.
> Anteo. ¡Ah, medio mujeres! (p. 155)

[93] Como muy bien señala Stefano Arata en su edición crítica de MC I (p. 62, nota 1517-1560), nos encontramos ante una secuencia que, en el marco teatral de nuestro Siglo de Oro, «desempeñaba la función de revelar el carácter noble de la sangre del alumno, que al primer contacto con la espada sacaba a relucir su innata destreza». Así lo acabamos de ver en la comedia de ENM, pero también en MC I, donde el príncipe don Sancho, aún adolescente, da muestras sobradas de su extremada braveza, durante la lección de esgrima que le proporciona su ayo Diego Laínez (pp. 62-64). En III.2.2.1. «El ***lindo***», tendremos ocasión de comprobar la original función paródica que nuestro dramaturgo valenciano asigna a la tópica escena de la «clase de esgrima», en el caso de que el destinatario de la lección se halle encarnado por un irrisorio «galán adamado» como el don Félix de LFC.

Hemos visto, pues, cómo el joven Rodrigo Díaz de Vivar supera con creces la primera de las pruebas que jalonan su pujante trayectoria heroica. Pues bien, tras salir victorioso del primer combate de su vida, en el que, heredero de los bríos (y la espada) de Mudarra, mata al ofensor de su padre, el conde de Orgaz, le llega ahora el turno de medir sus fuerzas contra enemigos de mayor envergadura, aún más «gigantescos», puesto que constituyen una seria amenaza, no ya para los intereses familiares, sino para los del conjunto de reinos cristianos: hablamos de las tropas moras, a las que vence en cinco batallas consecutivas, tal como había prometido a su rey, don Fernando, el día de su investidura como caballero (pp. 5 y 6). Con semejantes hazañas militares, la figura del esforzado don Rodrigo, que había empezado demostrando que era un «buen hijo» y un digno heredero de su linaje, empieza a perfilarse también como ejemplo máximo de «buen vasallo» y «buen guerrero[94]», superador incluso del prototipo de valentía encarnado en el rey don Fernando, de cuya espada acaba haciéndose merecedor, así como también de su suprema admiración: «¡Dios te me guarde, el **Mio Cid**![95]». Como se desprende de las palabras con que don Fernando se despide de don Rodrigo, al que no tiene más remedio que desterrar, para satisfacer la demanda de justicia de Jimena, nuestro caballero castellano empieza a cobrar visos de héroe. Así lo considera Luciano García Lorenzo, cuando afirma que:

---

[94] Para resaltar la dimensión guerrera del de Vivar, nuestro dramaturgo valenciano, muy hábilmente, deja que sea el rey moro Almanzor (uno de los mayores enemigos del reino castellano, vencido por don Rodrigo en «buena lid») quien cante sus hazañas en el campo de batalla, ante un muy admirado rey don Fernando:

> Tienes, Señor, un vasallo
> de quien lo son cuatro reyes [...].
> ...corríamos tus fronteras,
> vencíamos tus soldados [...],
> cuando, **gallardo y ligero,**
> **el gran Rodrigo llegó**,
> **peleó, rompió, mató,**
> **y vencióme a mí el primero [...],**
> **pues su esfuerzo varonil**
> **los nuestros dejando atrás**,
> quinientos hombres no más
> nos vencieron a seis mil [...].
> ¡**Dame la mano, el Mio Cide**! [...].
> En mi lengua es «Mi Señor»,
> pues ha de serlo el honor
> merecido y alcanzado (pp. 67 y 69).

[95] Guillén de Castro, MC I, p. 73.

> la figura ya heroica del de Vivar está muy lejos de los puntapiés amenazadores del Conde Lozano, de aquella leche en los labios, que Ximena, en íntima tensión, evoca[96].

En efecto, don Rodrigo va acendrando su figura heroica a pasos «agigantados», nunca mejor dicho, pues, tras vencer a rivales descomunales de la talla del conde Lozano o los ejércitos musulmanes, se aleja definitivamente de la imagen de aquel caballero inexperto, «rapaz», «novel», de las primeras escenas, para convertirse, a finales del segundo acto, en el «Cid» de moros y cristianos. Sin embargo, habrá que esperar aún para ver al Cid encarnando el paradigma de héroe nacional de Castilla, lo cual no tendrá lugar hasta que supere la tercera prueba, «la definitiva y de mayor trascendencia, pues ya está en juego el Rey y Castilla[97]». Y es que el Cid, buen hijo y buen vasallo, se enfrenta ahora al más duro trance de su carrera militar: ha de luchar por la honra («la opinión», p. 99) de Castilla toda, enfrentándose, como paladín del reino castellano, a su homólogo aragonés, el hercúleo y gigantesco[98] Martín González, en un combate que, más bien, es un duelo judicial, según dejan traslucir las palabras del orgulloso aragonés:

> Pronuncie una espada el fallo,
> dé una vitoria la ley,
> gane Calahorra el Rey
> que tenga mejor vasallo. (MC I, p. 98)

Una vez más, don Rodrigo será el David[99] del Goliat aragonés, y, demostrando aquello de que «más vale maña que fuerza», ganará la ciudad

---

[96] Palabras pertenecientes al prólogo con que L. García Lorenzo encabeza su edición de MC I, p. 40.

[97] Remitimos al prólogo de Luciano García Lorenzo a su edición de MC I, p. 40.

[98] Como hiciera anteriormente con el conde Lozano o con el rey moro Almanzor, de nuevo proporciona Guillén unas dimensiones colosales, próximas a las del gigante Goliat de la Biblia, al rival del Cid, en este caso Martín González, con el propósito de ensalzar hasta el extremo la gallardía y el mérito de su protagonista. Veamos, al respecto, cómo el propio Martín González se ufana, ante el Cid, de la superioridad que su tamaño «gigantesco» le ofrece en el campo de batalla:

> ¿No adviertes que quedarás
> sin el alma que te anima,
> si dejo caerte encima
> una manopla no más?
> ¡Ve allá, y vence a tus morillos,
> y huye aquí de mis rigores! (p. 101)

[99] En su artículo «Un David español, o galán divino: el Cid contrarreformista de Guillén de Castro» (incluido en ***Homage to John M. Hill. In Memoriam***, Indiana University, Valencia, 1968, pp. 217-242), Russell P. Sebold estudia con detenimiento los motivos que llevaron a nuestro dramaturgo valenciano a entrelazar constantemente la trayectoria del Cid con la del David bíblico. He aquí algunas de sus conclusiones más llamativas: «...Guillén se vale de un

de Calahorra para don Fernando. A partir de entonces, será considerado por todos, inclusive por su rey, como el castellano por excelencia:

> Rey. ...En ti confío,
> Rodrigo. ¡El imperio mío
> es tuyo! (MC I, p. 100)

Al igual que el Cid, la inmensa mayoría de los caballeros-galanes que pueblan el teatro del valenciano dan muestras sobradas de su valentía, enfrentándose y superando a enemigos tan impresionantes como los «gigantescos» conde Lozano o Martín González. Así, por ejemplo, el don Rodrigo de Villandrando, ***alter-ego*** del Cid, que protagoniza LHS, exhibe un despliegue de fuerzas y valentía similar al de su homónimo, al vencer al campeón inglés Talabote, cuyas enormes dimensiones físicas despiertan los siguientes comentarios a los asustadizos franceses, en cuyas filas milita el castellano:

> ¡Cielo divino,
> temblando de miedo estoy!
> Pero a semejantes hombres,
> aun la tierra ha de temblalles.
> ¡Qué feroces en los talles,
> qué gigantes en los nombres! [...]
> ¡Por Dios, que admiran y encantan
> a quien los está mirando!
> ¡Cómo se miran temblando!
> ¡El uno a otro se espantan!. (LHS, p. 588)

Asimismo, y, como veremos en III.2.2.2., Guillén tiene predilección por mostrarnos un tipo de ***caballero montaraz***, ya sea en su versión rústica o salvaje (piénsese, por ejemplo, en el Leónido de EAC, el Anteo de ECB, el Montesinos de ENM, el Driante de PYF, el Carlos de ECA, el Cardenio de DQM, etc.), que, pese a ignorar sus nobles orígenes, saca a relucir su valor innato en una escena de máxima tensión dramática, en la que mide sus fuerzas, no ya con adversarios de apariencia «sobrehumana», sino con auténticas bestias salvajes (osos, jabalís, leones), para salvar la vida de seres humanos que se hallan en peligro. He aquí una secuencia, extraída de DQM, en la que, a través del testimonio entusiasmado de una dama, Lucinda, asistimos al duro enfrentamiento entre el aparente villano Cardenio y un oso

---

personaje emblemático -el pastor David- , entre el que y el Cid el dramaturgo subraya, crea y sugiere numerosos paralelos con el doble objeto de salvar moralmente al jactancioso Rodrigo del Romancero para el público literario de la época contrarreformista, y de hacer que ese Rodrigo redimido funcione como dechado de la moral de esa época...» (p. 220)

que tenía aprisionado entre sus terribles garras al anciano Duque (padre de Cardenio):

¡Dios te me guarde, y no permita
tanto mal!...¡Qué acometer!,
¡qué herir!...Y ¡qué vencer!
Ya Cardenio a Jorge Imita,
ya debajo del pie tiene
la bestia, que muerta espanta,
ya el viejo Duque levanta,
y el Duque le abraza y viene...[100]

Comportamientos tan heroicos y temerarios como el de Cardenio provocan un efecto similar en las damas que, como Lucinda, los contemplan, con mirada benévola:

Infanta. ¡Cuán sin miedo ni embarazo
furioso le ha acometido [al león]! [...]
¿Qué cielos fuerzas te dan,
y qué humanos no te adoran? [...]
Vencida estoy, no hay dudar,
quiérote como al vivir;
mas, ¿quién no se ha de rendir
viéndote herir y matar?
Y estimaré que me quieras,
esto está puesto en razón,
porque **hombres de veras son**
para queridos de veras. (EAC, p. 52)

Aurora. Por cierto, ¡valientes brazos
y gallardo corazón! [...]
(**Gran braveza y gran valor,**
ya le comienzo a querer.
los hombres así han de ser
para tenelles amor.)[101].

[100] Guillén de Castro, DQM, en Joan Oleza (ed.), ***Obras Completas,*** I, pp. 976-977. Siempre citaremos por esta edición.

[101] Guillén de Castro, ECB, p. 148. Lo mismo opina la reina Dido de DYE, la cual, ante el admirable hecho heroico que acaba de presenciar (el troyano Eneas ha derribado al feroz león que la perseguía por el bosque), no tiene más remedio que rendirse al forastero, rompiendo así su promesa de castidad y fidelidad al esposo muerto, Siqueo:

¡Con qué destreza le busca!
¡Con qué valor le acomete! [...].
Ya por la espantosa boca
todo el venablo le mete [...];
sobre el palpitante pecho
pone el pie; divinamente
son agradables sus cosas.
Del todo rendida tiene
mi voluntad, ya dispuesta
del todo a favorecelle,
si mi vergüenza se anima
y su respeto se pierde

A través del discurso de las damas, Guillén pretende dejar bien asentada, sobre todo en el sector masculino de su auditorio, la fisonomía ideal del ***caballero perfecto***, que, cual el «hombre de veras» anhelado por la mujer guilleniana, se caracteriza, especialmente, por su enorme vigor físico, su gallardía y su intrepidez, cualidades éstas que, como acabamos de ver, aventajan a las de sus más poderosos y temibles adversarios en el campo de batalla. Ahora bien, para hacer aún más atractivo ante sus espectadores el modelo deseable de hombre, de ***caballero-galán***, planteado en su obra dramática, nuestro insigne comediógrafo no se contenta con ofrecerle un paralelo, un «doble» guerrero de atribuciones físicas igualmente espectaculares, sino que, además, le proporciona un ridículo contrapunto amoroso (o fraterno). Se trata de un procedimiento aprendido de su maestro valenciano, el canónigo Tárrega, quien, en su comedia ***El prado de Valencia*** (1589-1590), le había enseñado a perfilar la etopeya del ***galán protagonista*** (don Juan), mediante la oposición con un ***galán secundario*** (el conde italiano Fabricio), preferentemente de origen extranjero, y siempre cargado de atribuciones negativas (fanfarronería, cobardía, pedantería...). Pues bien, aunque, a través del análisis puntual de dos escenas pertenecientes a MC I y ECB, ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo Guillén subraya el valor de sus jóvenes héroes, don Rodrigo Díaz de Vivar y Anteo, respectivamente, por contraposición con sus afeminados y pusilánimes hermanos[102], hemos de decir que donde mejor pone en práctica nuestro dramaturgo valenciano este recurso heredado de Tárrega es en la comedia de enredo titulada ***Los mal casados de Valencia*** (1595?-1604?), considerada por la crítica como «la cima

(DYE, en E. Juliá Martínez [ed.],***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, tomo I, p. 190b).

[102] Ch. Faliu-Lacourt (***Un dramaturge espagnol du Siecle d`Or: Guillén de Castro***, p. 351), señala como un rasgo propio de la dramaturgia adoctrinante del valenciano su tendencia al uso de «dobles» o «gemelos» que contribuyen a dibujar mejor el retrato de sus personajes protagonistas:

> Parfois, pour mieux mettre en valeur les traits contradictoires de violence et de prudence qui l`obsèdent et dont il essaie un peu artificiellement de faire la synthèse dans le personnage du héros, Guillén de Castro met en scène deux protagonistes représentant ces deux faces ou, si on veut être plus précis, le héros et son double. Citons seulement [...] la fréquence, particulière à Castro, des doubles fraternels du héros ou de l`héroïne qui assument des fonctions diverses mais toujours complémentaires.

de la primera formulación de la comedia barroca ofrecida por Tárrega[103]». Y es que, al igual que sucedía con ***El prado de Valencia*** de Tárrega y sus protagonistas «malsolteros», una parte importante de la trama de la «fábula de amores» de LMV se sustenta sobre la confrontación de las opuestas personalidades de los galanes «mal casados»: don Álvaro, galán principal, y Valerián, galán secundario. El primero de ellos encarna la cara positiva del arquetipo del ***caballero-galán***, esto es, la deseable por todas las damas de la pieza (Elvira, Ipólita y Eugenia), y, por tanto, susceptible de ser imitada por los varones asistentes a la representación, mientras que Valerián constituye la cara negativa, despreciable, del tipo que nos ocupa. Así se desprende de la siguiente confidencia que la propia esposa de Valerián hace a la ***dama-donaire*** Antonio/Elvira:

> ...Por él [don Álvaro] lloro,
> sus libertades adoro,
> su desenfado y valor.[...].
> El remitir a su espada
> su cólera y su razón,
> dando al uno el bofetón
> y al otro la cuchillada [...];
> Esto me abrasa, por ser
> de mi gusto, y no te asombres [...],
> que estos hombres
> vuelven loca a una mujer.
> Éstos son para queridos,
> éstos son para adorados,
> [...]
> y no mi Narciso bello [Valerián],
> aninfado y no feroz,
> que lo espanto con la voz,
> y con el pie lo atropello [...].
> Sabe el celo que no puedo
> querello... (LMV, pp. 171-173)

Eugenia tiende al fuego de don Álvaro precisamente por ser tan opuesto a su timorato y aninfado marido, y es que don Álvaro responde al perfil psicológico que, según E. Juliá Martínez, Guillén reserva a los galanes protagonistas de sus primeras piezas: «...en las obras de su primer período se puede decir que toda la psicología consiste en la fuerza y hasta la barbarie para el hombre...[104]». Efectivamente, desde sus inicios como dramaturgo, Guillén

[103] Palabras de J.L. Ramos en su artículo «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», p. 180.

[104] Prólogo de E. Juliá Martínez al tomo I de su edición de las ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, p. XXXVIII.

considera que la fuerza física es un componente sumamente atractivo en la configuración de sus dechados de caballería, y así lo estamos comprobando en el presente apartado, gracias al análisis de diversos representantes particulares del tipo, y, muy especialmente, gracias al ejemplo de los numerosos caballeros montaraces de las comedias palatinas de su primera etapa, caracterizados todos ellos por ser depositarios de una explosiva mezcla a base de ardor juvenil y una enorme fuerza física («...hoy, como niño y gigante[105]»), «titánica», podríamos decir, de la que se jactan constantemente:

Anteo. A leones doy la muerte
con mi ñudoso bastón,
alegre de que un león
no es más que mi brazo fuerte... (ECB, p. 132)

Ahora bien, de acuerdo con ese afán analítico-didáctico con que afronta la caracterización física (pero también psicológica, como vamos a ver acto seguido) de sus criaturas de ficción, Guillén matiza aún más, si cabe, su concepto ideal de ***caballero***: el ***perfeto caballero*** es aquél que sabe templar sus bríos, pues, como diría el viejo Diego Laínez a su discípulo, el adolescente príncipe don Sancho: «...sin causa la braveza / desacredita el valor» (MC I, p. 62). Otro representante del mundo adulto de la comedia, en este caso un padre, el conde Grimaltos, también enseña a su joven vástago la conveniencia de la mesura, de la contención, en el comportamiento de todo buen caballero:

Ya desgarras, Montesinos,
con la lengua y tu locura,
montes, fieras, plantas, pinos [...].
Sosiégate, aplaca el fuego
de tu enojo, ten paciencia,
mira que yo te lo ruego [...],
¿cómo no has oído
la lición que aquí te leo
quince años? (ENM, pp. 388-89)

b) Semblanza moral y espiritual del «perfeto caballero»

Dice la sabiduría popular que «lo cortés no quita lo valiente», proverbio que, aplicado a los caballeros-galanes guillenianos que estamos analizando, bien podría quedar como sigue: «lo valiente no quita lo cortés». Veamos, si no, la honda preocupación por el honor, así como la actitud galante y

[105] Palabras de Ludovico en EPC, p. 158a.

caballerosa que, cual todo «hombre bueno», caracterizan al rudo «caballero bobo» de la comedia homónima:

> Mucho puedes con los ojos,
> pero mi honor puede más [...].
> ...Haré lo que quieres [a la infanta Aurora],
> que deben este respeto
> los hombres a las mujeres. (ECB, pp. 160 y 162)

De acuerdo con la concepción tradicional de la fisiognómica, que ligaba el aspecto externo a las cualidades psíquicas y morales («***pulchritudinis duo sunt genera, unu[m] muliebre qua[m] uenustate[m] appellamus, alteru[m] uirile, qua[m] dignitate[m] dicimus***[106]»), el fornido y valeroso «envoltorio corporal» que convierte al ***perfecto caballero*** guilleniano en dechado de heroísmo guerrero (en comedias caballerescas) o cortesano (en comedias de enredo, palatinas...) esconde un alma también virtuosa, en el sentido etimológico de la palabra, es decir, un alma fuerte, vigorosa, y, en definitiva, incansable en la lucha heroica por alcanzar la «perfección espiritual», y, con ella, la salvación. El mismo Cid (MC I, p. 88) nos confiesa su aspiración a ser un «galán divino», pues pretende ganarse el Cielo merced al ejercicio ejemplar de su oficio militar[107], contando para ello con su propio esfuerzo, materializado en la práctica de virtudes morales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza) y «socio-morales» (honor, sinceridad, fidelidad al amigo, lealtad al rey...), así como con la inestimable ayuda de la gracia divina y de sus dones (virtudes sobrenaturales, tales como la caridad cristiana).

---

[106] B. Cassanaeus, ***Catalogus Gloriae Mundi [...] opus in libros XII diuisum***, Venetiis, MDLXXVI, Apud haeredes Vincentij Valgrisij, pte. IX, cons. 28, fº 178va.

[107] Con su actitud, el Cid guilleniano encarna la teoría medieval, recogida por Juan Manuel en ***El conde Lucanor***, y por Jorge Manrique, en las ***Coplas a la muerte de su padre***, de cómo la vida es una corta jornada y muchos son los caminos que, bien escogidos, conducen a Dios: «...y el soldado y caballero, / si lleva buena intención [...], si no es que yerra el camino, / hará bien esta jornada; / porque al cielo caminando, / ya llorando, ya riendo, / van los unos padeciendo, / y los otros peleando» (p. 88). Ahora bien, el Gafo (en realidad, San Lázaro) que, hacia el final de la obra, irrumpe en escena, se encarga de matizar esta teoría medieval puesta en boca del Cid, con un comentario típico de la mentalidad contrarreformista del Barroco: «¡No con sólo pelear / se gana el Cielo, Rodrigo! » (p. 88). Es decir, para ganarse el Cielo, no sólo basta con elegir el camino, sino que hay que «andarlo» tan bien como el don Quijote cervantino, para quien el camino de las armas era su «religión»:

> ...no todos podemos ser frailes, y muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo: religión es la caballería; caballeros santos hay en la gloria.
>
> (Véase Cervantes, ***Don Quijote de la Mancha***, edición de Martín de Riquer, Barcelona, RBA Editores, 1994, 2.ª Parte, capítulo VIII, p. 684).

Veamos, pues, cuáles son los principales rasgos atributivos que contribuyen a dibujar la etopeya moral y espiritual de ese arquetipo guilleniano que hemos dado en llamar ***perfecto caballero cristiano***, y que, a los ojos de mentes tan simples como la del Pastor de MC I, se revela como un ideal humano un tanto contradictorio y ambiguo: «¡Hombre no he visto en mi vida / tan **devoto** y tan **soldado**!» (p. 87).

b.1.) Atribuciones «socio-morales»

Dos son las componentes fundamentales que, desde el punto de vista social y moral, caracterizan al ***buen caballero*** de Guillén: en primer lugar, la «preocupación ética del honor» de la que nos hablaba Juana de José Prades en su definición del tipo del ***galán***, y, en segundo lugar, el culto a la amistad.

Honor. Estudiosos de la talla de E. Juliá Martínez o L. García Lorenzo, buenos conocedores de la obra dramática de Guillén de Castro, coinciden en señalar que el hombre guilleniano es fuerza, intrepidez, valor, gallardía, pero, sobre todo, honor, sentimiento éste que siempre se halla puesto en boca del ***caballero-galán*** («soy honrado, / y no quiero ser traidor», EDD, p.229; «...cuando quiero pelear [...], / olvídome de la muerte / y acuérdome del honor...», LHS, p. 561), pues, como comprobaremos inmediatamente, es el móvil de sus acciones, así en el ámbito público (relaciones políticas), como en el privado (relaciones familiares, amorosas...). Ello es debido a que nuestro insigne «caballero-dramaturgo», heredero, primero, del magisterio de su predecesor valenciano, el canónigo Tárrega, y, después, de las enseñanzas del gran Lope de Vega, sabe muy bien que no puede prescindir del atributo esencial del **honor** a la hora de configurar su prototipo ideal de ***buen caballero***, si no quiere prescindir, igualmente, del beneplácito del público aurisecular, para quien, según nos dejó dicho el mismo Lope en su ***Arte Nuevo***, «...los casos de honra son los mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328).

Llegado este punto, cabe preguntarnos en qué consiste este rasgo atributivo que, pese a ser fundamental e inexcusable en la etopeya de nuestro noble protagonista, es compartido con seres plebeyos tales como el pastor Fideno de DQM, y es que, como diría el Príncipe de ***El saber puede dañar***, de

probable autoría lopesca, «¿qué cosa más los hombres apetecen? / La honra y la fama[108]»:

> Señor, a mi Dorotea
> se me ha llevado el Marqués.
> De mi casa me ha faltado,
> y en ella misma he sabido
> de su amoroso cuidado [...].
> Justicia es razón que pida.
> Mira, señor, mis enojos,
> porque mi hija querida
> era la luz destos ojos,
> y era el alma desta vida[109].

La misma preocupación por el honor familiar preside el parlamento de otro padre, en este caso el noble Teodoro, cuya hija también ha sido víctima de los desmanes del Marqués de DQM:

> Perdón merece el que viene
> a tus pies, no a desculparse [...],
> que quien yerra por honrarse
> sobra de disculpa tiene,
> sino a pedirte, señor,
> afligido y afrentado,
> que le prestes tu valor
> a un padre que le han dejado
> sin su hija y sin su honor... (p. 1038)

Efectivamente, la ***comedia*** guilleniana, fiel exponente de la ***Comedia nueva***, hace partícipe del sentimiento del honor a todo «hombre de bien», independientemente de su condición aristocrática o humilde. Ahora bien, si, por un lado, el sentimiento del honor iguala a todos los hombres, la ***comedia*** guilleniana, como la lopesca, también se encarga de dejar bien claro que el honor es patrimonio exclusivo de los nobles, que son quienes lo poseen ***a priori***, desde su nacimiento, pudiéndolo transmitir a sus vasallos, eso sí, siempre y cuando dichos nobles actúen de acuerdo con los principios de su sangre aristocrática. En este sentido, el teatro guilleniano nos ofrece continuos ejemplos de cómo la figura regia, máxima portadora del honor, no sólo puede conferir honra a súbditos fieles de la talla de los hidalgos don Rodrigo Díaz de Vivar (MC I) y don Rodrigo de Villandrando (LHS), así como a miembros de la alta nobleza como Ariodante (EDD) y el conde Grimaltos

---

[108] ¿Lope de Vega?, ***El saber puede dañar***, en J.E. Hartzenbusch (ed.), ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio***, Madrid, BAE, 1853-1860, tomo III, p. 124.

[109] Palabras del pastor Fideno en la comedia guilleniana DQM, pp. 1039-40.

(ENM), haciéndoles objeto de numerosas atenciones y favores en premio a su lealtad, sino que también puede deshonrarlos (según veremos en el apartado dedicado al tipo del ***rey tirano***), sometiéndolos a sus caprichos tiránicos e inmorales. Veamos, al respecto, cómo la honra de don Rodrigo Díaz de Vivar (MC I) crece ante los ojos envidiosos del conde de Orgaz y Peransules, merced a la distinción que le hace su señor natural, el rey don Fernando, de regalarle su espada y de sentarlo a su lado en la mesa («**¿Qué vasallo mereció / ser de su rey tan honrado?**[110]»), mientras que la honra del anciano Duque (EAC, p. 39) se ve menguada por el continuo asedio «sexual» a que el Rey está sometiendo a su hija Nísida («...**defiendo el honor / que tú me quieres quitar**»).

En las comedias guillenianas, como en la vida, el «honor es el principio de una sociedad estamental con predominio de los estamentos privilegiados[111]». Y es precisamente en la línea de este concepto «vertical», en términos de Gustavo Correa, de la ***honra***, según el cual las clases más altas son las «portadoras de la honra por su misma excelsitud y comunican esta honra a la clase subsiguiente[112]», en la que debemos interpretar las palabras de burla y desprecio que ciertos poderosos corruptos creados por Guillén dirigen hacia los súbditos que se niegan a secundar sus deseos lascivos o ambiciosos, en aras de una honradez de la que, en principio, carecen por su nacimiento menos encumbrado (normalmente adscrito a las capas más bajas de la nobleza, y no tanto a las capas más humildes de la sociedad, pues, como se verá en el apartado IV.1. «De las ***dramatis personae*** a la estructura social de los personajes», las comedias guillenianas, deudoras de la fórmula «cortesana» de la ***comedia*** creada por Tárrega, reflejan una concepción «aristocrática» de la sociedad):

> Nísida. ¿No? Pues ¿qué ley
> puede obligarme en rigor
> a que a costa de mi honor
> sustente la vida un rey? [...].
> Rey. Ya es mi paciencia sobrada.
> ¿De honra blasonando estás,

[110] Guillén de Castro, MC I, p. 7.

[111] José Antonio Maravall, ***Estado moderno y mentalidad social***, Madrid, Revista de Occidente, 1972, I, p. 306.

[112] Véase su artículo titulado «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», en ***Hispanic Review***, XXVI, 1958, pp. 99-107.

sabiendo que tienes más
de atrevida que de honrada? (EAC, p. 38)

Aún mayor es la ira y la extrañeza que experimenta el Comendador lopesco de ***Fuente Ovejuna*** ante las palabras de sus vasallos labriegos, quienes, ante su sorpresa, le manifiestan que se sienten deshonrados por su actitud persecutoria para con las mujeres del lugar, cuando, en su opinión, cualquier cortesano se honraría de que un caballero de sus prendas se fijara en su mujer:

Esteban. Señor,
debaxo de vuestro honor
vivir el pueblo dessea.
Mirad que en Fuente Ovejuna
hay gente muy principal [...].
Regidor. Lo que decís es injusto;
no lo digáis, que no es justo
que nos quitéis el honor.
Comendador. **¿Vosotros honor tenéis?**
¡Qué freiles de Calatrava! [...]
¿Y ensúziola [vuestra sangre] yo juntando
la mía a la vuestra?
Regidor. Cuando
que el mal más tiñe que alimpia.
Comendador. **De cualquier suerte que sea,**
vuestras mujeres se honran [...].
¡Qué cansado villanaje!
¡Ah! Bien hayan las ciudades
que a hombres de calidades
no hay quien sus gustos ataje[113].

Al igual que Fernán Gómez, el comendador lopesco de ***Fuente Ovejuna***, o el Rey guilleniano de EAC, la inmensa mayoría de los caballeros-galanes que nos ocupan comparten con su creador ese orgullo del linaje, de la sangre noble que corre por sus venas y que los hace honrados y privilegiados ante el resto de la sociedad:

D. Rodrigo de Vill. Soy un soldado
en quien tanto el honor labra [...].
Mi sangre hidalga me anima
corriéndome por la cara. (LHS, pp. 592-93)

El honor heredado de ilustres antepasados, esa «hidalga» descendiente de «Laín Calvo y Nuño» (MC I, p. 22) o de la «Corona de Navarra» (LHS, p. 539), les hará ser «lo que soy[114]», es decir, les asignará un lugar

[113] Lope de Vega, ***Fuente Ovejuna***, edición de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 129-130.

[114] Guillén de Castro, MC I, p. 24.

destacado en la sociedad estamental de su tiempo, como miembros de la selecta clase aristocrática. No nos debe extrañar, pues, el culto que los jóvenes galanes guillenianos darán, a lo largo de sus respectivas comedias, a esa «cosa invisible / que de sangre se sustenta[115]» y que les confiere, no su ser metafísico, sino su ser social, o, en términos de Maravall, «la figura estamental del individuo noble[116]». Todos ellos tienen claro, pues así se lo han transmitido sus padres a través de unas intensas charlas pedagógicas[117], que el **«santo honor»** es el principio fundamental sobre el que se sustenta sus vidas, y, aunque no saben muy bien cómo definir concepto tan precioso («es una cosa invisible [...] / es una sombra / imaginada muy grave. / [...] ...la cosa que más se nombra / y la que menos se sabe[118]»), e incluso «no acaba[n] de entendello[119]», como le sucede al joven Montesinos, son conscientes de su enorme fragilidad («nunca en un ser permanece, / quita lo mismo que da...[120]»), ya que, como bien les indican sus insignes progenitores, el **honor** es un concepto social, que depende, muy especialmente, de la opinión pública:

> Grimaltos. [Honra es] **una opinión de valor**,
> por el nombre conocida
> pero no por el color. (ENM, p. 390)

> Duque. **La honra en el mundo**, hijo,
> **solamente es opinión.** (ECB, p. 128)

Si el **honor** se asimila a reputación o estima social, Anteo, uno de nuestros jóvenes aprendices de caballero, concluye con unas agrias palabras que parecen intuir ya la esencia trágica de ese nuevo concepto (honor) recién aprehendido: por un lado, resulta vital, imprescindible, para poder vivir dignamente en el selecto y privilegiado «mundo adulto» (caballeresco,

[115] Guillén de Castro, ENM, p. 390.

[116] José Antonio Maravall, ***Teatro y literatura en la sociedad barroca***, Barcelona, Crítica, 1990, p. 61.

[117] Remitimos al punto III.2.1.3., dedicado al estudio del tipo del ***padre***, y, más concretamente a las páginas referentes a la actancia del ***padre del galán*** (pp. 291-304), donde analizamos con todo detalle las lecciones que los padres nobles, en cumplimiento de su función social y dramática, destinan a sus jóvenes vástagos, cuando éstos han alcanzado ya la «edad competente», y ello con el doble propósito de hacer de sus hijos auténticos dechados de caballería, e iniciarlos así «con buen pie» en el complejo mundo adulto al que pertenecen, en virtud de su nacimiento aristocrático.

[118] Guillén de Castro, ENM, pp. 390-391.

[119] Ibídem, p. 391.

[120] Ibídem, p. 390.

cortesano) en el que acaba de ingresar de manos de su padre el Duque, pero, al mismo tiempo, se revela como un concepto extremadamente inconsistente, frágil, por depender de la valoración de la mudable «opinión aparente», a la que bastaría con una sola sospecha para «castigar al inocente», al honrado, a una vida afrentosa, o, lo que es lo mismo, a la muerte social («mi vida acabó / donde mi afrenta comienza[121]»):

> ¿Luego ése es hombre de bien
> que en buena opinión está? [...]
> Al fin, para el mundo, es
> **honrado el que lo parece.** (ECB, pp. 129)

En boca de sus ***alter-ego*** caballerescos, Guillén nos viene a decir que el **honor** no depende tanto del propietario como de la opinión de los demás, lo cual implica que, para ser respetado por la comunidad social, no basta con haber nacido honrado (honor heredado u «honor vertical», según Gustavo Correa), y ser, por tanto, portador de las virtudes naturales de la nobleza, sino, y lo que es más importante, hay que serlo y parecerlo «en las costumbres[122]», como diría Quevedo (honor adquirido u «honor horizontal», de acuerdo con la terminología de Correa). Y es que, consciente de que no corrían buenos tiempos para la nobleza, cuya supremacía en la sociedad y cuyos valores ideológicos (principalmente el **honor**) habían empezado a ser cuestionados ya en el Renacimiento, tanto por parte de los ideólogos del Humanismo (que proclamaban la igualdad natural de todos los hombres, y defendían la desigualdad surgida del mérito personal), como por parte de la creciente burguesía (que soportaba mal la existencia de una prerrogativa de la nobleza, el honor, que no pudiese ser conquistada con su capacidad y dinero)[123], nuestro «caballero-dramaturgo» pretende justificar, desde sus

[121] Palabras pronunciadas por el viejo Diego Laínez, padre del Cid, tras recibir el mentís del conde Lozano, en MC I, p. 20.

[122] Palabras que Quevedo pone en boca del diablo que, en el ***Sueño del infierno*** (incluido en ***Los sueños*** [1627], edición de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 198-99), se burla de las pretensiones nobiliarias de un hidalgo vicioso:

> Acabaos de desengañar que el que deciende del Cid, de Bernardo y de Godofredo y no es como ellos, sino vicioso como vos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada, y paracedlo en las costumbres, y entonces creeré que decendéis del docto cuando lo fuéredes o procuráredes serlo, y si no, vuestra nobleza será mentira breve en cuanto durare la vida, que en la chancillería del infierno arrúgase el pergamino y consúmense las letras.

[123] Será en el Barroco donde arrecien las críticas y las diatribas contra la clase noble. En este sentido, la literatura del momento nos ofrece abundantes testimonios del alto grado de

comedias, la primacía de su clase social no sólo con la sangre sino también con las obras, esas obras virtuosas que, según los autores medievales Juan de Mena y Jorge Manrique, precisaba la aristocracia, si no quería degradarse:

> ...e los que presumen con acto glorioso
> de más animosos que nuestros mayores
> fiziéssense dignos e merecedores
> del nombre de alguno que fue virtuoso
>
> (Juan de Mena, ***Laberinto de Fortuna***, vv. 1749-52);

> ...Pues la sangre de los godos
> y el linage y la nobleza
> tan crescida,
> ¡por cuántas vías e modos
> se sume su grand alteza
> en esta vida!
>
> (Jorge Manrique, ***Coplas a la muerte de su padre***, vv. 109-114).

Y así, frente a las voces de coetáneos como el dramaturgo valenciano Gaspar Aguilar, o el tratadista político-moral Francisco de Quevedo, quienes, desde posiciones ajenas a la nobleza, e imbuidos de las tesis del humanismo cristiano de Erasmo y del pensamiento senequista, estiman que la verdadera nobleza no estriba en el linaje, sino en la virtud personal, nuestro comediógrafo y pequeño noble valenciano, Guillén de Castro, esboza ante su

---

desmitificación de la nobleza, convertida en sujeto habitual de las parodias, de las chanzas, de un sinfín de comedias burlescas, así como entremeses y demás géneros menores tales como los «títeres» y las «mojigangas». Asistamos, de manos de Aurora Egido (véase su «estudio preliminar» a la edición de MC I, llevada a cabo por Stefano Arata, pp. XIX y XX), al tortuoso y degradante camino que, por los géneros satíricos y burlescos de Seiscientos y del Setecientos, recorre la figura del Cid, uno de los nobles castellanos más idealizados por la tradición histórico-literaria nacional, y consagrado, por nuestro dramaturgo valenciano, como el «perfecto caballero-galán» de la ***Comedia nueva***:

> ...el Cid pagó su tributo de idealización en las tablas convirtiéndose en parodia y transmutándose en muñeco de entremés, marioneta de títeres y chanza de mojigangas, al igual que les ocurriera a Montesinos, don Bueso y otros entes de la leyenda, la historia y el romancero. ***Las mocedades del Cid*** de Jerónimo de Cáncer y Velasco transformaron al héroe en una figura casi esperpéntica, extremo de cobardía y estupidez [...]. El conocimiento de la obra de Guillén de Castro y del romancero, por parte del público, haría aún más ostensible el proceso desmitificador de esta comedia burlesca [...]. Todo cabía en el festival carnavalesco del teatro de burlas que un siglo después, por citar un ejemplo, convertiría en sainete la tragedia clásica, como hizo don Ramón de la Cruz en ***La comedia de Valmojado*** [...]. El reinado de Carlos II fue particularmente adepto a la fiesta burlesca desmitificadora [...]. El rebajamiento del héroe cidiano es también patente en ***El hermano de su hermana*** de F. Bernardo de Quirós [...]. El «Afuera, afuera, Rodrigo» acabó convirtiéndose en paradigma de un cansancio generalizado que terminó por agotarlo como tema literario -después de haberlo idealizado- para rebajarlo, parodiarlo y finalmente desterrarlo, con voluntad de olvido...

auditorio el retrato del verdadero honor como aquél que viene a ser un compendio de genealogía (linaje) y obras (virtud), y lo hace a través de las sugestivas pinceladas de unos heroicos caballeros-galanes que, gracias a su habitual esfuerzo por ser virtuosos, no sólo mantienen, sino que lo acrecientan, el honor heredado de sus ilustres antepasados. En definitiva, podemos decir que Guillén, como su maestro Lope y la inmensa mayoría de cultivadores de la ***Comedia nueva***, esgrime un concepto del honor fuertemente ideologizado, que responde a las directrices de la moral social postulada por la clase dirigente, la nobleza (curiosamente, su clase social). De ahí que el principio del **honor** difundido por la ***comedia guilleniana*** se halle enraizado en dos de los pilares básicos de la sociedad monárquico-señorial: el linaje (pues, como diría Guillén, parafraseando al plebeyo Quevedo, «no toda la sangre es colorada») y la virtud, entendiendo por ésta no tanto esa virtud de raigambre estoica de la que hablaban Aguilar o Quevedo, es decir, esas «virtudes proprias» o ese «proprio valor» (EE, p. 162b), intrínsecos del individuo, que harán exclamar a sus orgullosos depositarios frases como ésta pronunciada por Anteo: «**yo soy yo**, [...] porque de suerte nací / que a mí, para levantarme, / nadie puede compararme / a otra cosa sino a mí» (ECB, p. 188), sino esas otras virtudes que podríamos llamar «de clase», cuya exigencia bien conoce el joven hidalgo don Rodrigo Díaz de Vivar, cuando afirma «...razón es que sacuda / de amor el yugo, y la cerviz / esenta / **acuda a lo que soy**» (MC I, p. 24).

Ese «ser quien soy» salido de labios del Cid guilleniano y de tantos otros muchos galanes de nuestra ***Comedia nacional*** tiene unas profundas implicaciones ideológicas y sociales que Maravall nos explica de la siguiente manera:

> ...A nuestro modo de ver [...], resulta claro que «soy quien soy» no es un principio que obligue a ser fiel a sí mismo, en el sentido de realizar en sus actos aquel núcleo interno de la propia personalidad que la define, en cada uno, como un ***ser en sí mismo***. Es, por el contrario, un principio que se enuncia siempre en relación al comportamiento social, como **una obligación de obrar de cierta manera** -que es la propia, **en atención a su calidad estamental**, y que se impone en circunstancias especialmente graves de nuestra relación con los demás- . Es, pues, **el reconocimiento de la obligación de reconducirse según el modo que a la figura social de uno le corresponde**.

> La frase, en la que hay una manifiesta resonancia bíblica del ***Ego sum qui sum***, no significa tanto «soy el que soy», esto es, soy el que es, aquel que tiene como esencial atributo el ser, sino que se relativiza en estos términos: **soy el que me corresponde ser**[124].

El atributo fundamental del honor, la joya más preciada por cualquiera de los jóvenes aspirantes a «perfeto caballero» que pueblan el teatro guilleniano, es el resultado, pues, de eso que el profesor Maravall ha dado en llamar el «cumplimiento acabado de la figura estamental[125]», y que no es otra cosa que el cumplimiento voluntario, por parte de individuo noble en este caso, de las obligaciones que entraña su puesto en la sociedad aristocrática, obligaciones que, como era de esperar, dado el talante didáctico y ejemplar que anima a la obra dramática guilleniana, se hallan perfectamente explicitadas en el discurso pedagógico de los miembros más veteranos (y, por ende, más ancianos) de la nobleza, los padres:

> -Hijo, [...], por dondequiera que vayas
> **acuérdate de que hay Dios**
> y que es causa de las causas.
> **Con hombres de tu jaez**
> **de ordinario te acompaña** [...].
> Sé **cortés y bien criado** [...].
> Ten **con muchos amistad,**
> **y con pocos apretada** [...].
> Paga, si pides prestado,
> y, si no pudiendo, tardas,
> **no engañes con dilaciones,**
> **con verdades desengaña**.
> **No juegues**; pero si juegas
> juega bien y mejor paga,
> **que son las basas del honor**
> **la lealtad y la palabra**.
> **Huye el cuerpo a las mujeres**;
> pero, si con ellas tratas,
> granjéalas con nobleza
> y gózalas con templanza [...].
> Si al Rey sirves en la guerra
> **obedece a quien te manda**,
> que es valor en la ocasión
> el no huílla ni buscalla [...].
> **No te cases siendo pobre** [...];
> y **trata siempre verdad** [...],
> y con esto, don Miguel,
> no dudes que Dios te haga

[124] J.A. Maravall, ***Teatro y literatura en la sociedad barroca***, p. 62. El subrayado en negrita es nuestro.

[125] Ibídem, p. 60

un perfeto caballero...[126]

Temor de Dios, cortesía, respeto a las mujeres, obediencia a la autoridad paterna, lealtad al rey, fidelidad al amigo, respeto a la palabra dada, y horror a la mentira constituyen las «basas» del inflexible código de honor al que el individuo noble se ve obligado a subordinar toda su actuación social, sacrificando su propia vida, si quiere seguir gozando de la estima pública. El honor es, en definitiva, superior al individuo y a sus sentimientos personales. Las palabras del ***galán*** de LMV, don Álvaro, no dejan dudas al respecto: «...en habiendo ley de honor / es ninguna la del gusto» (p. 85). La «vivencia» del honor, que no permite la iniciativa libre del individuo, el cual se ve fatalmente condenado a seguir sus rígidas leyes, se convierte así en algo semejante al destino (***fatum***) de la ***tragedia griega*** o de la ***clásica española*** del Quinientos. Resulta particularmente revelador el hecho de que los modernos héroes propuestos por Guillén en sus comedias hereden de su antecesor trágico Marcilla, protagonista heroico «pasivo[127]» de ***Los Amantes*** del valenciano Rey de Artieda, el dilema «trágico» que escindía su conciencia entre dos alternativas imposibles de conciliar: el «honor» (el deber social que le imponía el alejamiento de su amada Isabel de Sigura, de clase social más elevada, y ya prometida a otro hombre) y el «gusto» (el enorme amor hacia ella)[128]:

> ...Si con prudencia y flojedad lo llevo,
> hoy perderé mi dulce y cara prenda,
> y quizá no habrá alguno, si me atrevo,
> que me resista o que me la defienda.
> Pero **si como hidalgo hacer no debo**
> **cosa que al honor della y dél ofenda,**
> **¿he de perder, por complacerme, el nombre**
> **que me hace ser entre los hombres hombre?**
> **Si a la razón tantico me sujeto,**

[126] Palabras pronunciadas por don Jaime Centellas, padre del galán protagonista y «perfeto caballero» don Miguel Centellas, en la pieza titulada EPC, pp. 139a-b.

[127] De acuerdo con la terminología del estudioso J.L. Sirera, los personajes «trágicos activos» son los «protagonistas de una agresión motivada por sus particularidades atributivas (ambición, apetito sexual irrefrenable, etc.) », mientras que los «trágicos pasivos», entre los que hemos clasificado al Marcilla de Artieda, son aquéllos que «a causa de sus propios atributos (bondad, belleza, obediencia, etc.) son víctimas de la agresión, que corre ahora a cargo de personajes secundarios que podemos calificar de oponentes». Para más información al respecto, véase su estudio titulado «Los trágicos valencianos», en ***Cuadernos de Filología. Serie Literaturas***, III, 1-2, pp. 67-91.

[128] Esta fusión entre lo cómico y lo trágico que, como vamos a ver acto seguido, subyace en la etopeya de los protagonistas guillenianos, constituye una pequeña muestra del peculiar estilo dramático de nuestro dramaturgo valenciano, caracterizado por la amalgama de dos elementos fundamentales: el patetismo de la ***tragedia*** valenciana prelopesca, de tipo senequista, y las formas del nuevo teatro.

claro está que no haré cosa que valga,
pues si la he de perder por ser discreto,
¿serélo? No. Lo que saliere salga.
Embisto por cumplir lo que prometo
con mi bajel [...], y porque tardo una hora sola,
¿acusa mi tardanza? Deseóla [...].
La injuria lengua y manos me desata,
mas la razón, que a refrenar me obliga,
con tan vivas razones la disculpa,
que carga sobre mí toda la culpa...[129]

También a través del monólogo, si bien menos verboso y más ágil que el de Artieda, fruto del carácter poco discursivo y más «dramático» de la ***comedia*** frente a la ***tragedia***, Guillén nos permite bucear en la conciencia en lucha de sus heroicos protagonistas (muy especialmente los que intervienen en la trama de los llamados, de acuerdo con la terminología de Joan Oleza, «dramas ideológicos» del honor y del deber, que, frente a las comedias puras, «desempeñan el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope[130]»),

[129] Rey de Artieda, ***Los Amantes*** (en ***Teatro Clásico en Valencia***, I, pp. 5-60), pp. 38-39. Estas palabras pronunciadas por el hidalgo (que no príncipe o noble titulado típico de las ejemplarizantes ***tragedias clásicas***) Marcilla, en un momento de lúcida reflexión, reflejan muy a las claras la original y más flexible concepción que de la ***tragedia*** tenía Rey de Artieda frente a su homólogo valenciano, Cristóbal de Virués. Y es que en ellas se aprecia cómo la «tragedia» que se cierne sobre Marcilla brota de su mismo interior, esto es, del conflicto interno que desgarra su alma (y no tanto de la oposición intrigante y apasionada de terceros personajes, los llamados «trágicos activos»), del cual se valdrá el Destino para conducirlo a la muerte final, en el desenlace de la pieza. Así lo considera J.L. Sirera («Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», en ***Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano***, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 69-101), cuando afirma, a propósito de ***Los Amantes*** de Artieda, que «la tragedia está, por lo tanto, en el interior: Marcilla no ha sabido interpretar los sentimientos que su ausencia (injustificada en parte) iba a despertar en Sigura. Es el dolor de su descubrimiento, tanto como la negativa del beso (no sólo prenda erótica sino forma también de lograr el perdón por su falta) lo que le ocasionan la muerte» (p. 95).

En definitiva, se puede decir que la tragedia de Rey de Artieda rompe los moldes del género trágico en el que se inscribe, acercándose a los futuros presupuestos de la ***comedia aurisecular***, protagonizada por caballeros de «medio pelo», cuyos conflictos internos entre el honor que obliga, por un lado, y los sentimientos amorosos que arrastran, por el otro, se convierten en la causa por excelencia del enredo, de las peripecias que jalonan la «fábula de amores», como muy bien ha estudiado Jenaro Artiles en su artículo «Bibliografía sobre el problema del honor y de la honra en el drama español» (en ***Filología y Crítica Hispánica. Homenaje al Profesor Sánchez Escribano***, Madrid, 1969, pp. 235-241).

[130] Joan Oleza, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), ***Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt***, 1994, pp. 235-250. La cita se halla ubicada en la p. 240. Hemos de dejar constancia de la existencia de dos comedias puras de Guillén, tales como ECB o EE, más cercanas al costumbrismo de la comedia de enredo LMV, en las que el autor plantea también la oposición barroca «honor/amor», aunque de un modo menos trágico que en sus dramas, debido a que el primero de los elementos excluyentes (el honor) no tiene implicaciones públicas (honor familiar, honor del Estado), sino más bien privadas (honra privada). Se puede decir, pues, que en las comedias puras, la contraposición «amor/honor» no entraña tanto la lucha trágica entre el interés particular y el interés público, al que el individuo noble debe someterse, con el fin de asegurar el mantenimiento socializado del honor familiar o estatal, sino más bien entraña la batalla diaria y personal (fuente de entretenidas peripecias) que, según Guillén, libran los caballeros de su

desgarrados entre unos sentimientos encontrados, honor ***vs***. amor, que pugnan entre sí en el secreto de su corazón. He aquí una muestra del célebre soliloquio mediante el cual la máxima figura heroica guilleniana, el don Rodrigo Díaz de Vivar de MC I, nos da a conocer la íntima lucha que entre el amor («hermosura») y el honor («afrenta») alberga su pecho de galán enamorado de Jimena, pero también de caballero ofendido en su honor familiar por el padre de ésta:

> Suspenso, de afligido,
> estoy. Fortuna, ¿es cierto lo que veo? [...].
> ¿Posible pudo ser que permitiese
> tu inclemencia que fuese
> mi padre el ofendido -¡estraña pena!-
> y el ofensor el padre de Jimena?
> ¿Qué haré, suerte atrevida,
> si él es el alma que me dio la vida?
> ¿Qué haré -¡terrible calma!-
> si ella es la vida que me tiene el alma?
> Mezclar quisiera, en confianza tuya,
> mi sangre con la suya,
> ¿y he de verter su sangre?...¡Brava pena!
> ¿Yo he de matar al padre de Jimena? (MC I, p. 24)

Como diría L. García Lorenzo, «es la barroca lucha de contrarios, es el personaje en tensión desgarradora, es el debate entre el amor filial -y, con él el honor- y el amor...[131]». Así se desprende de las palabras que el mismo Rodrigo dirige a su amada Jimena: «mas en tan gran desventura / lucharon, a mi despecho, / **contrapuestos** en mi pecho, **/ mi afrenta con tu hermosura**[132]», términos

---

tiempo, encarnados en los galanes «particulares» de sus comedias de enredo, entre su honra privada y el peligroso amor a la mujer, caracterizada por su díscola naturaleza:

> ¿De una mujer, de un abismo,
> fiaré yo la honra mía? [...].
> El corazón se me abrasa,
> y a las mujeres maldigo.
> ¿Yo casarme? Mil veces digo
> que es infame el que se casa.
> (ECB, p. 130. Véanse también las pp. 162a-b y 163a-b de EE).

En vista de todo lo dicho, podemos concluir, con las siguientes palabras de Juan Luis Ramos, especialista en teatro guilleniano: «en el interior del bloque de comedias articuladas sobre el eje de los conflictos de Honor podemos trazar una línea divisoria entre dramas ideológicos y comedias puras basándonos precisamente en ese concepto que acabamos de introducir. Es el Honor en las primeras razón de Estado, conflicto de Sangre, de Linaje, mientras que en las comedias puras se define como mera referencia a la opinión, como honra particular. Hay una oposición dialéctica, pues, en el orden de lo público/privado» (véase «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», pp. 195 y 196).

[131] Palabras extraídas del prólogo de Luciano García Lorenzo a su edición de MCI, p. 36.

[132] Guillén de Castro, MC I, p. 48.

opuestos cuyo radical contraste subraya Eneas[133] (DYE), a través de una significativa imagen mitológico-alegórica:

> Entre amorosas canciones
> y bélicos instrumentos
> **en mi corazón compiten**
> **enojados Marte y Venus** [...].
> De otra Venus la hermosura
> me llama por una parte,
> y por otra el mismo Marte
> me amenaza y me apresura... (pp. 195a y 198b)

Y si terrible es la tensión que experimentan Eneas, el Cid (así como también su moderna recreación, encarnada en la figura del don Rodrigo de LHS, a quien su padre, en nombre de la «humilde, pero soberbia» honra familiar que da título a la pieza, insta a renunciar al amor de una dama de nivel social más elevado) ante la dificultad de conjugar armónicamente las dos alternativas que se le presentan (obediencia filial [honor] y amor a su dama [gusto]), aún más extrema y desgarradora es la tensión vivida por aquellos caballeros galanes que, como Celauro (EAC), el conde Alarcos (ECA), Miguel Centellas (EPC), el conde de Irlos (ECI), Teosindo (PYF) o Ariodante (EDD), protagonizan los dramas ideológicos del «poder tiránico»[134]. Decimos esto, pues las dos fuerzas que, con igual intensidad, se debaten en

---

[133] Recordemos que Eneas se halla desgarrado entre el deseo de permanecer siempre junto a su amada Dido, reina de Cartago, y el cometido heroico por lejanas tierras italianas que le ha sido encomendado por los dioses, a través de su padre Anquises. Así se lo confiesa a la propia Dido:

> Mi padre, en sombra enojada,
> a quien su ministro han hecho [los dioses],
> siempre apuntándome al pecho
> me amenaza con la espada.
> Muéstrame perpetuamente,
> con más formas que Proteo,
> Mercurio su caduceo
> y Netuno su tridente.
> Porque de ti me despida,
> a pesar de mi congoja,
> de tierra el uno me arroja
> y el otro al mar me convida.
> A Italia mandan que vaya,
> sin mirar que si lo hago
> dejándote a ti en Cartago
> quedaré muerto en su playa (pp. 200b y 201a).

[134] Cabe matizar que nos referimos exclusivamente a los caballeros, adscritos, por lo general, a las capas más elevadas de la aristocracia, que son víctimas del tirano, y no a los jóvenes galanes que representan también la instancia del ***mal rey***, cuya lucha interna entre los deberes del honor (obediencia al pacto, contraído con Dios, de gobernar a su pueblo con justicia y verdad) y el amor (o mejor dicho, el deseo) analizaremos detalladamente en el subsubapartado dedicado al arquetipo del ***rey injusto*** y ***tirano*** (III.2.2.4.).

el interior del alma de los galanes mencionados son: por un lado, la obediencia a la máxima autoridad, no ya familiar, sino social y política, el rey (quien, para mayor agravante, se caracteriza por su tiranía), y, por otro lado, el amor hacia una dama que le corresponde[135] (o que incluso ya es su esposa, aunque no oficialmente, y madre de sus hijos, como sucede con Nísida [EAC], Margarita [ECA] y Filomena [PYF]), y de la cual se ha encaprichado ciegamente el monarca o alguno de sus familiares. En definitiva, podemos decir que el dilema trágico que aflige a estos caballeros-galanes, víctimas de la lascivia culpable de sus soberanos, estriba en el enfrentamiento de dos opciones extremadamente patéticas: la honra «privada», individual del varón (implicada en la unión matrimonial) ***vs***. la honra

[135] Nos encontramos, pues, ante una de las características más sobresalientes de la etopeya del ***galán guilleniano***, frente al tipo codificado por la fórmula de la ***Comedia nueva***: su pasividad en cuestión de amores, opuesta radicalmente a su enérgica actividad en temas de honor. Y es que el ***galán*** de Guillén no ha de luchar para lograr la anhelada unión con su amada, de la que es correspondido ya desde el mismo inicio de la pieza; en cualquier caso, lucha por conservar dicha unión, haciéndose merecedor de ella, mediante el estricto y ejemplar cumplimiento del código político-social de la nobleza.

Por otra parte, y como curiosidad, cabe señalar que, en ocasiones puntuales, la pasividad amorosa que caracteriza al ***galán guilleniano*** se tiñe de rasgos negativos. Esto es lo que acontece con don Álvaro (LMV) y don Rodrigo de Villandrando (LHS), cuya debilidad por «dejarse querer» por las damas los conduce peligrosamente a una situación de «bigamia» que, sin embargo, se resolverá favorablemente, ya sea gracias a la inesperada revelación de que su primer matrimonio es nulo (LMV), ya sea gracias a la eliminación física de una de las dos mujeres (LHS). También gozarán de un final feliz los escasos representantes guillenianos del tipo del «mal galán», que, heredero de los indignos antagonistas, siempre de origen extranjero, dibujados por Tárrega (el francés y bígamo Arnaldo de ***El esposo fingido***...), y coetáneo del sinfín de galanes antiheroicos que protagonizan las primerizas comedias lopescas, vinculadas al período de «destierro» en la capital del Turia (el adúltero Patricio de ***Las ferias de Madrid***; los mujeriegos Gerardo de ***El amante agradecido*** y Feliciano de ***La francesilla***...), se caracterizan por tener un comportamiento activo, y totalmente rechazable, en lo que al amor se refiere. Se trata del violador Grisanto de LFS y el bígamo don Diego de VA, quien llega incluso a ejercer de alcahuete de su segunda esposa, doña Hipólita, movido por un afán lucrativo. Como vemos, la condescendencia final de nuestro dramaturgo valenciano para con el galán que comete ciertas infracciones en el orden sentimental (normalmente el galán «particular» de las ***comedias de enredo***, no así el «perfeto caballero» de los ***dramas ideológicos***) refleja cómo Guillén, en lo que respecta a la faceta amorosa de sus dechados de perfección caballeresca, se desprende del idealismo heredado de los irreprochables galanes de su antecesor valenciano, el comediógrafo Tárrega, en un intento de hacer más verosímil, más asequible, y, por ende, más representativo de la nobleza de su tiempo, su modelo deseable de ***caballero-galán***. Ello no debe sorprendernos, pues, según se verá en el subapartado IV.2.2. («La esfera privada: relaciones personales», nuestro dramaturgo, frente a su maestros Tárrega y el Lope maduro, tiene una concepción del amor mucho más realista y pragmática, alejada de idealizaciones de cualquier tipo. En este sentido, sus comedias, especialmente LMV, se alejan de la ***comedia aurisecular***, definida por Joan Oleza como «el artefacto cuya entrada es el deseo y cuya salida es el matrimonio, verificándose el proceso a través del amor» («La comedia: el juego de la ficción y del amor», en ***Edad de Oro***, IX, primavera de 1990, p. 210). Y es que, además de empezar donde acaban las piezas de Tárrega, Lope y la inmensa mayoría de los cultivadores de la ***Comedia nueva***, es decir con las bodas finales, las comedias guillenianas suelen dramatizar, no los caminos que conducen al anhelado matrimonio, sino los problemas conyugales que este desenlace social, que no natural, produce en los esposos.

«pública» del caballero (partícipe del honor regio, y cifrada en la obediencia del vasallo a su señor natural). Adentrémonos, de nuevo a través de la técnica del monólogo (empleada magistralmente por Guillén a la hora de retratar psicológicamente a sus criaturas de ficción), en la conciencia atormentada del conde de Irlos (ECI), sometida a la situación límite de tener que escoger entre permanecer al lado de su esposa Marfira u obedecer al Rey que, instigado por el traidor Celinos (enamorado de Marfira), le ha ordenado marcharse a la guerra:

> Escucha, invicto Monarca,
> caballeros, escuchad,
> y escuchen también los cielos,
> si enternecidos están.
> Ya que **imagino imposible**
> **por un camino guiar**
> **a la honra y el amor,**
> **porque nunca juntos van,**
> **ya que opuestos en mi pecho**
> **viene el uno, el otro va,**
> **el uno me fuerza mucho**
> **y el otro me obliga más**
> ya que llego a conocer,
> como dice don Beltrán,
> que la mujer que es casada
> sin marido queda mal,
> ya que es forzoso el partirme,
> y el quedarme es por demás,
> en cierto modo procuro
> cómo partir y quedar...[136]

«¡Qué de veces han luchado / la honra con el amor!», exclama, en un guiño metateatral, el Cardenio de DQM (p. 975). Honor frente a amor, ésta es la trágica disyuntiva que se les plantea a Celauro (EAC), el conde Alarcos (ECA) o Miguel Centellas (EPC), quienes se verán obligados a optar, bien por el camino del amor (defendiendo así el honor e incluso la vida de sus amadas esposas), bien por el camino de su honor caballeresco (uno de cuyos pilares fundamentales estriba, según el «perfeto caballero» don Miguel Centellas, en «no contradecille al rey[137]»). Al estar en juego el honor del monarca, se incrementa la presión social que pone a estos caballeros-galanes en situaciones tan extremas como la sufrida por el conde Alarcos, forzado por su

[136] Guillén de Castro, ECI, en Joan Oleza (ed.), ***Obras Completas***, I, pp. 784-85. Todas las citas de ECI remitirán a la edición señalada.

[137] Guillén de Castro, EPC, p. 151b.

señor natural a darle muerte a aquélla que es la «mitad de mi alma», su cara esposa Margarita:

> ¿Yo he de eclipsar la luz pura,
> que al mundo la puede dar?
> ¿A un ángel he de matar
> en discreción y hermosura?
> Mira, Rey [...], pues que te obliga
> un cristiano y justo celo,
> Purgatorio, Infierno y Cielo
> y un Dios que premia y castiga [...].
> ¿Mataré a mi dulce esposa? (ECA, pp. 468-470)

Estas dolorosas palabras, pronunciadas por el conde Alarcos poco antes de cometer el uxoricidio ordenado por el rey, reflejan la brutalidad de un rígido código de honor que limita la libertad moral de sus adeptos, poniéndolos en la difícil, por inhumana e injusta, tesitura de tener que «hacer una cosa [...] si no es de gusto, de honor[138]», esto es, de tener que sacrificar su ser más íntimo, renunciando a la mujer amada (principalmente la esposa, a la que deben ceder al vicioso poderoso de turno, o, en caso extremo, asesinar), en aras de ese ser social que «tanto vale», pues equivale a la misma vida, en la sociedad barroca. No debe extrañarnos, por tanto, el hallar en boca de los caballeros-galanes guillenianos abundantes, y muy efectistas, quejas contra un código social tan bárbaro, que no duda en sacrificar seres inocentes[139]:

> ¿Cómo pueden ser sufribles
> sus rigores, pues consienten
> que honor de virtudes proprias
> ajenas culpas condenen?
> Donde no hay culpa, ¿ha de haber
> castigo? ¡Jesús mil veces!
> **¡Qué capricho tan extraño,**
> **qué injusta, qué ciegamente**
> **hizo esta ley quien la hizo**,
> que no es posible que fuese
> sino algún bárbaro, loco,
> traidor, ignorante, aleve,

[138] Guillén de Castro, LHS, p. 538.

[139] Ahora bien, serán los caballeros de mayor edad, y, por tanto, los de mayor experiencia en las duras lides del honor, nos referimos, cómo no, a los representantes de esa instancia tan imprescindible en la didáctica y adoctrinante comedia guilleniana: la figura paterna, quienes lanzarán las más amargas quejas contra la ley del honor:

> D. Pedro. ¡Ay, santo honor, mucho vales
> pero también cuestas mucho! (LFC, p. 65a);
>
> Duque. ¡Tanto te estimo yo, a quien cuestas tanto! (CSH, p. 119b);
>
> Duque. ¡Ay santo honor, mucho vales,
> pero a mí mucho me cuestas! (EAC, p. 92)

contrario de la razón,
envidioso de los bienes
que el proprio ser atribuye
y el proprio valor adquiere!
¿Hay cosa como el pensar
que por sí mismo merece
un hombre tener honor
y no saber que le tiene?[140]

Palabras éstas que el caballero bobo de la comedia homónima, Anteo, resumirá en una significativa frase: «Inhumano / es el que la hizo [la ley del honor] y entiende[141]», que parecen compartir también los caballeros que protagonizan las comedias lopescas, a juzgar por el siguiente pasaje extraído de la pieza titulada ***El castigo sin venganza***, en el que el Duque, de un modo muy semejante al Marqués guilleniano de EE, pone en tela de juicio las exigencias del honor y critica a su «bárbaro legislador»:

¡Ay, honor, fiero enemigo!
¿Quién fue el primero que dio
tu ley al mundo, y que fuese
mujer quien en sí tuviese
tu valor, y el hombre no?
pues sin culpa el más honrado
te puede perder, honor,
bárbaro legislador
fue tu inventor, no letrado[142].

Como muy oportunamente advierte José María Díez Borque, a propósito de este fragmento puesto en labios del Duque lopesco: «...no hay

---

[140] Palabras del Marqués en EE, pp. 162b y 163a.

[141] Guillén de Castro, ECB, p. 130. Destaquemos también las quejas proferidas por el personaje mitológico Eneas contra esos «sobrehumanos» y monstruosos dioses, hacedores de las leyes del mundo, que, «envidiosos de mi gusto», lo obligan fatalmente a separarse de aquélla a quien ellos mismos habían puesto a su lado:

Pues ¿muriendo he de partirme,
y he de dejalla, sabiendo
de su corazón, que es mío,
que la mato si la dejo? [...]
Muera Eneas, muera Dido;
mas he de decir primero
que son los dioses injustos,
que no merecen los cielos,
que juzgan apasionados [...].
¿Qué haré, mal lograda esposa,
pues es mandamiento injusto
de los dioses poderosos,
más que de mi bien celosos
envidiosos de mi gusto? (pp. 196a-b, y 200b).

[142] Lope de Vega, ***El castigo sin venganza***, en J.E. Hartzenbusch (ed.), ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio***, Madrid, BAE, 1853-1860, tomo I, p. 583.

que aislar estos versos de su contexto [...]: tales protestas contra el honor están motivadas porque el Duque, para reparar su honor, ha de hacer que mueran su mujer y su hijastro, situación límite. Creo que Lope no se lamenta de la intolerable presión social del honor en sí, sino de que tan preciado don dependa de la actuación de la mujer[143]». La misma conclusión podríamos aplicar a la obra dramática guilleniana, principalmente a las comedias de enredo, donde los caballeros-galanes protestan continuamente contra la injusticia de una ley que confía la inestimable «joya» de la reputación del varón a la mujer, de naturaleza pecadora:

> Pues sabiendo que obligó
> tan **inicua e injusta ley**
> desde el villano hasta el rey
> ¿quiere que me case yo?
> ¿De una mujer, de un abismo,
> fiaré yo la honra mía?
> **No es honrado el que la fía**
> **de otro, que de sí mismo**.
> Y, **el que ha llegado a tenella,**
> **y a casarse se dispone,**
> **no la tiene, pues se pone**
> **a peligro de perdella**.
> ¿No es muy bueno que esté un hombre
> sirviendo al rey en la guerra,
> adonde, honrando su tierra,
> se haga eterno su nombre,
> y porque volvió los ojos
> con antojo **su mujer,**
> **que todas deben tener,**
> **más que cabellos, antojos**,
> le tengan por afrentado,
> y con infamia y deshonra
> que tanta sangre ha costado?...[144]

Ahora bien, pese a estas críticas, los galanes guillenianos, como los lopescos, en ningún momento ponen en duda la validez y la necesidad del código del honor, por ser la regla suprema del «hombre bien nacido» en el

---

[143] J.M.ª Díez Borque, ***Sociología de la comedia española del siglo XVII***, p. 306.

[144] Palabras de Anteo en ECB, p. 130. Véase su similitud con los siguientes versos, pronunciados por Celio, el protagonista lopesco de ***El poder en el discreto*** (incluida en ***Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*** [Nueva Edición], Madrid, 1916-1930, tomo II, p. 485):

> ...que ponga el mundo en los pies
> de una mujer, ¡fuerte cosa!,
> a la opinión más famosa,
> al honor de mayor nombre,
> sin que tenga culpa un hombre.
> ¡Oh, ley injusta y forzosa!
> ¡Oh, invención de algún traidor!

régimen monárquico-señorial en el que se inscriben, y a la cual han aprendido a amar, inclusive con sus rígidos y «costosos» imperativos, gracias a las enseñanzas de sus honorables padres:

> Duque. ...que los hombres principales
> estiman más el honor
> que la vida, porque vale,
> aunque les pese a los tiempos,
> una infinidad notable.[145]
>
> Duque. Hacen los que honrados son
> las cosas de obligación
> primero que las de gusto. (DQM, p. 986)

De hecho, ¿qué mayor prueba de amor que ofrecer su misma vida, sacrificar sus intereses personales y afectivos, por bien de su honor? Y es que todos los caballeros guillenianos[146] que nos ocupan, ante la trágica y extremada dicotomía que, debido a la economía global de la comedia, se les plantea entre el «honor» y el «gusto», optan por el primero, pues, como bien dice don Miguel Centellas: «...pone el ser noble y honrado / freno al gusto y tiene el seso [...]; que **el caballero perfeto / por su honor se vence a sí**[147]». Y como «buen caballero» obra don Rodrigo Díaz de Vivar (MC I), máximo exponente guilleniano de la perfección caballeresca, cuando, tras unos momentos de comprensible y humana flaqueza, decide asumir su obligación filial y social de desagraviar al padre, aunque ello implique necesariamente la pérdida del amor de Jimena[148]:

> ¿Yo he de matar al padre de Jimena?
> ...Mas ya ofende esta duda

---

[145] Guillén de Castro, CSH (en ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, tomo II, pp. 92-126), p. 144. Siempre citaremos por la edición señalada.

[146] Notemos que, muy curiosamente, todos estos sacrificados y esforzados galanes pertenecen a la misma clase social que su autor, la nobleza, mientras que, como tendremos ocasión de comprobar en III.2.2.4. ***«Rey injusto y tirano»***, serán los galanes que desempeñen también la faceta de ***rey injusto*** quienes, cegados por la corrupción y el poder, se muestren incapaces de atender a sus obligaciones de Estado, y sucumban ante la fuerza irresistible de su lujuria.

[147] Guillén de Castro, EPC, p. 142b.

[148] Como muy bien señala Stefano Arata respecto a la función del amor de los protagonistas de MC I: «si antiguamente la relación entre Rodrigo y Jimena brotaba como consecuencia de la muerte del Conde, en ***Las mocedades*** el amor de los dos jóvenes es la condición necesaria para encarecer lo que hay de estoica renuncia en la venganza de Rodrigo. En efecto, **sólo presuponiendo un amor anterior al agravio, la obediencia de Rodrigo al mandato paterno adquiere todo el significado de un traumático sacrificio filial»** (véase su prólogo a MC I, pp. LXIII-LXIV):

al santo honor que mi opinión sustenta.
Razón es que sacuda
de amor el yugo, y la cerviz esenta
acuda a lo que soy; que habiendo sido
mi padre el ofendido,
poco importa que fuese -¡amarga pena!-
el ofensor el padre de Jimena. (MC I, p. 24)

La rápida decisión de don Rodrigo refleja la victoria, si bien dolorosa y desgarrante, que, cual caballero «a lo divino», ejerce sobre sí mismo, esto es, sobre los sentimientos personales que le impedían satisfacer las necesidades de su legítimo ser, su ser social. De igual manera, don Rodrigo de Villandrando, ***alter-ego*** del Cid en LHS, subordina su amor por doña María de Zúñiga a la obediencia a su padre y a las normas sociales de su clase, según las cuales no estaba bien visto que un hidalgo «humilde», según reza el título de la pieza, se casase con una dama principal. De este modo, y como el modélico galán tarreguiano don Diego, protagonista de ***El cerco de Rodas***, decide hacerse merecedor del amor de doña María, a través del ejercicio de las armas:

Iré de aquí,
pues mis contrarios vencí,
donde me venza a mí mismo.
Una cosa pienso hacer,
si no es de gusto, de honor,
pues sé que tiene valor
el padre desta mujer... (LHS, p. 538)

Y, como no podía ser de otra manera, el semidios Eneas (DYE) consigue posponer sus sentimientos amorosos a sus obligaciones político-militares, sabiendo refrenar, como el buen jinete que ha demostrado ser pocos momentos antes, el fogoso caballo de sus pasiones:

¡Ay, Dido,
que ya en mí no mando yo!
Ya me esperan mis soldados [...];
Aunque por sólo el amor
que tengo a Dido, volviera,
pero la causa primera,
por quien vuelvo, es por mi honor...
(DYE, pp. 201b y 204a)

También demuestran estar a la altura de su nacimiento los caballeros-galanes víctimas de la tiranía de sus malos señores. Celauro (EAC), el conde de Irlos (ECI) o Miguel Centellas (EPC), entre otros, son fieles al ser que les dicta su sangre noble, pues en ningún momento dudan de la necesidad de la obediencia al monarca; eso sí, al tratarse éste de un tirano que, para

satisfacer sus «gustos», no duda en atentar contra el honor personal (la dignidad) de sus súbditos, nuestros caballeros guillenianos buscan la mejor manera de cumplir con su deber social (la lealtad y la obediencia al rey), sin tener que deshonrarse. De ahí que el «perfeto caballero» don Miguel Centellas (EPC) decida ausentarse de Nápoles, con el fin de eludir las nefastas alternativas que se le presentan: o bien acomodar a su amada esposa Diana con el Rey, lesionando así su «honor proprio», o, en su defecto, desobedecer la orden injusta del tirano de su señor, pero rey al fin y al cabo («...en España sólo el nombre / de rey la sangre alborota / y las cabezas humilla / y los corazones postra [...] con mi rey, aunque [me] incita / con agravios, leal le soy...[149]»), alternativas ambas cuya realización supondría la violación de su concepto personal de lo que debe ser el comportamiento de un caballero español:

> ...Ésta es la causa, rey, por que te dejo:
> no porque tema de mi honesta esposa
> que, escureciendo a griegas y romanas,
> no asegure mi honor [...];
> pero como no basta el ser honesta
> la mujer pretendida, cuando agravia
> el pretensor y a la venganza obliga,
> viendo que en las personas de los reyes
> no han lugar, sin traiciones, las venganzas,
> tomé por medio huir de los agravios. (EPC, 161a)

Una solución neutral, que satisfaga tanto al honor del monarca como al suyo propio, buscará también el conde de Irlos (ECI), quien, lejos de rehuir el dilema planteado, le hace frente. Y así, resuelve obedecer la orden que de partir a la guerra por tierras persas le había dado su soberano (Carlo Magno), no sin antes asegurarse de no dejar desamparada, y al alcance de «traidores», a su muy querida esposa Marfira:

> ...ya que es forzoso el partirme,
> y el quedarme es por demás,
> **en cierto modo procuro**
> **cómo partir y quedar**,
> por lo cual mi testamento
> quiero hacer y publicar [...].
> ...es mi voluntad también
> que cuantos estados dan
> nombre a mi famosa casa
> y a mis tesoros caudal,
> que los herede Marfira [...].

[149] Guillén de Castro, EPC, pp. 146a y 166a.

Para quedarme y partirme
esto pude imaginar [...].
Y adiós, mi condesa de Irlos [...].
Sólo os suplico, Condesa [...],
que siete años me esperéis,
que si tantos me esperáis
y, éstos pasados, no vengo,
a los ocho vos casad... (ECI, pp. 785-86)

Cuando la obediencia, la sumisión al tirano y a sus deseos inmorales es absoluta, superando todo tipo de intereses particulares (convicciones morales, creencias religiosas, la vida de familiares inocentes...), en lugar de conferir honor y perfección al ***caballero guilleniano***, lo conduce a un lamentable estado de enajenación mental. Esto es lo que le acontece al conde Alarcos (ECA), a quien Guillén, muy significativamente, nos muestra «rabioso y loco», corriendo, cual nuevo Orlando furioso, por todas partes en busca del recuerdo de su esposa, a la que acaba de asesinar (o, al menos, así lo cree), siguiendo las órdenes del Rey: «...ése es mi nombre, / pues traidor me llamaste. Yo confieso / que **tengo culpa**, aunque mi culpa asombre, / pero **perdí el valor perdiendo el seso**[150]». A través del ejemplo del Conde, nuestro dramaturgo valenciano, defensor de las teorías del «derecho de resistencia y del tiranicidio» (como se verá con más detalle en el subsubapartado dedicado al tipo del ***rey injusto y tirano***), nos viene a decir que el honor del ***perfecto caballero*** y ***perfecto súbdito*** no puede estribar en la obediencia ciega a las leyes injustas de un rey que ha dejado de serlo, al convertirse en tirano por sus malos actos. Es más, desde su peculiar posicionamiento ideológico de pequeño noble valenciano que ha visto limitado su poder a causa de la centralización y absolutización de la Monarquía, y próximo a los principios cristiano-tomistas del Estado, Guillén insiste en que la resistencia, en nombre del bien común de la patria, al tirano que abusa de su poder es un deber social y moral que honra al ***buen caballero***. Y así nos muestra el caso ejemplar de dos nobles, Celauro (EAC) y Teosindo (PYF), adornados de admirables características, entre las que destaca su amor sincero a la institución monárquica, que se ven obligados a sublevarse contra un mal rey, y peor hermano, que los persigue a muerte, con tal de poder gozar de sus respectivas esposas:

Celauro. ...**y del injusto daño que me ordenas**

[150] Guillén de Castro, ECA, p. 487.

me librarán los cielos soberanos,
y podré guarecerme en las ajenas.
No todo se gobierna por tus manos,
que reinos tiene el mundo y reyes tiene,
y no todos injustos y tiranos,
y posible será que el cielo ordene
que alguno, de mis lástimas movido,
tu parecer y tu rigor condene [...].
Entonces, cuando el cielo te destruya,
esta espada verás, tan limpia agora,
manchada de sangre, derramar la tuya.
(EAC, pp. 41-42)

Teosindo. ...yo, pues la tengo en la mano [la espada],
no he de volvella a la cinta
hasta envainalla en el pecho
deste tirano, homicida
de mi gusto, de mi gloria
y de mi honor. Muera y viva
con la fuerza de mi agravio,
la venganza y la justicia[151].

Sea como fuere, lo cierto es que los caballeros-galanes guillenianos atienden antes a las necesidades de su ser estamental que a las de su ser más íntimo y personal, y así los vemos renunciando estoicamente a ese amor correspondido, e incluso ya consumado (y, curiosamente en la obra dramática guilleniana, nunca aborrecido), que podía distraerlos del estricto cumplimiento de su deber social. Se podría decir, pues, que todos ellos aceptan voluntariamente y de buen grado el sacrificio que de su parte afectiva entraña el desempeño de sus obligaciones sociales, pues, entre otras cosas, son conscientes de que ésta es la única vía legítima por la que, algún día, una vez ya conquistada su perfección caballeresca, podrían hacerse merecedores y recuperar ese amor perdido en el presente:

Mas en tan gran desventura
lucharon, a mi despecho,
contrapuestos en mi pecho,
mi afrenta con tu hermosura;
y tú, Señora, vencieras,
a no haber imaginado,
que afrentado,
por infame aborrecieras
quien quisiste por honrado[152].

[151] Guillén de Castro, PYF (en E. Juliá [ed.], ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, tomo I, pp. 121-164), pp. 148b y 149a.

[152] Guillén de Castro, MC I, p. 48. La actitud irreprochable de los galanes guillenianos, dispuestos a inmolar su vida personal en aras del principio social del honor, es compartida por muchos de los galanes protagonistas de las comedias españolas de la primera mitad del

De ahí el cariz desgraciado, infeliz, con que se presentan ante nuestros ojos estos «mártires» guillenianos, tal como ha observado Ch. Faliu-Lacourt:

> ...si le héros est beau, courageux, vaillant et fort **il est généralement aussi malhereux** pour des motifs divers […]. Mais il canalise la Fortune, les revers du destin par sa valeur humaine et sait tirer parti des desseins de la Providence, ce qui lui permet de triompher des dificultes. **IL n`arrive à cette apothéose que par un accomplissement estrict de son devoir d`état (service du roi, fonction militaire, obéissance au père) qui entraîne souvent une mise en sourdine de ses passions**, **plus précisément de l`amour don't le rôle ne s`en trouve pas réduit pour autant puisque le héros, vainqueur des autres et de lui-même, n`est plus l`esclave de ses sentiments mais leur ordonnateur**[153].

Ciertamente, el dolor que conlleva el trágico sacrificio de lo más íntimo (el «gusto», el «amor») les durará poco a los caballeros-galanes que protagonizan las comedias guillenianas, pues, en lugar de conducirlos inevitablemente a la muerte, como sucedía con el héroe trágico Marcilla, se verá felizmente recompensado al final de la pieza, de acuerdo con el «arte» de acabar bien, es decir, con la lógica de la «justicia poética» que preside los desenlaces de esa nueva forma de hacer teatro que es la ***comedia***, más

---

Seiscientos, donde, según señala Ch. Faliu-Lacourt, se aprecia «**una como incitación al sacrificio personal para que prevalezca un orden idealizado**. Este sacrificio puede desembocar en excesos como en los dramas de honor, donde un código -no se sabe si exaltado o puesto en tela de juicio- lleva a damas nobles, por una mera sospecha, a ofrecer su misma vida para que el esposo enojado recobre su ánimo, como la pura Claudia de ***Primero al rey que al honor***...» (Véase Ch. Faliu-Lacourt: «Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro» [en ***Criticón***, 23, 1983, pp. 49-61], p. 60.) Será en la segunda mitad de la centuria, donde tales sacrificios adquieran dimensiones más profundas y universales, al enraizarse en la misma esencia del ser humano, constituyéndose en el núcleo central de un género teatral heredado de la Edad Media, pero que empieza a cobrar una nueva pujanza bien entrado el Barroco: nos referimos al auto sacramental, representado muy especialmente por ***La vida es sueño*** (1673) de Calderón de la Barca. Veamos, si no, cómo el sacrificio realizado por ese «compuesto de hombre y fiera» que es el Segismundo calderoniano, quien depone su atracción física por Rosaura al honor de ésta, supone un triunfo de sí mismo, esto es, un triunfo de su parte humana y racional, sobre la animal o instintiva, como él mismo reconoce al final de la pieza:

> Pues que ya vencer aguarda
> mi valor grandes vitorias,
> **hoy ha de ser la más alta**
> **vencerse a mí**. Astolfo dé
> la mano luego a Rosaura,
> pues sabe que de su honor
> es deuda y yo he de cobrarla.
>
> (***La vida es sueño***, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 [10.ª edición], p. 167)

[153] Ch. Faliu-Lacourt, ***Un dramaturge espagnol du Siecle d`Or: Guillén de Castro***, p. 350.

acorde con la sensibilidad del público que acudía a los corrales a divertirse. Rodrigo Díaz de Vivar (MC I), Rodrigo de Villandrando (LHS), el conde de Irlos (ECI) y tantos otros caballeros que, a lo largo de la acción dramática, han demostrado lo que «cuesta ser noble», cumpliendo heroicamente las obligaciones de su ser estamental (obediencia al padre, lealtad al rey, resistencia al tirano...), lograrán finalmente recuperar el amor al que voluntariamente habían renunciado, restableciendo así la armonía ideal que entre el honor y el amor reinaba al principio de la pieza, y dando con ello toda una lección de buen hacer al destinatario de la representación teatral, que veía así cómo el sacrificio personal, el cumplimiento del deber social, es requisito imprescindible para que prevalezca el orden social y, con él, la buena marcha del Estado.

Amistad. La fidelidad al amigo constituye la segunda de las atribuciones fundamentales que conforman la etopeya moral-social del ***perfecto caballero-galán guilleniano*** en general, y muy especialmente la de los «caualleros particulares», esto es, los caballeros de medio pelo (sin titulación), menos idealizados que los héroes de los dramas ideológicos, y, por ende, más representativos de la nobleza española del momento, que protagonizan las escenas costumbristas de las comedias urbanas o de enredo. Pensemos, por ejemplo, en el caso del don Álvaro de LMV, el cual reconoce vivir sujeto a la «obligación de amistad», como buen caballero que es, o bien en el caso de dos galanes de clara inspiración cervantina, el Lotario de CI y el Cardenio de DQM, quienes, al poco de iniciarse la acción dramática de sus respectivas piezas, nos describen la amistad que sienten por sus ***alter-ego*** y hermanos de leche (los galanes segundos, Anselmo y el Marqués) del siguiente modo[154]:

Cardenio. De ver
que contigo no aproveche
el haberme dado el ser
la que a ti te dio la leche
que yo le dejé al nacer,
ni el regalo, ni el amor
con que doce años honraste
la casa de un labrador,
donde engañado pensaste

[154] Como veremos, Cardenio y Lotario expondrán distintos conceptos de ***amistad***. Si Lotario basa su amistad en la confianza y en la lealtad a su amigo y «alma gemela» Anselmo, el aparente villano Cardenio fundamenta su amistad para con el Marqués, su hermano de cuna, sobre los cimientos del respeto y de la obediencia debida al noble.

ser yo tu hermano mayor,
ni haberte después servido
otros tantos de criado [...].
Yo, señor, para obligarte,
con lealtad he de servirte
y sin engaños tratarte... (DQM, pp. 1002 y 1007)

Lotario. ...Yo, al nacer, quedé sin madre,
murió mi padre en España,
adonde, en su testamento,
para mi tutor señala al padre de Anselmo [...],
y fuimos Anselmo y yo,
con una igualdad extraña,
nacidos en una cuna,
criados en una cama,
sola una ama nos dio leche [...].
Fuimos los dos a una escuela,
tuvimos los dos una alma [...]
En fin, **es nuestra amistad**
tan grande, que en toda Italia
los conformes, los amigos
por excelencia nos llaman[155].

La amistad, tan presente en la vida social cotidiana del ***caballero-galán*** guilleniano, es una virtud que, en el teatro de nuestro dramaturgo de la ciudad del Turia, tiene la particularidad de hallarse muy vinculada al honor, pues es consecuencia directa del hábito del bien obrar del caballero, de acuerdo con su calidad estamental. Don Álvaro (LMV) nos dirá que la «obligación de amistad» es «trato [...] muy propio de **quien soy**[156]**»**. Ahora bien, ¿en qué consiste esa «obligación de amistad», contraída por los caballeros-galanes que nos ocupan en virtud de su sangre noble, y cuyo cumplimiento es garantía de esa «perfección cortesana» seiscentista, esbozada por Castiglione en ***El Cortesano***? De nuevo será la figura paterna la encargada de explicárnoslo. Así, por ejemplo, don Jaime Centellas, momentos antes de la ceremonia de investidura de su hijo, le revela la exigencia de todo buen caballero de elegir a sus amigos de tal modo que sean pocos y buenos, en definitiva, y como diría Castiglione, que sean «conformes con las condiciones, con las voluntades, con los corazones y con los juicios»:

[155] Guillén de Castro, CI, pp. 869-871. En boca de Lotario, nuestro dramaturgo valenciano empieza a señalar la semejanza extrema, desencadenante de futuras desgracias, que existe entre esos dos galanes que, si bien en la novela ejemplar cervantina de la que proceden eran distintos de humor (pues Anselmo se inclinaba a pasatiempos amorosos, mientras que Lotario prefería los de la caza), en su comedia vienen a ser «almas gemelas» que comparten «una cuna», «una cama», «un ama», «una esperanza», pero también el amor por una misma mujer, Camila.

[156] Guillén de Castro, LMV, pp. 85 y 84.

Ten con muchos amistad,
y con pocos apretada,
y si es fuerza, de uno solo
fía secretos del alma. (EPC, p. 139a)

Por su parte, la condesa Margarita (ECA) le enseña a su joven vástago, Carlos, que el caballero honrado es aquél que trata al amigo como a sí mismo, esforzándose al máximo en «serville y honralle[157]», tratamiento éste que brilla por su ausencia en una época como la barroca, en la que todo es engaño y mentira, según nos confiesa el viejo don Pedro de ENO:

...**así son**
las amistades de agora,
entrar amigablemente
en casa el mayor amigo
o el más cercano pariente,
con entrañas de enemigo
y luego en ella poner
los ojos con fe liviana,
cuando menos en la hermana
en la hija o la mujer [...],
sin mirar que la vileza
deslustra la calidad,
porque la fidelidad
es el sol de la nobleza. (ENO, pp. 164-65)

Como bien dice don Pedro, la fidelidad al amigo «es el sol de la nobleza», es lo que da lustre y esplendor al «buen caballero», que, de este modo, ve completado su perfil modélico en prácticamente todas las dimensiones individuales y sociales del tipo: perfecto hijo, perfecto vasallo, perfecto galán, y perfecto amigo (más adelante, al hablar de las virtudes espirituales, atenderemos a su faceta de perfecto cristiano).

En su afán por progresar en su arduo «camino de perfección», muchos de los caballeros que discurren por las piezas del valenciano tratarán de superar esta nueva prueba que se les plantea: el culto a la «santa amistad», con todo lo que ello conlleva (fidelidad, heroísmo, y ausencia o represión de la sexualidad, de acuerdo con el esquema feudal de la «religión de la amistad»):

¡Ay, amistad y amor! Visible estrago,
fogoso brío, movimiento lerdo,
que me encoge dudando en lo que acuerdo
y me anima pensando en lo que pago.
En no perder a Anselmo ¡qué bien hago!,

[157] Guillén de Castro, ECA, p. 491.

y en perder a camila ¡qué bien pierdo!
¡Extraña competencia! Loco y cuerdo,
mil quimeras fabrico y mil deshago.
Pero perdona, amor, si me enemisto
contigo, porque venza, aunque me pese,
la amistad que en mi pecho se acrisola.
Que bien podrá sin mengua, quien se ha visto
tantas veces rendido al interese
rendirse a la amistad una vez sola. (CI, p. 890)

De nuevo el eterno conflicto trágico entre el deber social (la amistad) y el «gusto» (el amor), y de nuevo el caballero que, dolorosamente consciente de las obligaciones que entraña su puesto social, opta por lo primero. Así lo hace Lotario (CI), quien, en su fuero más íntimo, incluso goza del «sacrificio» que supone su dramática decisión de hacer entrega de su amada Camila a su mejor amigo y ***alter ego***, Anselmo, el cual, ignorando los sentimientos del mismo Lotario, se había quedado prendado de la joven nada más verla. De ahí que, una vez concertado el matrimonio de Camila con Anselmo, Lotario sienta la imperiosa necesidad de que su mejor amigo tome conciencia del enorme sacrificio que por él, y en prueba de su amistad, acaba de hacer, y que no es otro que renunciar a su prometida:

Lotario. ...por mujer te di
la misma que yo quería,
que en el punto que la vi
en tu pecho, no fue mía
sino tuya [...].
...y como te vi perdido,
procuré verte excusado
del dolor que yo he sentido:
llega a tu cielo adorado,
goza tu bien pretendido,
pues te puedo asegurar
que a darte una mujer vengo
que mil mundos puede honrar [...].
Anselmo. Ya, Lotario, estoy vencido
de tu amistad. (CI, pp. 894-95)

Pero el «sacrificio» de Lotario queda desvirtuado, al hallarse fundamentado sobre una falsa concepción del ideal de amistad, que atropella los sentimientos de seres inocentes como Camila. Y es que, al ceder «heroicamente» a la que en breve iba a ser su esposa, Lotario comete el error de no tener en cuenta el amor de ésta, que acaba siendo víctima de su exacerbado deseo de fidelidad al amigo. Más honesto nos parece, en cambio, el sacrificio del aparentemente villano Cardenio (DQM), el cual, ante el dilema de tener que escoger entre el amor a Lucinda (dama principal) y su amistad

con su hermano de leche, el Marqués (enamorado de aquélla, según confiesa al mismo Cardenio, en las pp. 1002-1004 de DQM), escoge la opción menos dolorosa para todos: renuncia estoicamente a Lucinda, pues su amor es un imposible, dada la diferencia social existente entre ambos, al mismo tiempo que promete al Marqués dejarle vía libre para que pueda cortejarla, sin que su presencia lo incomode:

> Seis años ha que la adoro,
> y cinco de amor le debo [...];
> a su valor no me atrevo,
> y mi nacimiento lloro [...].
> Mas, señor, si con saber
> esta dicha y esta pena,
> para tu propia mujer
> te pareciere que es buena
> quien mía lo quiso ser,
> me iré, por darte el lugar
> que a ser dichoso tuviera,
> donde me mate el pesar,
> en el monte alguna fiera,
> o algún pescado en la mar. (DQM, pp. 1007-1008)

También don Álvaro (LMV), precursor del «burlador» tirsiano, se vence heroicamente a sí mismo, es decir, triunfa sobre su natural tendencia a «dejarse querer» por damas de toda condición («desde la altanera dama / hasta la fregona humilde[158]»), y rehúsa los requerimientos de Eugenia, en nombre de esa «fe prometida» a su amigo Valerián, esposo de Eugenia:

> ...Aunque con tal libertad
> seguir mis gustos pretendo
> ha de entenderse no habiendo
> obligación de amistad;
> que con ella, es trato injusto
> y es afrenta el ser traidor,
> y **en habiendo ley de honor,**
> **es ninguna la del gusto**;
> si es una fe prometida
> la buena amistad, porque
> el que la rompe no ve
> que en efeto es fe rompida;
> y para mí indicios da,
> siendo de la fe enemigo
> el que la rompe a un amigo
> de que a Dios la romperá. (LMV, pp. 85-86)

Aún más ensalzada queda ante nuestros ojos la meritoria actitud de don Álvaro, si la comparamos con la de su contrafigura, Valerián, que, cual

[158] Guillén de Castro, LMV, p. 85.

los típicos galanes secundarios de la ***comedia guilleniana***, caracterizados por ser cúmulo de atribuciones negativas, se deshonra a sí mismo, al traicionar la lealtad de su amigo don Álvaro, cortejando a su esposa Hipólita. Así se lo hace ver la misma Hipólita, a través de unos muy duros reproches:

> ...refrena tu libertad
> o vete de mi presencia;
> que entre amigos el ausencia
> es prueba de la amistad.
> ¿No adviertes, alevoso,
> que quien de ti se ha fiado
> está ausente y es honrado,
> es tu amigo y es mi esposo?
> ¿No ves, aun estando ciego,
> tu locura y tus antojos [...].
> Morir y callar;
> amistad de tantos años
> olvida tu pecho injusto
> por el fin de sólo un gusto,
> principio de muchos daños... (LMV, pp. 59-60)

De igual modo, el galán secundario de CI, nos referimos a Anselmo, contrapunto «gemelar» del protagonista, hace un uso incorrecto de su amistad con Lotario, pues se sirve de ella como de un instrumento eficaz para llevar a cabo su impertinente, soberbio y curioso proyecto de poner a prueba tanto la amistad de Lotario como el amor de Camila: «mataráme esta congoja, / si con curiosa experiencia / no acrisolo su valor [de Camila] y doy toque a su firmeza. / Ésta, siendo con mi honor, / sólo otro yo puede hacella, / que eres tú, Lotario, amigo, / de quien fío tu flaqueza[159]». En definitiva, y como muy oportunamente señala Christiane Faliu-Lacourt en el prólogo a su edición de CI:

> ...la confesión [de Anselmo] es clara: quiere a la vez vencer a Lotario como amigo heroico y como primer pretendiente de Camila. El pecado de Anselmo consiste en querer dirigir a quienes pretende amar como si fueran objetos [...]. Equivocado, piensa manifestar su amistad porfiando en considerar a Lotario como su ***alter ego***. Pero confiar la guardia de su honra a otro es una culpa digna de castigo[160].

[159] Guillén de Castro, CI, p. 904. El tema del «curioso impertinente», de oriundez cervantina, ejercía una poderosa atracción en nuestro dramaturgo valenciano, a juzgar por algunas de sus conocidas intervenciones en la Academia de «Los Nocturnos», donde lo vemos ya «alabando el secreto de amor», ya argumentando «contra la confianza», o bien dando instrucciones sobre «cómo han de granjearse las damas», etc.

[160] Prólogo de Ch. Faliu-Lacourt a su edición crítica de la comedia guilleniana CI, realizada junto a M.ª Luisa Lobato, en Kassel-Valencia, Reichenberger-Generalitat Valenciana, 1991, p. 25

En efecto, el propio Anselmo será el causante de su propia deshonra, al favorecer el adulterio de su esposa y su mejor amigo, Lotario, quien, al final de la pieza, comprueba amargamente que su heroísmo inicial tan sólo fue una ilusión, ya que la fuerza natural del amor acaba desplazando de su pecho a la amistad: «¡con cuántas razones lloro, / muerta en mi amor, nuestra fe!». Y así, tras asumir su responsabilidad en el drama provocado por su «curiosa impertinencia» («mi culpa conozco»), gesto que lo engrandece y lo aleja definitivamente de los monstruosos héroes de las ***tragedias clásicas***, Anselmo recibe como castigo la merecida muerte a manos del amigo:

> Era Lotario mi amigo,
> y, celoso impertinente,
> en la ocasión que les di
> despeñáronse. Afrénteme.
> Que Camila y Lotario
> no son bronce ni son nieve.
> Fue siempre mi grande amigo,
> y el darme agora la muerte
> fue la mayor amistad
> que en su vida hacerme pudo [...].
> Es, señor [al Duque], que de mi muerte
> alcance el perdón Lotario,
> para que después hereden
> él y Camila, casados,
> como mis gustos, mis bienes. (CI, p. 964)

Como vemos, antes de morir y encontrarse cara a cara con Dios, Anselmo decide purgar su culpa, devolviéndole a su amigo Lotario el sacrificio que éste le hiciera al principio de la pieza. De ahí que, ante los pertinentes poderes sociales y políticos, se ofrezca como mediador para la definitiva unión de Lotario y Camila, a quienes bendice y protege económicamente, haciéndoles cesión de toda su hacienda. De este modo, el castigo del culpable facilita el feliz desenlace de los que, víctimas de su «celoso proyecto», cayeron en los yerros del amor, resolviendo así Guillén, muy hábilmente, la acción trágica de un modo favorable, feliz, propio de una temprana y muy peculiar forma de ***comedia*** (o «tragedia de final feliz»), superadora de la vieja fórmula de la ***tragedia clásica*** de tipo senequista, y anticipadora ya de ese precepto fundamental (el «arte» de acabar bien) de la futura fórmula de la ***Comedia nueva***, que, por esas fechas (recordemos que, según Bruerton, CI data de 1605-1606/8?), aún estaba forjando Lope:

> ...La elección del triunfo de la vida es una de las constantes en el teatro de Castro frente a los trágicos

> valencianos anteriores y a los dramas de honor más tardíos de Calderón. Ahí está el lazo más profundo con el que tanto influyó en su teatro, Lope de Vega, a quien manifiesta en esta obra [CI] su amistosa admiración[161].

Como era de esperar, de acuerdo con la lógica de la «justicia poética» del nuevo género que se estaba gestando, la ***comedia***, también disfrutan de un desenlace satisfactorio, a la par que sorprendente, y, por tanto, gratificante para el público de principios del Seiscientos, los otros dos galanes que se habían vencido a sí mismos, en aras de la «santa amistad». Así, por ejemplo, el «rústico» Cardenio de DQM logra hacer realidad su sueño de casarse con la dama Lucinda, gracias al descubrimiento (anagnórisis) de su origen social noble, mientras que el don Álvaro «donjuanesco» de LMV recupera el don más preciado por él: su libertad, al descubrirse que su matrimonio con su prima Hipólita es nulo, debido a un error en la bula papal.

b.2.) Atribuciones espirituales

Una vez analizadas las virtudes «socio-morales», digámoslo así, que rigen la actividad social del ***buen caballero*** guilleniano, ordenándola hacia su fin último (Dios), vamos a centrarnos ahora en una tercera componente que nos ayudará a completar el perfil moral y espiritual del ***perfeto caballero***: nos referimos a la caridad cristiana, virtud sobrenatural que, como tal, es infundida por Dios a quienes, con fe, solicitan su gracia sacramental. Y es que, no debemos olvidar que, al igual que la mayoría de los dramaturgos auriseculares, tampoco descuida Guillén el factor religioso a la hora de retratar a sus héroes, quienes se presentan ante nosotros como auténticos «galanes divinos[162]» o «capitanes cristianos[163]», pues, como diría el mismo Cid, «el ser cristiano / no importa al ser caballero[164]», antes al contrario, ya que aquéllos que «en su devoción, / a sus tiempos concertada, / le dan filos a su espada, / mejores soldados son[165]». Queda claro, por tanto, que, para nuestro «caballero-dramaturgo», el ser buen caballero lleva implícito el ser buen

[161] Véase el prólogo de Ch. Faliu-Lacourt a su edición de CI, p. 35.

[162] Guillén de Castro: MC I, p. 88.

[163] Ibídem, p. 92.

[164] Ibídem, p. 87.

[165] Ibídem.

cristiano, idea que trata de transmitir al sector más elevado de su auditorio, a través de las numerosas secuencias pedagógicas en las que padres nobles como la condesa Margarita (ECA) tratan de adoctrinar a sus jóvenes vástagos, con el fin de hacer de ellos «perfetos caballeros». He aquí un significativo fragmento de la «lición» que el niño Carlos (ECA) repasa ante la mirada atenta de su madre:

Margarita. Y dime: un buen caballero
¿qué cosas ha de tener
para parecerlo?
Carlos. **Ser**
buen cristiano lo primero[166].

De igual manera, otros padres, en este caso el progenitor del «perfecto caballero», don Jaime Centellas (EPC), y el conde Grimaltos (ENM) también incluyen la religión en la formación de sus respectivos hijos y futuros caballeros:

Grimaltos. El que caballero nace [...]
la Ley de Cristo guardada
en el pecho y en la boca,
cuya defensa le toca
a la boca y a la espada,
tendrá honra... (ENM, pp. 389-390)

Don Jaime. Con la competente edad,
nuestra Doctrina Cristiana
ya se entiende que **ha de ser**
deste edificio la basa [...].
-Hijo, pues a Dios conoces,
por dondequiera que vayas
acuérdate de que hay Dios
y que es causa de las causas [...],
y con esto, don Miguel,
no dudes que Dios te haga
un perfeto caballero
y logre mis esperanzas. (EPC, pp. 138a-b y 139a-b)

Tras la voz de estos ilustres padres que instruyen a su progenie en los principios de la nobleza, se adivina el proceso de construcción seguido por Guillén a la hora de fijar su paradigma ideal de ***buen caballero***, uno de cuyos pilares fundamentales estriba, precisamente, en su dimensión cristiana, en su espiritualidad. De hecho, la religión cristiana forma parte de cotidianidad de la inmensa mayoría de los «perfectos caballeros» que pueblan el teatro

[166] Guillén de Castro, ECA, p. 490.

guilleniano, los cuales, ya desde su misma ceremonia de investidura, celebrada, normalmente, el día del «Santo Patrón de España[167]», Santiago, irrumpen en escena, ya portando conjuntamente una espada y una cruz o un rosario, ya bendiciendo la comida ante las miradas burlonas de sus descreídos soldados:

Rodrigo. ...¿queréis comer?
Pastor. Un bocado.
Rodrigo. A nuestro Santo español
primero gracias le hagamos
y después podréis comer.
Pastor. Las gracias suélense hacer
después de comer: comamos.
Rodrigo. Da a Dios el primer cuidado,
que aún no tarda la comida.
Pastor. ¡Hombre no he visto en mi vida
tan devoto y tan soldado! (MC I, p. 87)

Ahora bien, como ya adelantábamos anteriormente, más allá de estos signos externos de devoción, donde mejor se manifiesta el espíritu religioso que anima la vida del caballero guilleniano es en su caridad, en su piedad cristiana. Muchos son los héroes de Guillén que compaginan el valor y la piedad, atrayéndose la ferviente admiración de las gentes que les rodean. Esto es lo que acontece con la recreación guilleniana del personaje mitológico Eneas (DYE), cuya misericordia es reconocida no sólo por sus súbditos, sino también por la diosa Venus:

Dentro. Reliquia sola del troyano bando,
Eneas valeroso,
piedad, si es que te precias de piadoso [...].
Venus. Gran troyano, **pío Eneas** [...].
Anteo. ...mueva tu valor profundo
tu piedad, si es que deseas
tener grato al **pío Eneas**.
(DYE, pp. 170a, 175b y177b-178a)

De igual modo, será la caridad de don Rodrigo de Villandrando (LHS) para con sus soldados la que seduzca a la princesa Madama Margarita: «Español fuerte, / ¡qué bien tratas, qué bien das! / Mil gustos me ha dado el ver / el dar tuyo y su tomar» (p. 559). Y es que el joven caballero español ha dado muestras sobradas de su amor por el prójimo en dos ocasiones: en primer

[167] Bajo la invocación de Santiago son armados caballeros, entre otros, Rodrigo Díaz de Vivar («Lleguemos al altar / del Santo Patrón de España», MC I, p. 5), y el «perfecto caballero» don Miguel Centellas (según nos relata su padre: «Y a los veinte años, el día / del Santo Patrón de España, / después de haber comulgado, / le ceñí en su altar la espada / y a una parte de la iglesia [...] estos consejos le di...», EPC, p. 139a).

lugar, al interceder por sus pobres soldados ante el Rey, al que solicita las «dos pagas» que les debe, y, en segundo lugar, al tratar de mitigar sus necesidades materiales, dándoles lo poco que tiene, pues «para solamente dar, / señora, es bueno el tener» (LHS, p. 559).

Y, como era de esperar, de nuevo es el Cid (MC I) el héroe guilleniano que mejor encarna la virtud de la caridad, superando incluso al «pío Eneas» o al generoso Rodrigo de Villandrando. Su caridad no conoce límites: su profundo amor a Dios le ha llevado a desarrollar un sentido de fraternidad con todos los hombres sin excepción, y, muy especialmente, con los más desamparados. Así se aprecia en una escena en la que, ante los ojos asombrados y las befas de sus prosaicos soldados, y cual un nuevo San Francisco de Asís, el Cid, ya convertido en dechado de heroísmo guerrero, no sólo rescata del lodazal a un pestífero pobre (en realidad, San Lázaro, enviado por Dios para probar la justicia y la caridad cristianas del héroe que ha superado ya la vida de las armas), sino que, humillándose hasta el extremo, le besa su mano «gafa y asquerosa» y lo colma con todo tipo de atenciones, sin importarle el peligro del contagio:

Rodrigo. Esas carnes laceradas
(***Cúbrele con un gabán***.)
cubrid con ese gabán.
¿Las acémilas vendrán
tan presto?
Pastor. Vienen pesadas [...].
Gana de comer tenía,
mas ya no podré comer,
porque esa lepra de modo
me ha el estómago revuelto...
Soldado 1.º Yo también estoy resuelto
de no comer.
Soldado 2.º Y yo y todo.
Un plato viene no más,
que por desdicha aquí está.
Rodrigo. Ese solo bastará [...].
Llegad [al Gafo], comed, que en un plato
hemos de comer los dos.
(***Siéntanse los dos y comen***.)
Soldado 1.º ¡Asco tengo!
Soldado 2.º ¡Vomitar
querría! [...
Rodrigo. Ya entiendo el mal que tenéis,
allá os podéis apartar;
solos aquí nos dejad,
si es que el asco os alborota [...].
Dormid un poco [al Gafo], **que yo**
quiero guardaros el sueño. (MC I, pp. 90-91)

Como diría Joaquín Casalduero, «la caridad en su esplendor máximo ilumina el valor guerrero[168]» del Cid, acabando de completar su imagen de héroe dramático por excelencia. Decimos esto, pues «los escalones de la caridad», según palabras del Gafo, son los únicos que le faltaban a nuestro perfecto caballero guilleniano para ganarse definitivamente el favor y la protección de Dios, y coronar así con éxito su dura trayectoria vital. El propio San Lázaro, en una escena típica del Barroco Contrarreformista, en la que se recrea la relación del héroe clásico con los dioses paganos, se encargará de vaticinarle al Cid las futuras hazañas que, gracias a su esfuerzo, y, sobre todo, gracias a la ayuda de la Providencia, consagrarán su mítica figura para la posteridad:

> ¡San Lázaro soy, don Rodrigo!
> Yo fui el pobre a quien honraste,
> y tanto a Dios agradaste [...],
> que serás un imposible
> en nuestros siglos famoso,
> un capitán milagroso,
> un vencedor invencible;
> y tanto que sólo a ti
> los humanos te han de ver
> después de muerto vencer.
> Y en prueba de que es así,
> En sintiendo aquel vapor,
> aquel soberano aliento,
> que por la espalda violento
> te pasa al pecho el calor,
> emprende cualquier hazaña...[169]

Y ya, para concluir este apartado referido al tipo del ***caballero-galán*** guilleniano, sólo nos resta decir que tanto la figura de un Cid infatigable, física

---

[168] J. Casalduero, «Guillén de Castro. ***Primera comedia de Las Mocedades del Cid***» (en ***Estudios sobre teatro español***, Madrid, Gredos, 1972, pp. 45-71), p. 69.

[169] Guillén de Castro, MC I, p. 93. Las palabras de San Lázaro son una versión «a lo divino», es decir, cristiana, del vaticinio que la diosa pagana Venus hace a Eneas, en la comedia mitológica guilleniana titulada DYE:

> Gran troyano, pío Eneas,
> ten ánimo, aliento cobra [...], confía
> de tu fortuna dichosa.
> Favorable estrella tienes;
> Venus, tu madre piadosa [...]
> te conserva en la memoria [...].
> ...ve a Cartago,
> con cuya Reina famosa
> podrás tanto, que has de ser
> cabeza de su corona,
> y después, pasando a Italia,
> serás Rey de Italia toda,
> por premio de tu valor... (pp. 175b y 176a).

y moralmente hablando, así como la de sus numerosos ***alter-ego***, cuya fuerza de voluntad les permite avanzar en un «camino ascendente de perfección», superando toda suerte de pruebas humanas y divinas, constituyen el máximo exponente de ese nuevo concepto de héroe (un héroe positivo y humano, capaz de transformar su desdicha en felicidad, opuesto totalmente a ese héroe monstruoso y brutal de la ***tragedia clasicista*** anterior, autor de maldades que, inevitable e impunemente, conducían a la catástrofe colectiva) con el que el dramaturgo de la ciudad del Turia pretende ilusionar a su público, alejándolo así de esa incipiente corriente de escepticismo que empezaba a aflorar en la época, a propósito de las nulas posibilidades del hombre en un mundo esencialmente negativo, en el que, como diría Baltasar Gracián, «todo es arma y todo es guerra», y guerra inútil, podríamos añadir. De la misma opinión es Christiane Faliu-Lacourt, para quien la obra dramática de Guillén de Castro, fiel al esquema «consolador» de la ***comedia***, frente al de la ***tragedia***, ofrecía «una lección al hombre español con el fin de recordar que acabó el reinado fatal de los dioses del Olimpo y que Cristo se encarnó a su imagen para salvarlo, con tal que coopere a su salvación. Así, al espectador, a instigación de una dramatización adoctrinante, se le convida a adueñarse de su destino y, cooperando a los designios de la Providencia, a encontrar, alentado por la representación teatral, motivos para dirigir su vida[170].».

[170] Ch. Faliu-Lacourt, «Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro», p. 61.

III.2.1.2. ***Dama***

> ...esta dama
> es de tan grande valor,
> que ha llegado a ser mayor
> que su hermosura su fama.
> Es en el mundo un retrato
> de la misma castidad,
> un sol de la honestidad
> y un ejemplo del recato...[171]

Las palabras con que Lotario describe a su amada Camila nos anuncian ya los dos atributos fundamentales que conforman la etopeya de la ***dama guilleniana***: **«hermosura»** (belleza física) y **«fama»** (belleza espiritual, cifrada especialmente en la virtud moral de la «honestidad» o «castidad[172]»), rasgos ambos que traslucirán un **origen social noble**, y que serán compartidos con el resto de protagonistas femeninas de la «fábula de amores» de la ***Comedia nueva***, a juzgar por la definición que del arquetipo dramático de la ***dama*** nos ofrece Juana de José Prades en su conocida «teoría sobre los personajes de la Comedia nueva»:

> ...la DAMA es siempre ***bella***, de ***linaje aristocrático***, dedicada exclusivamente a la ***consecución de su amor*** por el galán, y, para lograrlo, sabrá emplear ***audacia*** e ***insinceridad***[173].

Pero no nos llevemos a engaño, pues, pese a partir de la misma paleta de colores (belleza, linaje y lealtad amorosa) que sus coetáneos a la hora de esbozar el paradigma de la ***dama***, Guillén nos sorprende, muy

---

[171] Versos mediante los cuales Lotario describe a su amada Camila ante su buen amigo y «hermano de leche» Anselmo, y que no hacen sino acrecentar el repentino interés de éste por la joven, en CI, p. 889. Los mismos tópicos, articulados en discursos casi idénticos al pronunciado por Lotario, presiden la etopeya del resto de damas guillenianas, tal como se puede apreciar en la descripción que de Lidora nos hace Claudio, en LFS (pieza incluida en E. Juliá Martínez, ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, tomo III):

> ¿No es Lidora la famosa,
> nunca vista y celebrada
> por discreta y por hermosa,
> la honesta, recatada,
> entre santa y melindrosa? (p. 240b).

[172] Virtud femenina que será cantada hasta la saciedad por nuestro dramaturgo de la ciudad del Turia, en obras como ***El amor constante***, cuyo título adelanta ya la principal cualidad de su protagonista Nísida: su firmeza y constancia en el amor a su esposo Celauro.

[173] Juana de José Prades, ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva***, p. 251.

frecuentemente, dibujando un perfil más «serio», o, si se quiere, más «trágico», que poco tiene que ver con el talante despreocupado y frívolo de las típicas damas de la ***comedia aurisecular*** (sobre todo las que protagonizan el subgénero de la ***comedia de enredo***), caracterizadas fundamentalmente por servirse de ingeniosas trazas de dudosa moralidad, con tal de conseguir su propia felicidad, esto es, la ansiada meta del matrimonio. En efecto, salvo contadas y muy brillantes excepciones[174], la mujer guilleniana suele aparecer revestida de una aureola trágica y ejemplar, pues su firmeza amorosa para con su esposo/galán en ocasiones la conduce irremediablemente al sacrificio, no ya de su honor, sino de su propia vida, presentándose así ante nuestros ojos como una auténtica «heroína» o «mártir» del amor. Asistamos, a este propósito, al gran acto de amor realizado por Nísida, protagonista de la comedia significativamente titulada ***El amor constante***, quien, como las vírgenes del primitivo Cristianismo, decide tomar el veneno que le ofrece el tirano, para evitar el tener que entregarse a su amor lascivo y deshonrar con ello a su amado esposo Celauro:

> ¿De tu aliento he de gustar,
> enemigo [...]?
> Y, pues me le ofreces, di,
> ¿por qué me diste a escoger?,
> ¿qué veneno puede haber
> menos fiero para mí?
> Dame el que está en ese vaso,
> que a darme salud te inclina,
> porque será medicina
> a las desdichas que paso [...].
> Pero ya. (Mas ¡ay de mí!,
> que esta desdichada empresa
> por ti, Celauro, me pesa,
> porque al fin te pierdo a ti.
> De que soy tuya me acuerdo,
> y que en morir te destruyo,
> mas también mi honor es tuyo,

[174] Nos referimos a las damas «tracistas» o, en palabras de Calderón de la Barca, «tramoyeras», llamadas así en virtud del peculiar papel activo que juegan en la trama amorosa, consistente en «trazar» diversas estrategias de enredo, con el fin de lograr o recuperar el amor de un galán que anda cortejando a otra dama. Dejamos constancia de un dato interesante, desde el punto de vista funcional, y es el hecho de que las damas enredadoras guillenanas se dividan en dos grupos muy distintos, dependiendo del macrogénero en el que se inscriban: por un lado, las divertidas y amorales protagonistas principales de las comedias puras (la Elvira de LMV, la infanta Aurora de ECB...), y, por otro, las antipáticas y malvadas damas segundas de los dramas ideológicos (la Infanta de ECA, la Reina de EDD, la Isabela de ENM...), herederas éstas últimas de las damas «trágicas activas» de la ***tragedia renacentista valenciana*** (recordemos el caso concreto de tres crueles mujeres viruesinas: las protagonistas de ***La gran Semíramis*** y ***La cruel Casandra***, y la Flaminia de ***Atila furioso***).

y te ofendo si le pierdo)[175].

Semejante derroche admirable de coraje moral en la mujer no debe sorprendernos en el seno de un teatro «serio» como el de Guillén[176], en el que, debido a la herencia de los trágicos humanistas valencianos Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués, el «deleite» (***delectare***) de las divertidas peripecias eróticas (tan del gusto de la ***comedia lopesca***) aparece subordinado a la «utilidad» (***prodesse***, ***docere***) de la transmisión del dogma, que, en tiempos de nuestro «caballero-dramaturgo», no es otro que el «dogma nobiliario», es decir, el sistema de valores de la clase dirigente: la aristocracia. Buena prueba de ello es la predilección que siente el comediógrafo y pequeño noble valenciano Guillén de Castro por el cultivo del subgénero de la ***Comedia nueva*** que más desarrolla la función moralizante, el ***drama***, al que destina unos protagonistas muy especiales: unos personajes de sangre noble, ***galán*** y ***dama***, que, cual las criaturas trágicas definidas por Aristóteles en su ***Poética***, se presentan «como mejores de lo que son[177]», pues, merced a sus intachables y heroicas vidas «estamentales», contribuyen a difundir esos viejos y gloriosos ideales de la aristocracia caballeresca de antaño (honor, lealtad, obediencia...), tan anhelados por los sufridos y lúcidos espectadores del estéril momento presente:

---

[175] Guillén de Castro, EAC, pp. 86-87. Frente a la tremenda actividad desplegada por las damas tracistas (tanto las que protagonizan, en calidad de damas primeras, las comedias de enredo, como las damas segundas de los dramas) para lograr sus fines amorosos, la lucha de Nísida por mantenerse fiel a su esposo ausente se basa en la resistencia pasiva al tirano. Con ello, Nísida se adscribe al prototipo de dama pasiva, de clara raigambre trágica (recordemos a la «infelice Marcela» o a la «Elisa Dido» de las piezas viruesianas así tituladas, o bien a las protagonistas «trágicas pasivas» de tres comedias tarreguianas, como son la Flaminia de ***La duquesa constante***, la Reina de ***La enemiga favorable***, y, por último, la Teodosia de ***El esposo fingido***) que protagoniza, como dama primaria, los dramas ideológicos que exploran los conflictos del poder tiránico, del deber o del honor.

[176] No en vano, la especial sensibilidad que siempre demostró Guillén para lo trágico (atmósfera trágica que impregna sus obras, protagonismo casi exclusivo de personajes de la alta nobleza, temática del tiranicidio...) favoreció, entre sus contemporáneos, su fama de eminente autor trágico, como bien demuestran los siguientes elogios salidos de la pluma de Lope de Vega (***Las almenas de Toro***) y un autor anónimo, posiblemente Fernando de Vera y Mendoza (recogido en un ***Panegírico por la Poesía***, aparecido en Montilla hacia 1627), respectivamente:

- «Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene Vm. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma [...] obligado estaba yo a dirigir a Vm. tragedia, habiendo de imitarle, y abonar esta verdad con el ejemplo...»;
- «...Don Guillén de Castro tiene gran primor en lo cómico y superior lugar en lo trágico».

[177] Véanse los capítulos II (p. 22) y XV (p. 47) de la ***Poética*** de Aristóteles.

¡Oh edad dichosa, en quien de la esperanza
jamás se vio a la fe opuesta la duda,
porque era entonces la verdad desnuda
espejo de la humana confianza!...[178]

Se puede decir, pues, que el tono predominantemente grave, pero optimista, inherente al subgénero del ***drama seiscentista***, así como la ***uoluntas docendi*** que preside el proyecto ideológico-dramático guilleniano, destinado a la formación de auténticos dechados de perfección humana, según los valores del régimen monárquico-señorial de la época, todo ello, decíamos, condiciona y enriquece el esquema tipológico de la ***dama de comedia***, que, al igual que sucedía con el paradigma del ***galán***, responde a un modelo arquetípico, deseable y, en definitiva, «perfecto» de mujer. Y es que, sabedor del enorme valor del teatro como plataforma ideológica, Guillén sigue al pie de la letra el aforismo ciceroniano de que la comedia ha de ser ***speculum consuetudinis***. De ahí sus continuos esfuerzos por proponer a la contemplación admirativa del sector femenino de su auditorio un modelo ideal, suasorio y disuasorio, de «perfeta mujer», análogo al del varón, en el sentido de que encarna una serie de cualidades «nobiliarias» que la convierten en paradigma de ***virtus heroica*** y le confieren un aspecto «angelical»:

Anteo. A los ángeles te igualas
en belleza y aparato,
pues para ser su retrato
sólo te faltan las alas [...]
¿Eres ángel o mujer[179]?

Este ser «angélico» que, de tan perfecto, «no parece mujer[180]», según nos dice Guillén, por boca de Lotario, en uno de sus frecuentes giros misóginos[181], se nos presenta así como una moderna y aristocratizante

[178] Palabras pronunciadas por el viejo don Pedro en ENO, p. 30.

[179] Guillén de Castro, ECB, p. 143.

[180] Guillén de Castro, CI, p. 889.

[181] Como veremos con más detenimiento, toda la obra dramática de Guillén se halla salpicada de frases poco favorables a la mujer. Así, por ejemplo, en EDD, los personajes masculinos, e incluso algunos femeninos, afirman cosas como las que siguen: «menos crédito te doy / a ti, porque eres mujer» (p. 253); «suelen ser peligrosas / las traiciones en mujer» (p. 254); «el modo de regalar / me está diciendo quién eres, / porque siempre las mujeres / regalan para matar» (p. 297)... Frases como éstas son las que le han granjeado a nuestro dramaturgo fama de misógino. Sin embargo, y durante el curso de este apartado referente a la figura de la ***dama***, tendremos ocasión de comprobar que Guillén tiene una visión ambivalente, positiva y negativa a la vez, de la mujer. La causa de semejante visión contradictoria de la mujer, por otra parte muy típica de nuestro teatro barroco, no será otra que la confluencia de dos corrientes

versión barroca de las «claras mujeres[182]», por emplear un término boccacciano, que escritores humanistas de la talla de Erasmo de Rotterdam o los valencianos Juan Luis Vives y Cristóbal de Virués, entre otros, ofrecían al destinatario femenino de sus obras, con el fin de atraerlo hacia un modelo de mujer recatada, sumisa y virtuosa, garante del orden social propugnado por la ideología patriarcal del humanismo cristiano (ideología que también nutrirá buena parte del pensamiento contrarreformista de la centuria siguiente[183]). Pues bien, veamos ahora cuáles son los rasgos atributivos, los valores y las virtudes que conforman el perfil de esa ilustre o «perfecta» ***dama*** que puebla el teatro guilleniano, y que, como la Lidora de LFS, de quien se afirma que es

---

literarias, la misógina medieval y la «querelle des femmes» renacentista, en la concepción del arquetipo femenino guilleniano.

[182] «Claras mujeres», así se titula una de las obras (***De claris mulieribus***, 1350-60) con que Boccaccio inaugura el interés humanista por la vida ejemplar de la «mujer ilustre» de procedencia grecolatina, que no cristiana, ausente generalmente del panorama literario-religioso de la Edad Media. A partir de entonces, y durante los siglos XV y XVI, mujeres gentiles, encarnadas en figuras históricas y legendarias de la Antigüedad Clásica, tales como Zenobia, Artemisa, Dido o Semíramis, acabarán convirtiéndose en las protagonistas habituales de los tradicionales catálogos de «claras mujeres», mediante los cuales humanistas y eruditos de la talla de Juan Luis Vives (en su ***De Institutione Faeminae Christianae***, 1523; véase, sobre todo, el capítulo «***De doctrina puellarum***» del Libro IV) tratarán de adoctrinar y educar a la mujer de la ***civitas cristiana*** de su tiempo.

[183] Efectivamente, a grandes rasgos, las plumas de una y otra corriente de pensamiento (humanismo cristiano y contrarreformismo) coinciden en dibujar una imagen «domesticada» de la mujer, cuya virtud moral se halla estrechamente vinculada a su natural propensión al retiramiento de la vida pública, imagen ésta que no hace sino revelar la omnipresencia del sistema patriarcal en ambas ideologías. Ahora bien, conviene matizar que, frente al más retrógrado y ensimismado prototipo femenino esbozado por nuestros dramaturgos auriseculares, entre ellos Guillén, en sus comedias (según Calderón en ***No hay burlas con el amor***, basta con que: «Sepa una mujer hilar / coser y echar un remiendo / que no ha menester saber / gramática ni hacer versos»; también Lope, por boca de Octavio, el padre de la lista Nise de ***La dama boba***, se preguntaba: «¿Quién le mete a una mujer con Petrarca y Garcilaso, / siendo su Virgilio y Taso / hilar, labrar y coser? »), los escritores humanistas del siglo anterior manejaban un concepto más «liberal» de la mujer, a la que reconocían su derecho a la cultura (inclusive universitaria). Y es que los humanistas consideraban que el prototipo ideal de mujer venía a ser un compendio de «eruditio» y «pudicitia». Así lo avalan las siguientes palabras con que la estudiosa Carmen Peraita («¿Zenobia gobernante humanista o Zenobia domesticada? La figura ejemplar de las ***claras mujeres*** gentiles en ***De Institutione Faeminae Christianae*** de Vives», en ***Bulletin Hispanique***, 101, 1999, n.º 1, pp. 19-39) desglosa el pensamiento del valenciano J.L. Vives en ***De Institutione***:

> ...Frente a una opinión común -rebatida vehementemente por Vives-, que el saber en la mujer provoca desenfreno de las pasiones, desobediencia y desorden social [...], la argumentación de la necesidad de una educación femenina -pensamiento central del tratado viviano- está basada en un concepto moral del estudio [...]. Vives concibe una relación directa entre saber, elocuencia y virtudes morales, entre ***eruditio*** y control de las pasiones, entre filosofía moral y castidad (incluso entre latinidad y castidad), e inversamente, entre ignorancia y lascivia (p. 34).

«ejemplo de toda España[184]», aspira a convertirse en espejo de conducta para la mujer de los albores del Seiscientos.

III.2.1.2.1. Etopeya de la dama guilleniana

Como el ***caballero-galán*** que desfila por las piezas del valenciano, y, en general, como toda criatura dramática que habita el codificado y bien estructurado edificio de nuestra ***comedia áurea***, también el paradigma guilleniano de la ***dama*** se halla configurado por una serie de rasgos que corresponden a las tres dimensiones del ser humano: la sociológica, la física y la psicológica.

a) Dimensión sociológica: linaje esclarecido

Desde el punto de vista sociológico, y de acuerdo con el clásico prejuicio que establece la correspondencia entre ***nobilitas*** y ***virtus***, el prototipo ideal de la ***dama*** guilleniana se caracteriza por su nobleza de sangre (garantía de su nobleza de espíritu). Efectivamente, basta una simple lectura superficial de las comedias de Guillén, deudoras en gran medida de la fórmula «aristocrática» de la ***comedia valenciana*** de fines del Quinientos[185], para comprobar que el requisito indispensable del linaje esclarecido se halla ampliamente cumplido en sus ***damas***. No en vano, y salvo algunos ejemplos extraídos de las capas medias de la nobleza (**damas primeras**: Lidora [LFS], Elvira [LMV], Lucinda [DQM], Camila [CI], doña Hipólita [VA], Marfira [ECI], doña Brianda [ENO]...; **damas segundas**: Eugenia [LMV], Lavinia [LFS], doña Mencía [ENO]...; **damas terceras**: Hipólita [LMV], Isbella [LFS]...), la mayoría de los caracteres femeninos dibujados por Guillén pertenecen a los estratos más elevados de la aristocracia, e incluso a la mismísima familia real, como bien reflejan los títulos («condesa», «hermana/hija del Conde», «hija del Duque», «Reina», «Infanta», «nieta/hija/sobrina del Rey»...) que acompañan

[184] Guillén de Castro, LFS, p. 240b.

[185] Así tendremos ocasión de comprobarlo en el apartado IV.1. «De las ***dramatis personae*** a la estructura social de los personajes».

a sus nombres de pila y, en ocasiones, a sus ilustres apellidos, en las ***dramatis personae***[186]. He aquí algunos de los ejemplos más significativos:

***FAMILIA REAL:**

- **damas primeras**: Aurora (Infanta, en ECB); La ***Infanta*** (ENM); Ginebra, «***infanta, hija del Rey***» (EDD); Filomena, «***hija de Pandión, rey de Atenas***» (PYF); Dido, «***Reina***» (DYE); Zaida, «***princesa mora***» (MC II), etc.
- **damas segundas**: ***Infanta*** Leonora (EAC); La ***Infanta*** (ECA); La ***Reina*** (EDD); Isabela (reina consorte en ENM); Madama Margarita,

[186] Para más información relativa a la antroponimia de las ***damas***, en particular, y del resto de tipos guillenianos, en general, remitimos al punto III.1.3. de la presente tesis.

Por otra parte, y junto a todas esas damas nobles mencionadas que protagonizan la «comedia cortesana» de Guillén, cabe señalar la presencia insólita de dos personajes femeninos, que, pese a no correrles «sangre hidalga» por sus venas, pues son de extracción social baja, encarnan el papel de damas protagonistas y, como tales, aparecen totalmente idealizadas en sus piezas, luciendo los principales atributos de la nobleza (belleza, amor, honor...). Nos referimos, cómo no, a Dorotea (DQM) y a Leonor (VA), hijas de un rico labrador, la primera, y de un adinerado mercader, la segunda. La propia Dorotea, pastora idealizada que bien podría sustituir a la Diana de las obras de Montemayor o Gil Polo, nos dice que: «hija soy de un labrador, / aunque es su riqueza extraña» (DQM, p. 982), mientras que será don Juan, su futuro suegro, quien dará cuenta de la calidad de «nueva noble» de Leonor: «Ve a recebir a tu esposa [...], / y pues la puedes llamar / honrada, rica y hermosa [...], / siendo verdad / que hallarás en su nobleza, / ya que no tu calidad, / a lo menos tu limpieza. / Fue su padre un mercader, / del linaje que en España / tiene por nombre el tener...» (VA, p. 253a). Más allá del lógico recelo que nuestro «caballero-dramaturgo», a través de don Juan, deja entrever para con todos esos incipientes ascensos sociales que, basados en el poder del vil metal, empezaban a producirse en la época, lo cierto es que Guillén, fiel a la tendencia de sus coetáneos, los cultivadores de la ***Comedia nacional***, y, sobre todo, fiel a los intereses de su linajuda, pero pobre, clase social, incorpora en su comedia aristocrática, haciéndolas partícipes del sistema de valores y privilegios reservados a las protagonistas nobles, al menos a dos mujeres oriundas de esos dos sectores (ricos labradores y oligarquía) que constituían la base del sistema contribuyente y a los cuales había que «mantener» contentos con el orden estamental vigente. Su maestro valenciano, el canónigo Tárrega, así se lo había enseñado en los últimos decenios del Quinientos, al incluir entre sus encumbradas protagonistas a dos mujeres de procedencia social humilde. Nos referimos a la serrana Amaltea («aunque soy de menos presa / villanos soy Amaltea / la gallarda montañesa») de ***La perseguida Amaltea***, y a la villana Teodosia (Honorio: «¡Ah, pobreza, oh mal esquivo, / hija de padres villanos...!») de ***El esposo fingido***. En ambas piezas, Tárrega, muy hábilmente, echa mano del ***topos*** literario del «menosprecio de corte y alabanza de aldea» para ensalzar a sus humildes protagonistas femeninas, a las que opone unas contrafiguras nobles, pero indignas. Así pues, nos muestra cómo la aldea, el ámbito natural en que nacieron Artemisa y Teodosia, es la mayor garantía de su virtud, pureza e inocencia, cualidades celebradas por caballeros como el Conde o Arnaldo, respectivamente, y que aventajan en mucho a las de sus oponentes, las enredadoras, celosas y crueles Artemisa y Clodosinda, damas procedentes de esa corrompida corte que tantas críticas había suscitado entre los trágicos humanistas valencianos (especialmente en las obras que exploran la vertiente tiránica del poder) y que tanto denunciaría Guillén en sus dramas ideológicos del «poder» (EAC, CSH, LJP, PYF, EPC...).

«***sobrina del*** REY DE FRANCIA» (LHS); La ***Infanta*** doña Urraca (MC I); Progne, «***hija de Pandión, rey de Atenas***» (PYF), etc.

- **damas terceras**: Francelina, «***niña, nieta del rey***» (ENM); Arminda, «***hija del rey Tereo***» (PYF), etc.

***ALTA ARISTOCRACIA O NOBLEZA TITULADA:**

- **damas primeras**: Nísida (hija del Duque, en EAC); Margarita (esposa del conde Alarcos, en ECA); doña María de Zúñiga (LHS); Jimena Gómez, «***hija del Conde***» (MC I); Camila, pariente de los Duques (CI), etc.
- **damas segundas**: Estrella (ECB); Leonora, «***hermana del Conde***» (ECI), etc.
- **damas terceras**: Elena, «***hija del Conde***» (ECA); Dalinda (EDD), etc.

Dignas contrafiguras de su autor y arrogante «cauallero valenciano», como gustaba de llamar el Fénix a Guillén, la mayoría de estas encumbradas damas que acabamos de citar suelen reivindicar orgullosamente su estirpe (reflejada en la comedia, no tanto a través de su físico, sino a través de sus nombres y apellidos, ya precedidos por la fórmula de tratamiento patrimonial española: don/doña, ya acompañados por la titulación nobiliaria ostentada), conscientes del enorme «valor que tiene el nombre» (así dirá el Rey lopesco de ***La mayor virtud de un rey***) como fuente de diferenciación social entre individuos, en el seno de la férrea sociedad estamental de la época. De ahí que, ante personajes de naturaleza social inferior, incluso enamorados como el falso villano Cardenio (DQM), nuestras ilustres damas guillenianas saquen a relucir su noble calidad, en un alarde de superioridad de clase que deja bien claro quién es el señor y quién el siervo:

Lucinda. ...No me culpes [a Cardenio] si he llorado
y dudado, que no fuera
honrada si no tuviera
este sentimiento honrado;
porque **yo quisiera aquí,**
por no ofender mi nobleza,
trocar tu naturaleza,

pero no dejarte a ti. (DQM, p. 989)

Las palabras pronunciadas por Lucinda tras descubrir que sus nobles instintos la han traicionado, al haberse quedado prendados nada más y nada menos que de un villano, reflejan una reacción natural en las distinguidas damas guillenianas, para quienes, precisamente por ser la estirpe el valor fundamental, resulta deshonroso e inconcebible un matrimonio desventajoso. La propia Jimena (MC I), una vez ha renunciado a su amor imposible con el ofensor y asesino de su padre, tiene muy claro a quién «debe» entregar su vida:

> ...hagan públicos pregones [...],
> que quien me dé la cabeza
> de don Rodrigo de Vivar,
> **le daré**, con cuanta hacienda
> tiene la Casa de Orgaz,
> **mi persona, si la suya**
> **me igualare en calidad**.
> Y si no es su sangre hidalga
> de conocido solar,
> lleve, con mi gracia entera,
> de mi hacienda la mitad[187].

Ahora bien, es cierto que la ***comedia guilleniana***, como toda comedia, tiende a embellecer la realidad, y, en ocasiones, nos muestra efectistas e ilusorios casos en que el poder del amor triunfa sobre la desigualdad social de los enamorados:

> Infanta. ¡Ay, amor! Que no reparas
> en sangres, en calidades,
> en altezas, majestades,
> en coronas y en tiaras.

[187] Guillén de Castro, MC I, pp. 84-85. Las palabras de Jimena constituyen un magnífico testimonio de la realidad del momento, donde la diferencia de clase social constituía un obstáculo insalvable a la hora de contraer matrimonio. Como vemos, la ***comedia guilleniana***, digna exponente de nuestra ***Comedia nacional***, en su afán populista de convertirse en intérprete del sentir general, no podía dejar de aludir a problemas de tan inmediata resonancia social, de ahí el interminable desfile en sus páginas de padres que tratan de acrecentar su poderío a través del matrimonio favorable de su hija con algún joven de su mismo grupo social y, a ser posible, poseedor de grandes patrimonios. Cabe añadir que, en ocasiones, Guillén nos sorprende subrayando la actitud «egoísta» y censurable de padres como el viejo don Pedro de ENO, quien, según nos cuenta su hija doña Brianda, se opone a su relación con el Marqués, porque:

> ...viendo la grandeza tuya,
> que en tu casa, en tu poder
> fuera cierto escurecer
> los blasones de la suya;
> y así, quiere darme a un hombre
> que tenga estado menor,
> en quien conserve mejor
> su mayorazgo y su nombre... (pp. 40-41).

Ya sé que es mi padre el Rey
y que el Conde es mi vasallo;
pero en tus rigores hallo
mucha fuerza y poca ley. (ENM, pp. 344-45)

Del mismo modo, en LHS, asistimos a cómo doña María (de la «casa de los Zúñiga», a su vez, descendiente de la «Corona de Navarra») defiende a ultranza su amor con el «humilde, pero soberbio» hidalgo don Juan de Villandrando, renunciando incluso a un matrimonio ventajoso con el Infante de Navarra: «¿Y no sabes [al Infante] que dejé / riquezas, y muchas, yo, / porque en mi gusto pesé / mi fe y el oro, y cayó/ la balanza de mi fe? / ¿Y no te acuerdas, Infante, / que, a querer yo, hubieras sido / mi esposo?[188]». Sin embargo, aun en estos casos de idílicos amores interestamentales, la realidad acaba colándose por los entresijos de la ficción dramática, desmoronando el bello espejismo literario del poder igualador del amor. En este sentido, podemos ver cómo la superioridad de clase subyace siempre en la mente de la dama, que, como doña María de Zúñiga, espera a que su «vil» e «indigno» amado cometa algún yerro para echarle en cara su «sacrificio» social:

...Mi razón debes temer,
y mi agravio, que es tan fuerte [...].
¡Traidor! Mejor lo imagina:
dejando yo, por tu ley,
a un sobrino de un Rey,
¿me dejas por la sobrina?[189]

---

[188] Guillén de Castro, LHS, p. 581.

[189] Ibídem, p. 628. El desengaño sufrido por la noble protagonista de LHS confirma la teoría, defendida por el sistema de valores de la ***comedia guilleniana***, de la imposibilidad del amor entre desiguales. La misma pastora Dorotea de DQM se muestra perfectamente consciente de la rigidez social que regula las relaciones amorosas:

Pero advierto la humildad
de mi estado y mi bajeza,
y considero tu alteza [al Marqués]
tan cerca de Majestad (p. 982).

Pero, sin duda alguna, la mejor prueba de que las relaciones amorosas entre seres de diferente estamento no son más que un mero artificio literario con el que Guillén, al igual que sus coetáneos, pretendía ilusionar al espectador la hallamos en las comedias protagonizadas por la peculiar figura del ***caballero-salvaje***. En dichas piezas, entre las que podemos destacar EAC, ECA o PYF, nuestro dramaturgo valenciano resuelve la tensión «igual-desigual» que preside las relaciones amorosas de sus protagonistas, merced a un recurso ya empleado por dramaturgos prelopistas tales como Gil Vicente en su ***Tragedia de don Duardos***. El recurso en cuestión no es otro que el «disfraz» salvaje o rústico que oculta la verdadera condición de esos caballeros que, como Leónido (EAC), Carlos (ECA) o Driante (PYF), viven ignorando sus nobles raíces. Sólo cuando estos aparentes salvajes descubran que no son tales y recobren su identidad perdida, podrán contraer matrimonio con las damas que, orientadas por el decoro, se habían enamorado de su «nobleza» de alma. Y es que, como muy bien dice José María Díez Borque, a propósito de la ***comedia lopesca***:

En definitiva, el orgullo del linaje que nuestra ilustre dama guilleniana comparte con su creador se traduce en una constante alusión a ese «buen nombre» que, cual escudo protector, la convierte en un ser respetable y privilegiado no sólo entre seres de inferior calidad, sino también, y muy especialmente, entre los representantes masculinos de su mismo grupo social. La misma dama así lo entiende, de modo que, cuando ve peligrar su «fama», su «buen nombre» (y con él, el de su linaje todo), a causa de algún mal caballero, no duda en esgrimir, altiva, su mejor arma defensiva: su nobleza de cuna:

Nísida. ...lastímete [al rey tirano] el ver mi afrenta,
viendo en mi honor lo que pasa;
que mientras está en tu casa,
es cierto que está a tu cuenta,
y que el Duque, mi señor,
a mis desdichas ausente,
demás de ser tu pariente,
es en tu reino el mejor;
mi sangre también, por vella
en tu presencia verter,
que **tuya debe de ser,**
pues que tienes parte en ella... (EAC, p. 34);

Hipólita. Y ofrece honor **mi nobleza**
al corcho de mi chapín;
para que venga a tener
esto el gusto merecido,
transfórmate en mi marido,
convertirme he en tu mujer,
pues tú me tienes amor
y ella se le tiene a él... (LMV, pp. 155-156);

Isbella. [Al violador Rodulfo]...antes perderé la vida;
porque **ninguna nació**
que sea más bien nacida
ni más honrada que yo. (LFS, p. 242a);

Doña María. Si obliga a tu Majestad
ser noble mi nacimiento,
si es verdad que **sangre mía**

...el sentido último es la necesidad de igualdad social para que pueda existir el amor, sin posibilidad de quebrantar esta rígida reglamentación que refleja la efectiva estructura social, aunque externamente la comedia juegue, de vez en vez, la carta falsa de presentar la ilusión de un amor absoluto que iguale a los desiguales.

(Véase J.M.ª Díez Borque, ***Sociología de la comedia española del siglo XVII***, p. 64.)

tiene de la tuya el ser,
si pueden de una mujer
lágrimas, pena y porfía,
don Rodrigo, ese villano,
me quitó...[...] la prenda de mi honor... (LHS, p. 616).

A veces, la declaración explícita de la condición linajuda de la ***dama*** guilleniana la oímos pronunciada en boca de terceros personajes. Así acontece en CI, donde Lotario nos informa cumplidamente acerca de los orígenes nobles de su amada Camila: «...deuda de los Duques es, / y es Colona su apellido, / de Nápoles ha venido / habrá tres años y un mes[190]». Hemos de añadir, sin embargo, que lo más frecuente en las piezas del valenciano es que sea el varón que tiene a cargo la tutela de la ***dama*** (sea el ***padre*** o el ***hermano***, si aquélla es soltera, sea el ***esposo***, si es casada), y no tanto el novio, quien aluda repetidamente a su nobleza de sangre y «buen nombre», elementos ambos sobre los que se asienta la «honra familiar», según la mentalidad de la época («honra soy de mi padre» nos dirá Brianda en ENO, p. 80). En este sentido, resulta sumamente interesante un pasaje extraído de LHS, en el que vemos cómo don Diego de Zúñiga, cumpliendo con su función social y dramática de velar por el honor de su hermana María, irrumpe airadamente en la casa del hidalgo pobre don Rodrigo, al que exige que aparte sus «humildes» y «afrentosos» ojos de María, inalcanzable para él, en virtud de su rancio y regio abolengo:

Abrid, romped esa puerta.
Esta casa he de abrasar [...].
¿Qué os suspendéis? ¿Qué os turbáis?
¿No respondéis, don Rodrigo? [...]
[***A María***] ¿Con un hombre que no es bueno
para escudero en la mía
te has casado? [...]
...Pero tengo más valor,
más calidad, más nobleza,
más linaje, más riqueza
y más honra. (LHS, p. 533-36)

El hecho de que, en la ***comedia guilleniana*** (paradigma de la ***Comedia nueva***), como en la vida, la identidad social y económica de la mujer dependa del grado de parentesco con el varón («está doña María / sujeta a padre y hermano[191]») la convierte en un resorte fundamental de la intriga dramática, ya

[190] Guillén de Castro, CI, p. 888.

[191] Palabras con que el viejo don Juan de Villandrando (LHS, p. 527) trata de hacerle ver a su hijo don Rodrigo, no tanto la imposibilidad, como la inconveniencia de su amor por

que siempre será el padre, el hermano, el prometido o el esposo (o, en su defecto, la misma dama disfrazada de varón) quien, para defender o vengar el honor mancillado de la dama, desencadene y lleve a sus máximas consecuencias la complicación argumental con que el autor pretende «deleitar» al espectador.

Por sus enormes implicaciones ideológicas, la adscripción social de la ***dama*** guilleniana resulta un motivo esencial en el engranaje estructural de la comedia, y ello no sólo desde el punto de vista formal, según acabamos de señalar más arriba, sino también desde el punto de vista conceptual, como garantía ineludible de su finalidad didáctico-moral. Un pequeño repaso por el ***corpus*** dramático del valenciano, y comprobaremos cómo el atractivo ejemplar que se presupone en muchas de sus ilustres protagonistas femeninas, en aras de su sangre noble, se intensifica, aún más si cabe, por la autoridad que les confiere su pasado histórico-legendario o mitológico. Efectivamente, junto a figuras femeninas procedentes de la imaginación mitológica (las reinas Dido de DYE, Progne y Filomena de PYF, o bien la hija de Progne, llamada Arminda), desfila un amplio séquito de mujeres ilustres inspiradas, bien en fuentes romancísticas extranjeras, concretamente las francesas del ciclo carolingio (la princesa Ginebra de EDD y la Infanta de ENM, junto a sus contrafiguras y malvadas madrastras), bien en leyendas y romances castellanos (la condesa Margarita, su hija Elena, y su rival, la Infanta de ECA; doña Leonor de AVL; la reina doña María y su antagonista, doña Margarita, en TPC...), así como en personajes históricos nacionales (doña María de Zúñiga de LHS o doña Jimena y la infanta doña Urraca de MCI...).

Es un hecho, pues, que nuestro «caballero-dramaturgo», para reforzar el marcado carácter docente y moralizador que singulariza a su comedia en el

---

doña María, ya que dicho amor, de consumarse, toparía con el gran obstáculo de la oposición de los tutores (padre y hermano) de la dama, los cuales nunca consentirían emparentar con un noble cuya pobreza desluciese los blasones de su ilustre casa:

> Ves aquí que te has casado
> con la mujer que te quiere:
> de tu pobreza se infiere
> que no es igual a su estado,
> tu atrevimiento se nota,
> desde el amigo al pariente
> se ofenden, y el Rey lo siente,
> y su corte se alborota... (p. 528).

contexto de un teatro barroco como el español, «de escaso valor pedagógico» y carente «normalmente de ejemplaridad», según palabras de José Antonio Maravall[192], recurre a la autoridad ejemplar de figuras notables extraídas de la Antigüedad Clásica, remedando así el proceder de sus predecesores humanistas, pero sin prescindir nunca de modelos femeninos más cercanos a nuestro pasado histórico nacional, ya que, no lo olvidemos, Guillén participa de la vocación populista de Lope, y, como él, aspira también a ganarse la benevolencia o «el gusto del español sentado». Semejante derroche de valor ejemplar en el seno del teatro guilleniano se explica gracias a la herencia literaria de los maestros valencianos de Guillén, los trágicos Artieda y Virués, de quienes aprendió dos cosas fundamentales: la concepción de la literatura como instrumento auxiliar de la política y de la moral, y el uso continuo de la figura retórica del ***ejemplo***, considerado como la mejor técnica didáctica de la que puede servirse la literatura para lograr su propósito moral de enseñar a los hombres a evitar el mal y a imitar el bien. El propio Virués, en el «Prólogo» y en el «Epílogo» de sus tragedias, concretaba la finalidad que sus «ejemplos de virtud, aunque mostrados / tal vez por su contrario el vicio[193]» tenían en sus obras:

> ...que así podréis huir inconvenientes
> de que está llena vuestra humana vida,
> haciendo en la memoria vivos templos
> de mis notables trágicos ejemplos[194];

> ...y todo para ejemplo con que el alma
> se despierte del sueño torpe y vano
> en que la tienen los sentidos flacos,
> y mire y siga la virtud divina [...].
> ...Ilustre ejemplo doy al alma ilustre
> con que su lustre, como debe, ilustre[195].

Pues bien, la frecuente presencia de «mujeres ilustres» en las comedias guillenianas es la mejor prueba de que Guillén, desde los mismos

---

[192] Véase J.A. Maravall, ***Teatro y literatura en la sociedad barroca***, p. 17.

[193] C. de Virués, ***La cruel Casandra***, en T. Ferrer (ed.), ***Teatro Clásico en Valencia,*** Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, (Biblioteca Castro), I, 143-208. La cita se halla ubicada en la p. 146.

[194] C. de Virués, ***La infelice Marcela*** (en ***Teatro Clásico en Valencia,*** I, pp. 267 330), p. 330.

[195] C. de Virués, ***La gran Semíramis*** (en ***Teatro Clásico en Valencia,*** I, pp. 71-141), pp. 73 y 141.

inicios de su andadura dramática, sabe hacer suyo el presupuesto pedagógico humanista que concede primacía a la praxis retórico-literaria del ***ejemplo***, por encima de las propias vivencias y errores cometidos. De hecho, y como veremos a lo largo del presente trabajo de investigación, Guillén salpicará su obra de admirables, pero también nefastos, perfiles de notables figuras, tanto masculinas (***galán***, ***padre***, ***rey justo vs***. ***rey tirano***) como femeninas (***dama***, ***madre***, ***reina justa vs***. ***reina injusta***), a través de cuya experiencia, el espectador de sus obras puede asimilar, sin ningún riesgo personal, ese «catecismo de buena conducta» diseñado por el régimen monárquico-señorial de su tiempo.

b) Dimensión física: «hermosura»

«Linaje» y «belleza» son dos términos que presiden siempre conjuntamente la descripción de la ***dama guilleniana***. Ello es debido a que, para nuestro comediógrafo valenciano, igual que para el resto de dramaturgos auriseculares, la belleza física de sus ilustres protagonistas no es sino la manifestación más externa, sensible, de la «fuerza de la sangre» que corre por sus aristocráticas venas. Se trata, por tanto, la belleza, de una cualidad natural, un don del Cielo, de la que han sido revestidas todas y cada una de las mujeres nobles diseñadas por Guillén, en virtud de su rancio abolengo, e independientemente del papel actancial que desempeñan en las piezas en que intervienen. Y es que en el teatro guilleniano no hay cabida para las damas feas: incluso las malvadas antagonistas de EDD, ENM o ECA, esto es, la Reina, Isabela y la Infanta, respectivamente, se caracterizan por una extraordinaria gracia corporal, cualidad de la que, por cierto, sabrán servirse hábilmente para llevar a cabo sus perversas intrigas, dirigidas siempre contra la ingenua e igualmente bella protagonista.

La total ausencia de mujeres nobles feas en su teatro es un claro indicio de que Guillén concibe la belleza como un atributo definitorio tan fundamental e imprescindible en el arquetipo de la ***dama***, como el valor y la gallardía lo eran con respecto al paradigma del ***caballero-galán***. El propio E. Juliá Martínez, editor de la obra dramática guilleniana, avala nuestras palabras, cuando asegura que: «...en las obras de su primer período se puede decir que toda la psicología consiste en la fuerza y hasta la barbarie para el hombre, y

el amor y la belleza para la mujer[196]». Guillén, como el Sancho cervantino de ***El Quijote***, tiene muy claro que «el hombre ha de ser hombre, y la mujer, mujer[197]», y así, a través de su retahíla ejemplar de galanes valerosos y hermosas damas, nos viene a decir que la máxima virtud de la feminidad estriba en esa hermosura física que embelesa a quienes la contemplan:

> ¡Gran belleza! (LHS, p. 558)
>
> ¡Cielo soberano! [...]
> Camila hermosa. (CI, p. 937)
>
> ¡Bella dama! (***Aparte***)
> Poco debes a tu fama [...]. [Alto]
> ¡Zaida hermosa[198]!
>
> Hermosa y bien agraciada
> eres. (EDD, p. 302)
>
> ...¡ay, cielo hermoso! (DQM, p. 975)
>
> ¡Jesús, qué extraña hermosura! (CI, p. 885).

Sorprende, sin embargo, y más después de haber analizado la minuciosa etopeya física del ***caballero-galán*** guilleniano, en la que el rasgo de la «hermosura» natural, que no afectada, ocupaba un lugar relevante, sorprende, decíamos, el que nuestro dramaturgo no se muestre demasiado pródigo a la hora de describirnos la belleza femenina, cualidad inexcusable en la figura de cualquier ***dama*** de ***comedia*** que se precie, como bien supo intuir ya F. Agustín Tárrega, maestro valenciano de Guillén, y forjador de una primera fórmula de la ***Comedia nueva***:

> ...A la flor ha de igualarse
> puesta en agua la mujer,
> que en mitad del conservarse
> está con todo su ser,

[196] Palabras pertenecientes a las «Observaciones preliminares» (p. XXXVIII) con que E. Juliá Martínez encabeza el primero de los tres volúmenes que constituyen su edición de la producción dramática guilleniana.

[197] Miguel de Cervantes, ***Don Quijote de la Mancha***, 2.ª Parte, cap. 7, p. 676.

[198] Guillén de Castro, MC II, edición de J.G. Weiger, Barcelona, Puvill-Editor, 1980, pp. 57 y 59.

y está cerca de secarse...[199]

Precisamente por ser un atributo excesivamente idealizado por predecesores y coetáneos de Guillén, destacando entre estos últimos el gran Lope de Vega, insertos todos ellos en «una tradición literaria de poesía amorosa con resabios garcilasistas, en la que lo habitual es describir a la dama[200]», nuestro dramaturgo considera la hermosura de la ***dama*** como algo consabido tanto por el auditorio, como por el resto de personajes que comparten escena con la protagonista. De ahí el carácter fugaz, pero sumamente expresivo, de las sencillas exclamaciones con que el galán guilleniano acostumbra a celebrar la belleza femenina que tiene cabe sí: ¡ángel bello!, ¡gran belleza!..., exclamaciones que muy raras veces aparecen enlazadas entre sí, conformando largos discursos laudatorios o panegíricos similares a los proferidos por Lotario (ECB) o Anselmo (CI):

Lotario. Mas ¡ay Dios, qué bellos ojos!
¡Ay, qué divina hermosura!
¡Qué luz hermosa y serena!
¡Qué centro de la memoria!
¡Qué pena que ofrece gloria!
¡Qué gloria que ofrece pena!
¿Qué extraña mudanza has hecho
en mi alma y mi sentido?
Sin duda el daño temido
de tu cara está en mi pecho. (ECB, p. 138)

Anselmo. ¿Quién me deja en esta calma?
Fuego es éste, rayo ha sido,
y puedo habello pensado
en que tan presto ha llegado,
y que del Cielo ha venido.
¡Oh mujer! ¡Oh bellos ojos!
¡Oh ángel de nieve pura!
¡Oh soberana hermosura!
¡Oh celestiales despojos!
¿Qué hechizo es éste, qué encanto
que me tiene ciego y loco?... (CI, p. 886).

b.1.) La descriptio puellae *en la comedia guilleniana*

Paremos mientes en la forma en que Guillén describe a la «bella» de sus comedias. Aunque sin llegar a las estilizadas y lujosas, formalmente

[199] F. Agustín de Tárrega, ***La enemiga favorable***, en ***Poetas dramáticos valencianos***, tomo I, pp. 576-621. La cita se encuentra en p. 607a. Siempre citaremos por esta edición.

[200] J.M.ª Díez Borque, ***Sociología de la comedia española del siglo XVII***, p. 58.

hablando, descripciones de la beldad femenina con que suelen deleitarnos Lope y la inmensa mayoría de sus discípulos, lo cierto es que el dramaturgo de la ciudad del Turia recurre también a toda una serie de metáforas e imágenes tópicas, consagradas por la tradición literaria neoplatónica (muy especialmente por la poesía amorosa), participando así de esa tendencia idealizadora de la mujer, la «Querelle des femmes», surgida con el propósito de rescatar a la figura femenina de los feroces ataques de la misoginia medieval. Y así, encarnando el concepto neoplatónico de la belleza como «condición que conviene a todas las cosas [...] que sean compuestas con buena proporción y debido temple[201]», las damas guilleninas se caracterizan por ser depositarias de un hermoso y armónico edificio corporal de «notable arquitectura[202]», cuyo máximo centro de gravedad es, lógicamente, el «rostro divino[203]» que lo corona. En efecto, la ***descriptio puellae*** de las nobles mujeres salidas de la pluma de Guillén nos habla siempre de la bella «cara de una mujer[204]», conformada por una serie de rasgos muy concretos: «cabellos sueltos [...] / que serán como anzuelos de las almas / de los que merecen vellos[205]», pues «mueve el aire mansamente / [sus] ondas[206]»; una «hermosa frente[207]»; unas «mejillas hermosas» de «color rosado[208]», que contrastan notablemente con su tez blanca de «nieve pura[209]»; y, finalmente, unos ojos que «llueven perlas[210]» y

[201] Véase B. Castiglione, ***El Cortesano***, edición de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994, Libro IV, p. 509. Siempre citaremos por la misma edición.

[202] Guillén de Castro, CI, p. 885.

[203] Guillén de Castro, ENM, p. 331. Siguiendo la tendencia de la poesía amorosa italianizante de nuestra Edad de Oro, el teatro guilleniano centra la descripción del retrato femenino en el rostro, si bien es cierto que, en alguna ocasión, alude también a determinadas partes del cuerpo, tales como el «hermoso talle, extremado» (ECB, p. 142), «su mano hermosa / cogiendo y sembrando flores» (LFS, p. 238a), o el pie, de enorme atractivo erótico en la época («de gusto ofrece un pie / mal cubierto con la saya» (ECB, p. 142). Eso sí, siempre aclarando Guillén, por boca de sus personajes, que: «aún es el rostro más bello» (VA, p. 268a).

[204] Guillén de Castro, ECB, p. 142.

[205] Ibídem, p. 143.

[206] Guillén de Castro, LFS, p. 237b.

[207] Guillén de Castro, ENM, p. 331.

[208] Guillén de Castro, EAC, p. 29.

[209] Guillén de Castro, CI, p. 886.

[210] Guillén de Castro, ENM, p. 331.

que, por ser el privilegiado umbral de la comunicación amorosa[211], resultan ser hermosos «luceros[212]», «más bellos que el sol dorado[213]».

Dado que la parte principal del rostro, y, por extensión, del cuerpo femenino, los ojos, son «soles soberanos», la ***dama*** aparece identificada, en numerosas ocasiones, con el astro rey:

> ...Sol hermoso, alegre cielo,
> cuyo divino arrebol,
> como el cielo y como el sol,
> luz ofrece y da consuelo. (EAC, p. 24)

> Sol que en mi alma te pones,
> soberanos ojos míos,
> muerto soy. (DYE, pp. 173a-b)

> Tu rostro, de mí adorado,
> al mismo sol me parece
> cuando en el monte amanece,
> cuando se alegra en el prado... (PYF, p. 157b)

> ¡Si esta mujer no es el Sol,
> será del sol precursora! (DQM, p. 1010)

La asociación semántica que nuestros galanes hacen entre el sol y sus amadas los lleva a formular una metáfora de segundo grado, ya que comparan los efectos que produce en ellos la anhelada visión de la belleza de sus damas con los del maravilloso espectáculo que supone el amanecer de un nuevo día: «remedio de tantos daños, / placer que al alma enriquece, / claro día que amanece / en tinieblas de quince años[214]». Si, como nos dice Celauro, la presencia de la dama es comparable a la vida o a la salida del sol, su ausencia será identificable con la muerte o con un eclipse de sol. Así, por ejemplo, Lotario (CI) equipara el momento en que la esplendorosa belleza de

[211] Así lo reconoce el Marqués, cuando le pregunta a Dorotea: «¿Qué virtud, qué sal les pones / a tus divinos despojos, / que **enamoras con los ojos** / y encantas con las razones?» (DQM, p. 983).

[212] Guillén de Castro, DQM, p. 983.

[213] Guillén de Castro, ENM, p. 331.

[214] Palabras de Celauro en EAC, p. 24. En ECB, el Duque nos cuenta cómo la asombrosa coincidencia del nacimiento de la pequeña infanta con los primeros albores del día fue determinante para la elección de su nombre: «Pusiéronle nombre Aurora, / viendo que fue mensajera / de la venida del sol, / y desterró las tinieblas» (p. 123).

Camila desaparece a su vista, ocultándose tras una ventana, con el crepúsculo:

> Ya la ventana han cerrado,
> ya de mi gusto las puertas
> se cierran, ya mi pasión
> las alas del corazón
> solamente deja abiertas.
> Fuese mi luz soberana,
> agora sí es noche escura,
> no hay piedra de sepultura
> más cruel que una ventana [...].
> Amigo, mi sol se ha puesto...[215]

Siguiendo en esa línea ascendente de exaltación de la belleza de la ***dama guilleniana***, puede darse el caso de que ésta no sólo iguale, sino que exceda en hermosura al término de comparación, el sol o la luna («...entre aquellas damas bellas /[...] una vi que al alma mía / pudo parecelle, entre ellas, / como entre estrellas la luna», CI, p. 887), despertando en ellos sentimientos que van desde la simple admiración, hasta la envidia. Así, en EDD, el idealizado pastor Lisardo nos cuenta que la hermosura de su amada Belisa es tal que el «sol bello y lustroso / [...] más presto salía / a ver su rostro hermoso» (EDD, p. 268). En LFS, la naturaleza entera, encabezada por el sol, rinde homenaje a la belleza de Lidora, según nos refiere su prometido Diego: «...y dando bellezas tantas / a la tierra por despojos, / que se miran en sus ojos, / los árboles y las plantas, / fuentes, y arroyos después / que la vieron desde lejos, / para serville de espejos / corren a besar sus pies; / retira los rayos bellos / el sol, que los suyos siente...[216]» Menos curioso y más molesto se mostrará el sol en ENM, pues, como le dice Grimaltos a la Infanta, «al sol [...] le afrentaste / cuando con él competiste» (p. 347). Pero, sin duda alguna, el grado máximo de ensalzamiento de la belleza femenina de las protagonistas guillenianas se da cuando, superando a todos los astros juntos, se identifican con el mismísimo cielo:

> Leónido. Y si a todo el cielo miro
> cifrado en una mujer... (EAC, p. 53)

[215] Guillén de Castro, CI, p. 867. El tópico de identificar la ausencia de la bella dama con la muerte, el crepúsculo o un eclipse de sol es muy frecuente en la dramaturgia guilleniana. En DYE, por ejemplo, Hiarbas se lamenta de la ausencia de Dido, «desta divina mujer, / **sol ausente, escura noche**, / por quien tengo ha tantos días / a los ecos destos montes / cansados de oír mis quejas / y de repetir su nombre, / mientras miro en esta tabla / un borrón de sus colores, un rasgo de su hermosura» (pp. 171b y 172a).

[216] Guillén de Castro, LFS, p. 237b.

Hiarbas. A todo el cielo miro en tu persona. (DYE, p. 167b)

Cardenio. Esa causa, que es tan fuerte,
ese cielo, esa hermosura... (DQM, p. 1007)

Arminda. Al cielo mira, y después
me mira. ¡Con qué terneza
señala que mi belleza
como la del cielo es!
¡Con qué humildad hasta el suelo
se postra y señala así
que quiere adorarme a mí,
porque he bajado del cielo! (PYF, p. 152b)

b.2.) La cara amable de la belleza femenina, origen de los «amores de salvación»

Totalmente deslumbrados, y aun sin llegar a comprender del todo el valor trascendente de lo que tienen delante, los caballeros-galanes guillenianos logran intuir esa idea de «belleza» (belleza espiritual) que trasluce el hermoso cuerpo de su amada, y que, a su vez, es síntesis de la belleza del universo. El propio Leónido (EAC) descubría en la belleza sensible de la Infanta un mensaje cifrado de toda la belleza por él contemplada hasta el momento: «todo el cielo miro / cifrado en una mujer». Según Leónido, la belleza femenina refleja, en última instancia, la belleza celestial, esto es, la Belleza suma (divina). Lo mismo opina Eneas (DYE), cuando, ante la bella imagen de Dido, afirma que «viendo tus luces bellas, / pienso que pisando estrellas / llego al cielo soberano» (p. 187b). Más explícitos se mostrarán algunos de los galanes lopescos de factura contemporánea, tales como Ursón, quien, pese a su condición salvaje, actúa como el más perfecto amante cortesano, y descubre a Dios detrás de la belleza femenina:

¡Oh, bellísimo animal!
¡Oh, semejanza de Dios! [...]
Por ti conosco que quien
te hizo este rostro hermoso,
es Dios todopoderoso,
señor del mal y del bien.
¡Quién le viera, para dalle
eternas gracias por él[217]!

[217] Lope de Vega, ***El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia***, edición de Patricia Campana y Juan-Ramón Mayol Ferrer (en el volumen ***Comedias de Lope de Vega***,

Como Ursón, los galanes que protagonizan la ***comedia guilleniana*** aluden también a la fuente divina de la que nace la belleza corporal de la mujer, aunque de un modo indirecto, a través de adjetivos calificativos como «divino», «celestial» o «angelical». En este sentido, nos hablan de una mujer cuya «divina hermosura» (DYE, p. 187a; ECB, p. 138), reflejada concretamente en sus «celestiales despojos» (CI, p. 886; ECB, p. 143) y su «rostro divino» (ENM, p. 331), la asemeja tanto a los ángeles del cielo («a los ángeles te igualas / en belleza y aparato, / pues para ser su retrato / sólo te faltan las alas» [ECB, p. 143]; «...a un ángel la igualo» [LFS, p. 240b]), que bien podría confundirse con ellos: «¿Si es ángel o si es mujer?[218]»; «¿Eres ángel o mujer?[219]». En el fondo de semejante parangón gravita el concepto neoplatónico de la belleza sensible, definida por Castiglione en ***El cortesano*** como «un lustre o un bien que mana de la bondad divina» y que, cual la luz del sol, «se derrama sobre todas las cosas criadas», entre ellas los cuerpos humanos, y, muy especialmente, el rostro femenino que sea «bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos y ayudados de sus lustres y de sus sombras y de un ordenado y proporcionado espacio y términos de líneas[220]». Este armonioso y bien medido rostro caracteriza a todas las damas guillenianas sin excepción, que quedan así adscritas (aunque con ciertas reservas, como veremos más adelante) al canon ideal de mujer difundido por la literatura amorosa del Renacimiento. La mujer noble y fea, y, por ende, incapacitada para gozar de las ventajas del amor, queda al margen del teatro del valenciano. Y es que, haciéndose eco de los tratados de filografía amorosa renacentista (recuérdense los ***Diálogos de amor*** de León Hebreo o ***Los asolanos***, de Pietro Bembo), Guillén concede al bello rostro de la ***dama*** un papel relevante en el «juego del amor» que vertebra la trama de muchas de sus piezas: él será, ni más ni menos, la causa originaria del amor entre la pareja protagonista. En efecto, la ***comedia guilleniana***, siguiendo fielmente la teoría neoplatónica del amor, nos muestra cómo el rostro luminoso de la

dirigido por Alberto Blecua y Guillermo Serés, Lérida, Milenio, 1997-98, Parte I, vol. 2.º, pp. 981-1148), pp. 1056-57.

[218] Guillén de Castro, CI, p. 885.

[219] Guillén de Castro, ECB, p. 143.

[220] B. de Castiglione, ***El cortesano***, Libro IV, p. 509.

dama atrae fuertemente los ojos[221] del galán que lo contempla, y, penetrando a través de ellos, cual «rayo fulminante[222]», se imprime en el alma del que lo mira, trastornándola con «una nueva y extraña dulzura». Garcilaso de la Vega describía muy bien este proceso amoroso en su famoso soneto VIII:

> De aquella vista pura y excelente
> salen espirtus vivos y encendidos,
> y siendo por mis ojos recebidos,
> me pasan hasta donde el mal se siente;
>
> éntranse en el camino fácilmente
> por do los míos, de tal calor movidos,
> salen fuera de mí como perdidos,
> llamados d` aquel bien que `stá presente.
>
> Ausente, en la memoria la imagino;
> mis espirtus, pensando que la vían,
> se mueven y se encienden sin medida...[223].

En un estilo menos elevado, el Valerián de LMV nos da cuenta del trasiego de almas que alberga su pecho, como consecuencia de la contemplación de la hermosura de Hipólita:

> ¿Qué importa, si de tus ojos
> vi salir rayos de fuego?
> Y aunque los vi, tales fueron,
> que la huida me estorbaron,
> porque en mi pecho se entraron
> tan presto como salieron;

---

[221] El sentido de la vista adquiere un valor fundamental en la dramaturgia guilleniana, donde galanes como Leónido (EAC) o Tereo (PYF) se enamoran súbitamente, apenas contemplar el retrato de la Infanta y Filomena, respectivamente. Y es que si, como nos dice Guillén, siguiendo la filosofía platónica y su tradicional tópico del «Deus est pictor», la naturaleza femenina es una gran pintura de Dios, ¿qué mejor vía que los ojos para la captación de la Belleza infundida en el cuerpo femenino?

[222] Guillén de Castro, DYE, p. 187a.

[223] Soneto VIII de Garcilaso de la Vega, incluido en ***Obra poética y textos en prosa de Garcilaso de la Vega***, edición de Bienvenido Morros, con un estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, p. 22. Los versos del poeta toledano nos remiten directamente a su fuente más inmediata, las palabras de Castiglione en el Libro IV de su famoso tratado ***El cortesano*** (pp. 521-526), conocido por Garcilaso a través de la versión castellana que del mismo, y bajo su corrección, realizó su amigo Boscán:

> ...cuando viere a alguna mujer hermosa, graciosa, de buenas costumbres y de gentil arte y tal, en fin, que **él como hombre esperimentado en amores** conozca ser ella aparejada para enamoralle, luego a la hora que cayere en la cuenta y **viere que sus ojos arrebatan aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas, y que el alma comienza a holgar de contemplalla y a sentir en sí aquel no sé qué que la mueve y poco a poco la enciende, y que aquellos vivos espíritus que en ella centellean de fuera por los ojos** [...]. Aquellos espíritus, que son unos delgadísimos vapores hechos de la más pura y clara parte de la sangre que se halle en nuestro cuerpo; los cuales reciben en sí luego la imagen de la hermosura y la forman con mil ornamentos y primores de diversas maneras...

pues si me siento abraçar
con ellos el pecho mío,
esclavo de mi albedrío,
¿qué haré?[224]

Tras asentarse en el alma del galán, el «rostro divino» la inflama con un fuerte y ardoroso deseo de gozar de él («porque en el alma te goce, / quien como yo te conoce[225]»). Muchos son los galanes guillenianos que aluden al «fuego» que abrasa sus entrañas y que ha sido «bebido» por sus «hidrópicos ojos»:

Eneas. ...pues vengo a ver la luz pura
desta divina hermosura
que **me abrasa**. (DYE, p. 187a)

Driante. Yo, quedando al verte a ti
el alma abrasada y loca,
con aquel desasosiego... (PYF, p. 158a)

Carlos. ¿Qué es, que desde que os miré
voy sintiendo un no sé qué
que me desmaya un poquito?
Tengo, entre ciertos antojos
que el alma no me declara,
un calorcillo en la cara
que entra y sale por los ojos [...].
Abrasar me siento. (ECA, p. 507)

Anteo. ¿Qué es esto? **Siéntome arder**.
¿Quién me ha trocado el sentido? (ECB, p. 143)

Esa extraña sensación que perturba e inquieta el ánimo de nuestros jóvenes galanes («toda el alma se alborota / cuando miro a esta mujer[226]») tiene un único nombre, como revela Elena a su hermano, el montaraz Carlos: «a eso llaman afición, / o amor[227]». Pues bien, tanto Carlos como el resto de galanes guillenianos, y muy especialmente los adscritos al paradigma del ***caballero-salvaje*** (desconocedores del sexo femenino: «Por mi desgracia, / no las he visto», ECA, p. 506), descubren pronto los efectos beneficiosos del nuevo sentimiento que la visión del rostro femenino ha hecho brotar en lo más

[224] Guillén de Castro, LMV, p. 60. De un modo muy similar Tereo cuenta a su hermano su enamoramiento de Filomena: «Yo, entiendo que escogía / a mi Filomena bella, / empapé la vista en ella, / entróse en el alma mía; / formó la esperanza antojos / para en su fuego encenderme, / vine abrasado por verme / en sus brazos y en sus ojos» (p. 126a).

[225] Guillén de Castro, PYF, p. 157b.

[226] Guillén de Castro, LHS, p. 558.

[227] Guillén de Castro, ECA, p. 507.

íntimo de su ser. Gracias al amor, nuestros asilvestrados caballeros despiertan a una nueva vida, pues, como ellos mismos reconocen, ya no son los de siempre:

> Leónido. ...Ya en otro ser me conviertes. (EAC, p. 73)
>
> Anteo. Pues tu hermosura obligó
> a un alma que ya no es mía.
> Mas yo, que hombre ser solía
> estoy sin mí, y no soy yo. (ECB, p. 143)
>
> Montesinos. No soy lo que he sido;
> un hombre soy que ha nacido
> desde ha que te miré. (ENM, p. 400)

La irrupción en su pecho de sensaciones y emociones (atracción física hacia el sexo femenino, deseo de agradar, respetar y proteger a la mujer, afán de domeñar su natural agresividad...) ignoradas hasta el preciso instante de conocer a la mujer hace que nuestros segismundos guillenianos se sientan ajenos a sí mismos. No en vano, algo ha cambiado en su interior: su parte «fiera», salvaje, ha empezado a ser engullida por su parte «humana», y, más concretamente, noble o cortesana. El propio Anteo (ECB) se extraña de que la sola visión de la «bella cara» de Aurora baste para que se desvanezcan esas férreas convicciones misóginas que, pese a la voluntad paterna, lo llevaron a escoger la vida retirada del campo: «Mas, pues traté con desdén / las mujeres, cierto eres / venganza de las mujeres, / y afrenta suya también. / Llegar a tocarte puedo, / de mi deseo obligado, / mas cierto respeto honrado / me acobarda y pone miedo[228]».

Del mismo modo, la presencia de la que cree su hermana, la hermosa Estrella, le sirve a Lotario de bálsamo para aplacar su furia y desistir en su propósito de cometer fratricidio: «¿Soy cobarde? Bien empleo / el valor que me ofrecí [...]. Cegaréme, y desta suerte / a matarte seré parte, / mas ¿cómo podré matarte / cuando me mata el no verte?[229]». Pero, sin duda alguna, es Driante (PYF) quien mejor experimenta en carnes propias el poder educador de ese «divino genio» que es el amor y que, según la Finea lopesca de ***La dama boba***,

[228] Guillén de Castro, ECB, p. 143.

[229] Ibídem, p. 138.

«las tinieblas dehace[n] / pues hace[n] hablar los mudos[230]». En efecto, gracias al amor, Driante recupera la facultad del lenguaje (de la que había sido privado por su madre, Filomena), y ello con tanta soltura, que bien podría dar clases de retórica, según nos advierte la sorprendida Arminda: «...yo sólo a hablar te enseñé, / pero no a lisonjear [...]; tanto supiste aprender / que ya puedes enseñar[231]».

El caso de Driante, Lotario, Anteo o Carlos, entre otros, no hace sino ejemplificar la tan loada por nuestro teatro barroco función pedagógica del amor, que, de acuerdo con el neoplatonismo, se concibe como una vía de iniciación al Bien. Decimos esto, pues es precisamente la luz «tan ardiente y pura[232]» de la Suma Belleza-Sumo Bien que trasciende el bello rostro de la amada la que revela a nuestros rudos galanes el «bien», esto es, los valores socio-morales que les permitirán integrarse en el estamento social que les pertenece de derecho, triunfando así de las tinieblas, de la «escura noche» que supone vivir en la ignorancia de la propia identidad social.

b.3.) La cara negativa de la belleza femenina, causa originaria de los «amores de perdición»

Pero no todo es tan idílico como pudiera parecer. Y es que, pese a lo que llevamos dicho hasta ahora, nuestro dramaturgo, al igual que coetáneos valencianos de la talla de Gaspar Aguilar[233], no tiene especial interés en mostrar a sus espectadores una concepción excesivamente pura, abstracta y, en definitiva, poco realista del amor. Si nos fijamos en el discurso amoroso de algunos de sus galanes, veremos que, tras la corteza retórico-petrarquista, suele aflorar una visión pragmática y materialista del amor, entendido como deseo y atracción sexual:

> ¿Qué importa, si de tus ojos
> vi salir rayos de fuego? [...]
> Sin considerar estoy
> la gloria que he de tener,

[230] Lope de Vega, ***La dama boba***, p. 167.

[231] Guillén de Castro, PYF, pp. 158b y 159a. Para ver con más detalle la asombrosa transformación de Driante, remitimos al subsubapartado III.2.2.2. «El ***caballero montaraz***».

[232] Guillén de Castro, ECB, p. 144.

[233] Véase Jesús Cañas, «El tema y los temas en el teatro de Gaspar Aguilar», en ***Anuario de Estudios Filológicos***, XII, 1989, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990, pp. 7-23.

pues me podría matar
el gusto de imaginalla,
y es bien no consideralla
para podella **gozar**. (LMV, pp. 60 y 275)

Las palabras de Valerián son un claro ejemplo de cómo, en el mundo real, el concepto neoplatónico del «amor ideal» (amor espiritual) como vía de conocimiento de Dios resulta poco menos que una utopía, quedándose las más de las veces en un «amor imperfecto» (amor sensual), debido a que quienes lo experimentan no son criaturas angélicas sino seres humanos, hombres y mujeres de carne y hueso que, deleitados por el placer sensual, olvidan subir los peldaños que conducen al gozo de la contemplación divina. Además, según Guillén, la misma causa originaria del amor, la belleza femenina, al hallarse adscrita al cuerpo de la mujer («normal» conjunción de espíritu y materia), entraña un poder ambiguo y peligroso para con el hombre/galán que la observa[234]. Por un lado, y, como acabamos de ver, la luz divina que irradia el hermoso rostro de la mujer lo convierte en un instrumento

[234] Adelantamos que, en el teatro guilleniano, el carácter ambivalente, positivo y negativo, del atributo femenino de la belleza depende muy estrechamente de su depositaria. De este modo, la hermosura cantada por nuestro dramaturgo como «fuente de perfección» del hombre es aquella que se halla encarnada en damas como Elena (ECA), Arminda (PYF), Francelina (ENM) o la Infanta (EAC), las cuales se caracterizan por ser parientes cercanas del galán y representar, por tanto, la tan idealizada por Guillén instancia materna (véase III.2.2.3. «La ***madre***»): ellas son las que, en ausencia de la ***madre***, se encargan de iniciar a los jóvenes galanes a la vida adulta. Por el contrario, la belleza que representa la vertiente negativa, y es contemplada por Guillén como «fuente de males», es la que se halla depositada en el hermoso y sensual cuerpo de damas solteras que guardan algún tipo de relación amorosa con el galán. Es, precisamente, esta belleza, estímulo de los instintos sexuales, la que le conviene huir al joven aspirante de «perfeto caballero» y «buen príncipe», según se desprende de los consejos de numerosos padres guillenianos:

Huye el cuerpo a las mujeres [...];
no te ciegue su hermosura
a ser traidor por su causa,
con el deudo que te admite
del amigo que te llama... (EPC, pp. 139a-b)

En el fondo de semejantes palabras subyace un evidente poso misógino, compartido por Guillén con muchos de sus coetáneos valencianos, tales como su maestro Tárrega, quien, en ***Las suertes trocadas y torneo venturoso*** (incluida en ***Poetas dramáticos valencianos***, I, pp. 381-441), y por boca del soldado Diodoro, no dudaba en atribuir al género femenino la culpa de todos los males de la sociedad: «Varias historias y ejemplos / nos dan a entender si quieres, / que por causa de mujeres, / Reyes, príncipes y templos, / capitanes esforzados, / ciudades, reinos, imperios, / mandos y cargos soberbios / fueron del todo acabados...» (p. 424b).

Sin duda alguna, ese «poso misógino» que se halla latente en la producción dramática valenciana de fines del Quinientos y principios del Seiscientos es heredado de obras medievales tales como el ***Secretum secretorum*** (o, en castellano, ***Poridad de las poridades***), donde Aristóteles, al igual que los padres guillenianos, aconseja a su discípulo Alejandro Magno que se aparte lo más posible de la «venenosa mujer»: «Et guardat vos de las cosas veninosas, ca muchas vezes mataron los omnes buenos con ellas...» (Véase Lloyd A. Kasten [ed.], ***Poridad de las poridades***, Madrid, Seminarios de Estudios Medievales Españoles de la Universidad de Wisconsin, 1957, p. 41.)

privilegiado de perfección del hombre, al que impulsa al conocimiento del Bien. El propio don Rodrigo de Villandrando (LHS) reconocía el poder del amor como acicate para sacar lo mejor de sí mismo y cumplir impecablemente sus deberes guerreros: «el valiente es más valiente / cuando más enamorado» (p. 561).

Ahora bien, el rostro luminoso de la mujer puede asimismo cegar los sentidos del galán, haciéndoles creer que él (y, por extensión, el cuerpo), y no la divinidad, es la causa primera de tanta belleza. Sucede entonces que el galán, engañado de sus sentidos, se consume en un deseo puramente físico, carnal, que, cual losa pesada, lo ancla en tierra firme, impidiendo a su alma ascender en ese camino de perfección tan necesario en la forja de personalidad del héroe guilleniano. Muchos son los reyes-galanes (véase el punto III.2.2.4. ***«Rey injusto y tirano»***) que se degradan, moralmente hablando, degenerando en tiranos, al dejarse arrastrar por el irrefrenable apetito de gozar la «muestra o semejanza del bien» encarnada en el bello cuerpo de sus súbditas. Y es que, en el teatro guilleniano, el amor, la belleza de la amada, suele constituir el principal obstáculo que encuentra el héroe para el buen cumplimiento de sus deberes sociales. Recordemos, a este propósito, el dilema trágico que escindía a personajes de la talla del Rey de ENM, obligado a escoger entre el amor a su esposa y el cariño y el respeto que siente por su fiel vasallo Grimaltos, al que aquélla trata de desprestigiar con una mentira:

> Puestos están en la balanza
> de una mujer la hermosura,
> que es el fin de mi esperanza,
> y de un hombre, que es mi hechura,
> el crédito y la privanza.
> ¿Cuál de las pesas caerá?
> ¿A quién tengo de creer? [...]
> Pero ¿debe, el que es honrado,
> huir los ojos al fuego
> de su ardoroso cuidado,
> porque no le deje ciego
> aunque le tenga abrasado? (ENM, p. 333)

Aunque con gran dolor, el héroe guilleniano trata siempre de inclinar la balanza a favor del deber, de las obligaciones de su ser estamental, en detrimento del amor. En caso contrario, los tópicos males (tormentos,

lamentos, celos...) que consumían al amante cortés de la literatura del siglo XV se adueñan de su alma:

> ...¡Mal haya el que en cabellos y en colores
> funda vuestros favores,
> el que se ve en los cielos
> cuando sin ocasión le pedís celos,
> y el que os los pide y rabia
> y más os quiere cuanto más se agravia!
> ¡Mal haya el que idolatra en ojos bellos,
> en manos, en cabellos,
> vuestro talle y brío,
> en vuestro hielo ardiente y fuego frío! (EDD, p. 260)

Esta sensación de malestar interno es fruto del placer falso que conlleva el goce puramente físico de la belleza sensible de la dama. Y es que el galán que olvida trascender, con los ojos del alma, la belleza material que observa, superando así la dura prueba del «vencerse a sí mismo», es decir, del autodominio de la propia sensualidad, jamás experimenta el verdadero gozo que supone la contemplación de la auténtica belleza (belleza del alma, reflejo de la Belleza Suprema).

Galanes como don Álvaro (LMV), Grisanto (LFS) o don Gonzalo (VA) encarnan el prototipo del «mal galán» (escasamente representado en el teatro guilleniano, a no ser por aquellos personajes que desempeñan la doble faceta de «galán» y «fuente de poder»), pues, cegados sobremanera por el bello cuerpo que contemplan, dan rienda suelta a su sensualidad, y tratan de «juntarse lo más posible con dicho cuerpo», según palabras de Castiglione en ***El cortesano***. Para lograrlo, no dudarán en usar medios tan poco lícitos como la violación (LFS), la calumnia (VA) o el engaño (LMV), y todo ello sin que la sombra del remordimiento asome por sus conciencias, ya que, como cínicamente afirma don Álvaro:

> Escucha; traidor he sido,
> mas tu belleza ha tenido
> por disculpa mi traición.
> Mira mi disculpa en ti...[235]

[235] Guillén de Castro, LMV, p. 78. Estas palabras nos traen a la memoria las proferidas por otro mal galán, en este caso salido de la pluma de uno de los dramaturgos valencianos que más influyó en el joven Guillén, Tárrega. En efecto, como el don Álvaro guilleniano, el caballero francés Arnaldo, protagonista de la pieza tarreguiana titulada ***El esposo fingido***, también justifica su bigamia ante su segunda y «fingida» esposa (Teodosia), amparándose en el irresistible poder seductor de su belleza: «traidor fui por tu belleza» (véase ***Poetas dramáticos valencianos***, I, p. 237b). Y es que tanto don Álvaro (LMV), como Grisanto (LFS) y don Gonzalo (VA) son deudores del subtipo de galán secundario dibujado por Tárrega en la primera etapa de su comedia: un galán caracterizado negativamente (bígamo, traidor, cobarde, fanfarrón...),

De las palabras de don Álvaro se deduce que la propia belleza también entraña un grave peligro para la mujer, que, como Dalinda en EDD, se convierte en objeto erótico y causa de disputa entre los galanes de la pieza. Ella misma nos revelará uno de los rasgos atributivos que más acompañan a la bella mujer guilleniana, la desdicha: «El ser desdichada / es lo que tengo de hermosa[236]».

Si la belleza sensible de la mujer se convierte en una «dulce» trampa terrenal para las aspiraciones espirituales de hombre y mujer, no debe extrañarnos que nuestro dramaturgo ensalce las excelencias de la hermosura anímica de su dama por encima de la hermosura física que la encubre. He aquí el testimonio de algunos de sus voceros, quienes valoran más la belleza interior de la mujer (bondad, discreción, honestidad) que su apariencia externa:

Tereo. Yo confieso que es más bella,
mas [...]
...la hermosura da contento
oída y vista después,

---

en función de su actividad desplegada en un terreno tan ocioso y tan poco caballeresco como el amoroso, reservado siempre a las damas. Figuras como Arnaldo (***El esposo fingido***), Torcato (***La duquesa constante***) o Fabricio (***El prado de Valencia***) encarnan este paradigma de galán secundario y malvado, que, para más señas, y de acuerdo con el nacionalismo a ultranza defendido por el canónigo valenciano en sus obras, pertenece siempre a una aristocracia extranjera o ni siquiera es noble (como sucede con Arnaldo, quien, gracias a su primer matrimonio con la linajuda Clodosinda, pudo ascender socialmente a la nobleza).

[236] Guillén de Castro, EDD, p. 302. La frecuente asociación de ambos términos, «desdicha-hermosura», da pie a que la Leonora de ECI afirme con humor: «¿Yo hermosura? De dichosa, / con que soy tan desdichada, aun no tengo el ser hermosa...» (p. 754).

Recordemos que la habitual conjunción de ambos rasgos (belleza e infelicidad) en la etopeya de la ***dama*** de nuestro teatro áureo se convierte en un tópico que llegará hasta el siglo XVIII, con García de la Huerta y su tragedia ***Raquel***, al mismo tiempo que traspasa las fronteras del género teatral, alcanzando también al novelesco. Así, por ejemplo, poco antes de mediados del siglo XVII, la novelista María de Zayas parte del paradigma retórico de la ***dama de comedia*** a la hora de retratar a sus protagonistas femeninas, insistiendo muy especialmente en los dos atributos que nos ocupan: belleza y desdicha, pues considera que son esenciales en el desarrollo de las tesis que, con sus novelas, quiere demostrar con el fin de «desengañar» y «defender a las mujeres de las injusticias de los hombres». De ahí que no ceje en su empeño de mostrar toda una amplia galería de mujeres bellas y desdichadas al mismo tiempo, cuya desgracia, en parte, viene provocada por los efectos que su «rara belleza» causa en el alma mudable e inconstante del varón. Es como si María de Zayas quisiera advertir a sus congéneres de sexo femenino del peligro que entraña su natural belleza, que, como diría Rosa Navarro a propósito de las protagonistas de Zayas y de Mariana de Carvajal, no es sino «un arma de doble filo. Vence, pero acarrea desgracias; seduce y destruye; hasta en la fraseología popular se habla de la suerte de la fea. Como dice María de Zayas de doña Mencía, la protagonista de su ***Desengaño octavo***, "hermosa es fuerza que lo sea, porque había de ser desgraciada"» (Véase Rosa Navarro, «La ***rara belleza*** de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal», en Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.), ***Belleza escrita en femenino***, Barcelona, Centre Dona i Literatura-Universidad de Barcelona, 1998, pp. 79-85).

y ansí de las almas es
siempre el primer movimiento.
Mas si el discurso lo apura
y la inclinación alcanza
simpatía y semejanza
atropella la hermosura
y ansí, aunque le den la palma
a la más hermosa, es justo
cortar medidas al gusto
los hábitos para el alma. (PYF, p. 126a)

También Henrico considera que la «simpatía y semejanza atropella la hermosura», de ahí su rotunda y sorprendente conclusión: «los honrados / no se han de enamorar, para casarse, / de un rostro hermoso, de unos bellos ojos, / sino tan solamente de la fama / que tiene la que toman por esposa; / porque, al fin, tanto hermosa como fea, / de bueno o de mal talle, un mesmo gusto, / cuando es mujer, ofrece a su marido[237]».

c) Dimensión moral: «discreción»

Indudablemente, la belleza física es una cualidad sustancial, necesaria, en el paradigma de la protagonista femenina de la «fábula de amores» de la ***comedia guilleniana***, pues se convierte en su mejor aliado a la hora de cumplir parte de su función dramática, consistente en agradar al ***galán*** y conquistar su amor. Ahora bien, no debemos olvidar, como oportunamente nos recuerda Tereo (PYF), que el fundamento de la belleza femenina que tan grata hace su contemplación no está tanto en sí misma, es decir, en el cuerpo de la mujer, como en su alma (hermosura anímica-«simpatía»): «la hermosura da contento / oída y vista después [...]. Mas si el discurso lo apura / y la inclinación alcanza / **simpatía y semejanza / atropella la hermosura**...[238]». Y es que, de acuerdo con el concepto neoplatónico de ***belleza***, definido por el personaje Bembo de ***El cortesano*** como un «círculo del cual la bondad es el centro[239]», el hermoso cuerpo de la ***dama guilleniana*** es la «fermosa cobertura» del alma bella y buena que lo anima, y que, a su vez, participa de la Bondad divina. Si nos fijamos en la presentación que terceros personajes hacen de la dama protagonista de sus respectivas piezas,

[237] Guillén de Castro, ECB, p. 169.

[238] Guillén de Castro, PYF, p. 126a.

[239] B de Castiglione, ***El cortesano***, Libro IV, p. 516.

veremos cómo los conceptos de ***belleza física*** y ***bondad moral*** se hallan estrechamente vinculados:

> Claudio. ¿No es Lidora la famosa,
> nunca vista, y celebrada
> por **discreta** y por **hermosa**,
> la honesta, la recatada,
> entre santa y melindrosa? (LFS, p. 240b)

> Ginebra. ...hay en ella
> trato noble y rostro bello [...].
> Es muy **discreta** y muy **bella**. (EDD, p. 219)

> Teosindo. ...pues me sobra ventura
> entre tu **discreción** y tu **hermosura** ***[a Filomena***].
> (PYF, p. 130b)

Según se desprende de los versos citados, el término escogido por Guillén para sintetizar la idea de «belleza anímica» del sujeto femenino de sus obras es «discreción». En esto, nuestro comediógrafo de la ciudad del Turia no se muestra demasiado ocurrente, pues, como recuerda José María Díez Borque a propósito del contexto dramático barroco:

> ...en este tipo de literatura la belleza de cuerpo implica la belleza de alma; por esto, damas tan bellas suelen ser también discretas (la oposición operante en el XVII es: discreta/vulgar). Pero frente a minuciosas descripciones externas la descripción psicológica, en las pocas veces que se insinúa, se limita al término discreto. No hace falta más[240].

Sin embargo, Guillén pensaba que «sí hacía falta más», sobre todo si quería dejar bien asentada en la mente de su auditorio femenino el modelo ideal, «perfeto», de la «clara mujer» de su tiempo. De ahí, como veremos acto seguido, que, frente a los rápidos brochazos que esbozan el retrato psicológico de la ***dama*** en nuestra ***Comedia aurisecular***, el valenciano nos ofrezca en sus piezas una delicada pintura de la virtud deseable en la mujer, la «discreción», y ello tanto desde el punto de vista temático (bien a través del ***exemplum*** vital de mujeres que inspiran epígrafes tan significativos como ***El amor constante***, bien a través de prolijas descripciones como la proferida por Dorotea en DQM, pp. 1056-57), como desde el punto de vista técnico (mediante la hábil confrontación de caracteres femeninos «discretos» ***vs***.

[240] J.M.ª Díez Borque, ***Sociología de la comedia española del siglo XVII***, p. 57.

«insensatos»). Una vez más, el talante educativo y didáctico heredado de sus antecesores, los trágicos humanistas valencianos, otorga su sello distintivo al quehacer literario guilleniano en el marco de la ***Comedia nueva***. Pero vayamos por partes.

Antes que nada, conviene preguntarnos en qué consiste esa «discreción» que acaba de completar el perfil noble y bello de la ***dama guilleniana***, confiriéndole la «perfección» necesaria para ser la digna compañera de aventuras del héroe y «caballero perfeto» que protagoniza la ***comedia*** de Guillén. Si nos remitimos al ***Diccionario de Autoridades***, el lema ***discreción*** significa «agudeza de ingenio, abundancia y fecundidad en la explicación, adornada de dichos oportunos, entretenidos y gustosos». La ***comedia aurisecular*** se encarga de acotarnos un poco más la acepción, aclarando que esta facultad o habilidad retórica, en el caso de ser la mujer su depositaria, ha de ser poseída en un virtuoso y justo término medio, ya que, según afirma el Octavio lopesco de ***La dama boba***:

> ...la mujer prudente,
> con saber medianamente,
> le sobra la discreción[241].

Escindido entre la simpleza de su hija Finea y la afectación erudita de su otra hija, Nise, el sufrido Octavio considera, como Aristóteles, que «la virtud es bien que el medio siga», y, así, manifiesta su deseo de que «Finea supiera más que sabe, / y Nise menos[242]». Además, añade un comentario sumamente revelador de la mentalidad patriarcal de la España contrarreformista, pues afirma que si él hubiera de casarse y elegir entre ambos extremos («boba o bachillera»), «de la boba elección, sin duda, hiciera[243]». A fin de cuentas, y como era de esperar en un representante de la instancia paterna, Octavio es hijo de su tiempo, un tiempo en que el «exceso» de discreción, de agudeza, en la mujer era visto como una ridícula pedantería que la alejaba del prototipo ideal de «mujer de su casa» (frecuentemente iletrada), y la hacía merecedora de

[241] Lope de Vega, ***La dama boba***, p. 196.

[242] Ibídem, p. 87.

[243] Ibídem, p. 86.

los más diversos insultos e improperios[244]: «bachillera», «parlera», «culta latiniparla», «ventanera», «hembrilatina», etc.

Más allá de las fronteras semánticas del «Arte retórico», la ***discreción*** se convierte en la deseable virtud femenina de la «medianía[245]» (***aurea mediocritas***), con todo lo que el término implica: prudencia, cautela, reserva, y, sobre todo, silencio y sumisión al varón. En definitiva, se trata de una cualidad que alude al «obligado» ***modus operandi*** (cívico y moral) de la mujer del Seiscientos, para quien el cuidado de su honra (su «castidad» u «honestidad») resulta la esencia de su ser social e individual. Las palabras de don Pedro, padre de doña Hipólita en VA, no dejan dudas al respecto: «mejor / conservas la honestidad / en casa» (p. 256a). Y es que el recato, el recogimiento en el interior del estrado, y, en suma, la «discreción», es la máxima garantía de que su «fama» o «su honesta desenvoltura / sea espejo en la ciudad» (VA, p. 257b).

En boca de su contrafigura, don Pedro, curiosamente representante de la autoridad paterna, nuestro dramaturgo acaba de formular brevemente el

---

[244] La mayor caricatura del tipo de mujer «transgresora», por sus «bachillerías», la hallamos en ***La culta latiniparla*** (1629) de Quevedo, pieza satírica cuyo título reza así: ***Catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas. Lleva un disparatario como vocabulario, para interpretar y traducir las damas jerigonzas que parlan el alcorán macarrónico, con el laberinto de las ocho palabras. Compuesto por Aldobrando Anatema Cantacuzano, graduado en tinieblas, docto a escuras, natural de las Soledades de Abajo. Dirigido a doña Escolástica Poliantea, señora de Trilingüe y Babilonia***. Pero no debemos olvidar en el camino otras deformaciones burlescas (menos agresivas y, por ende, más amables que la trazada por Quevedo) del paradigma de la mujer «sabionda». Así, por ejemplo, en el año 1613, podemos destacar los reproches que Cervantes, por boca del posadero de su novela ejemplar ***La ilustre fregona***, lanza a la mujer que «anda en bachillerías» (véase la edición de Rosa Navarro, ***Novelas ejemplares***, vol. II, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 110-111), una mujer cuyo retrato cómico nos ofrecía, por esas mismas fechas, Lope de Vega a través de la «lista» Nise de ***La dama boba***. Posteriormente, Calderón recreará la figura de Nise, deleitándonos con una nueva «culta latiniparla»: la soberbia y desdeñosa Beatriz de ***No hay burlas con el amor*** (1650).

Es de notar cómo la literatura aurisecular, escrita mayoritariamente por hombres, refleja la situación que de preeminencia del hombre sobre la mujer vive la sociedad patriarcal del momento. Por ello, no debe sorprendernos el valor «masculino» que suele atribuirse al rasgo de la «inteligencia», atributo que, si bien se convierte en un factor clave del retrato del varón discreto (su falta, por el contrario, crea el tipo ridículo del ***galán lindo*** o ***bobo***), en el caso de la mujer, origina un tipo cómico «transgresor»: la ***bachillera*** o ***culta latiniparla***. Se trata éste de un fenómeno no exclusivo de la literatura española, como bien testimonian dos obras de Molière: ***Les Précieuses ridicules*** (1659) y ***Les Femmes savants*** (1672).

[245] Cualidad femenina ya destacada por Juan Luis Vives en 1523, en su obra ***De Institutione Faeminae Christianae*** (edición crítica de C. Fantazzi y C. Matheeussen, Leiden, Brill, 1996, p. 218):

> ***Graviter dicta contra impetus assultusque utriusque fortunae, quibus virum, seu elatum secundis rebus sensim demittat in planum, seu abjectum, prostratumque adversis, erigat, utrinque autem ad mediocritatem reducat...***

código de la «perfecta casada» de su tiempo[246]: se trata de una mujer que lucha por el mantenimiento de su integridad moral, y, con ella, la del varón que tiene su tutela (padre, hermano o esposo), desde el silencio de su hogar y empuñando las armas propias de su sexo, simbolizadas en objetos caseros como «ruecas», «agujas» o «almohadillas», frente a otras más varoniles tales como la «espada» o la «pluma». En la comedia, como en la vida, donde la voz de la autoridad tiene un indiscutible acento masculino, es el varón el encargado de delimitar semejante modelo de mujer «discreta» o «perfecta casada». Y así, como el don Pedro guilleniano, en la citada comedia lopesca de ***La dama boba***, otro padre, Octavio, afligido porque la «impropia» erudición[247] de su hija Nise la distrae de su función social (el matrimonio y sus naturales consecuencias, «el parir y el criar»), afirma rotundamente que la mujer no debe tener más «Virgilio y Taso» que «hilar, labrar y coser[248]», pues:

> ...está la discreción [...]
> en amar y servir a su marido;
> en vivir recogida y recatada,
> honesta en el hablar y en el vestido;
> en ser de la familia respetada,
> en retirar la vista y el oído,
> en enseñar los hijos, cuidadosa;

[246] He aquí algunos de los tratados renacentistas, nacidos al calor del Humanismo cristiano y del erasmismo, que más contribuyeron a consolidar y difundir el modelo de «perfecta casada» esbozado ya en la Edad Media por los Padres de la Iglesia (San Ambrosio, San Cipriano y San Agustín), y presente en obras del siglo XV como el ***Jardín de las nobles doncellas*** de Fray Martín de Córdoba:

- Fray Antonio de Guevara, ***Letra para las recién casadas***;
- Juan Luis Vives, ***De Institutione Faeminae Christianae*** (1523); ***De Officio Mariti*** (1528);
- Alonso de Herrero, ***Espejo de la perfecta casada***;
- y, sobre todo, el texto tridentino de Fray Luis de León, ***La perfecta casada*** (1583), del que beberían la mayoría de los dramaturgos de la España Contrarreformista del Seiscientos, entre ellos Lope y Guillén, para difundir el paradigma de ***virtus*** femenina. Recuérdese, muy especialmente, la comedia lopesca titulada ***El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*** (1600-1603?), protagonizada por una sufrida mujer, Laurencia, quien, con su acatamiento ciego (como si fuera «justo mandamiento») a las caprichosas pruebas con que la impertinencia curiosa de su esposo Enrico trata de probar su fidelidad, se nos ofrece como viva encarnación del ideal de esposa cristiana dibujado por el agustino Luis de León.

[247] Lope nos deleita en su comedia con una ridícula caricatura de Nise, a la que nos muestra víctima de una locura literaria similar a la que inmortalizó a nuestra criatura novelesca más universal, don Quijote, pues su extrema afición a «los sonetos y canciones» parece haberle «secado el celebro», tornándola pedante, soberbia, y, sobre todo, opuesta a la finalidad reservada por Dios a la mujer: el amor y el matrimonio.

[248] Lope de Vega, ***La dama boba***, p. 169.

preciada más de limpia que de hermosa[249].

No obstante, conviene añadir que el afán didáctico y moralizador que empuja a nuestros comediógrafos auriseculares (sobre todo a Guillén) a tomar la pluma y aleccionar, en este caso, a la mujer, de acuerdo con los parámetros de la mentalidad cristiana contrarreformista del siglo XVII, en ocasiones los conduce a la sutileza de hacer que sea la misma mujer quien proclame desde las tablas ese código femenino ideal diseñado por la mano del hombre:

Belisa. ...aunque aguja y almohadilla
son nuestras mallas y estoques...[250]

Duquesa. ...bien haces, que **siempre ha estado**
a la mujer la almohadilla
como la espada al soldado.
Por ver si te maravilla
quiero mostrarte un bordado[251].

En las palabras de la Duquesa guilleniana resuena el eco de otra distinguida dama del teatro valenciano, la Artemisa tarreguiana de ***La perseguida Amaltea*** (anterior a 1600), la cual se preguntaba si:

¿No ha de ser cosa imperfeta
ver hombres con cadeneta
y damas en montería?
Cace quien ha de cazar,
cosa quien ha de coser
que si es hombre la mujer,
el marido habrá de hilar[252].

Situación hipotética, la planteada por Artemisa, que constituirá el eje dramático de la comedia guilleniana LFC (1610/15?-1620?), en la que nuestro «caballero-dramaturgo», con grandes dosis de humor, trata de demostrar a su auditorio lo «imperfeto», lo aberrante, y, sobre todo, lo ridículo que resulta el comportamiento de dos «contrapuestos» hermanos, don Félix y doña Hipólita, que han trocado sus «naturalezas» respectivas, convirtiéndose en un «galán

[249] Ibídem, pp. 86-87.

[250] Lope de Vega, ***Las bizarrías de Belisa***, edición, estudio preliminar y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (2.ª ed.), p. 125.

[251] Guillén de Castro, CI, p. 940. También en LFC, doña Hipólita se burla de la condición femenil de su hermano, diciéndole «mas tu espada rueca es» (p. 48b).

[252] F. Agustín de Tárrega, ***La perseguida Amaltea*** (pieza incluida en ***Poetas dramáticos valencianos***, I pp. 302-340), p. 312b.

adamado[253]», el primero, y en una «mujer que es hombre[254]», la segunda. Pero ciñámonos al caso concreto de la mujer[255]. Ya en las primeras escenas de la pieza, el padre de Hipólita nos habla del comportamiento nada femenino de ésta: «Asiéntale un coselete / como si el Cid se le armara; / juega una pica y dispara / un arcabuz y un mosquete. / Pues pelea, yo lo fío, / y como yo se aventura, / si no con tan gran cordura, / a lo menos con más brío; / y cáusale pesadumbre / verse en efeto mujer». Poco después, será Hipólita quien, a través de su «varonil» conducta, confirme las palabras de su padre. Primero la vemos renegando de la incomodidad de unos sofisticados afeites femeninos (tocados, vestidos y chapines) que la encorsetan, privándola de la libertad de movimientos que, en cambio, sí le ofrecía una prenda masculina, su estimada cota de malla:

¿Cómo puede una mujer,
destos corchos sostenida,
viéndose toda la vida
ir cayendo, no caer?
Reniego de los chapines,
del vestido y del tocado;
impertinente cuidado
de tan mal seguros fines [...].
Ahógame este vestido.
Deste postizo cabello,
a mi cabeza apretado,
sospecho que el más delgado
sirve de lazo a mi cuello... (LFC, pp. 45b y 46a)

Posteriormente, Hipólita nos sorprende con un canto apologético al «luciente acero» de su espada, cuyo manejo domina con más destreza que la rueca:

¡Ay, espada! adorar quiero
por una y otra razón
la cruz de tu guarnición
y de tu hoja el acero.
Ceñirte otra vez no espero,
pues sería ser cruel,
poco honrada y poco fiel,
si, poniendo, a mi pesar,
una rueca en tu lugar,
volviese a ponerte en él... (LFC, p. 46a)

[253] Guillén de Castro, LFC, p. 46a.

[254] Ibídem, p. 58b.

[255] En el subsubapartado III.2.2.1. «El ***lindo***», analizamos pormenorizadamente la hilarante figura del «adamado» don Félix de Moncada, por considerarlo uno de los primeros esbozos que Guillén hace de la figura del ***lindo***.

A instancias de sus padres, Hipólita aprende que su comportamiento «viril» atenta contra el decoro que se supone en una dama de su categoría social, «honrada y fiel». He aquí los duros reproches que le hace su madre, doña Costanza, cuando trata de calzarse los chapines a la vista de todo un coro de galanes, y sin guardar el menor recato:

> ¿Con tan gran descompostura
> el pie y la pierna has descubierto? [...]
> ¿No ves... [...]
> ...que debajo de la saya
> son más lascivos los pies? (LFC, p. 48a)

Pero, sin duda alguna, el enfado de doña Costanza llega a mayores al ser testigo de cómo la insensata de su hija sostiene la mirada sobre un apuesto galán que la observa de lejos, quebrantando así, sin saberlo, una de las normas básicas del rito social del amor, y, consecuentemente, poniendo en serio peligro su «fama»:

> Muy libres tienes los ojos,
> que no arguye honestidad [...].
> ...pero la honesta mujer
> mira con menos cuidado.
> Con descuido y gentileza
> cuanto quisiere verá [...].
> ¡Ay, hija! [...]
> no te fíes de los ojos,
> que son amigos traidores `...].
> Los enemigos mayores
> que tenemos las mujeres
> son los ojos. (LFC, p. 52b)

La reacción de sorpresa, desconcierto, y hasta enfado, que, ante comportamientos como el que acabamos de señalar, experimentan los personajes que comparten escena con nuestra «hombruna» protagonista no hace sino poner de manifiesto un factor clave de su caracterización: Hipólita es, como diría Lope en su ***Arte Nuevo*** (1609), una «dama que desdice de su nombre[256]», merced a ese temperamento «varonil y decidido» que ya Aristóteles consideraba «inadecuado que una mujer tuviese[257]», pero que el teatro barroco no dudaría en incluir entre sus filas, por el enorme atractivo erótico («suele / el disfraz varonil agradar mucho...[258]») que suponía para el público masculino la insólita visión de una mujer en calzas varoniles. Las palabras del padre

[256] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo***, p. 70.

[257] Aristóteles, ***Poética***, XV, p. 46.

[258] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo***, p. 70.

refiriéndose a Hipólita como «monstruo[s] de naturaleza[259]» refuerzan la idea de `transgresión´ o `desvío´ de una norma (natural y social) bien conocida por todos, personajes y espectadores, y que la «poca sal de la mollera» del Sancho cervantino había formulado en los siguientes términos: «el hombre ha de ser hombre, y la mujer, mujer[260]».

La sencilla, y aparentemente ingenua, máxima brotada de la sabiduría popular de Sancho, y en la que parecen haberse inspirado los dramaturgos del XVII para la caracterización de la pareja protagonista de sus comedias, tiene un evidente trasfondo ideológico, de gran auge en la sociedad patriarcal de los siglos áureos: hombre y mujer poseen naturalezas completamente distintas, en virtud de lo cual, sus papeles en la sociedad han de ser también divergentes. Como vemos, la ideología del Siglo de Oro exalta el orden social como reflejo de un orden natural y teológicamente determinado, que reserva distintas funciones u «oficios», término acuñado por fray Luis de León, a los dos sexos, el masculino y el femenino. En efecto, si echamos un pequeño vistazo a los tratados científicos de la época, tales como el ***Examen de Ingenios para las Ciencias*** (1575) de Huarte de San Juan, sustentados todos ellos en la filosofía natural de Aristóteles y Santo Tomás, veremos que la tendencia general era considerar al hombre como más preparado para la vida pública y el estudio de las ciencias, debido al temperamento seco (causa primera del «ingenio intelectivo») del que lo ha provisto la naturaleza. Por el contrario, la mujer, en razón de su «inferioridad biológica», pues «la frialdad y humidad que las hizo hembras [...] contradicen el ingenio y la habilidad[261]», es depositaria de una serie de cualidades «femeninas» y «maternas», tales como la belleza, la ternura, la compasión o la constancia, que la relegan a ámbitos privados y familiares. Ocho años más tarde, en 1583, fray Luis de León, partiendo de las supuestamente científicas «diferencias naturales» de la mujer, establecidas así por Dios en la Creación, según testimonia el último

[259] Guillén de Castro, LFC, p. 46a.

[260] Casi un siglo antes, también Castiglione, por boca de Julián el Magnífico, dejó dicho en ***El cortesano*** que «sobre todo me parece que en la manera, en las palabras, en los ademanes y en el aire, **debe la mujer ser muy diferente del hombre**; porque así como le conviene a él mostrar una cierta gallardía varonil, así en ella parece bien una delicadeza tierna y blanda, con una dulzura mujeril en su gesto que la haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer, sin ninguna semejanza de hombre» (véase Libro III, p. 349).

[261] Juan Huarte de San Juan, ***Examen de Ingenios para las Ciencias***, edición de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

capítulo del libro de ***Los Proverbios***, sienta las bases de la moral y de la convivencia del género femenino en su tratado moral, dirigido a la formación de la mujer cristiana y «perfecta casada» de su tiempo:

> ...Y **pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo**, mídanse con lo que son y **conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola** [...]. Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento; y como es de los hombres el hablar y salir a luz, así dellas el encerrarse y encubrirse...[262]

Inspirado por el Espíritu Santo, y respaldado por voces autorizadas de la Biblia (San Pablo o el rey Salomón) y de la Antigüedad Clásica (el poeta Menandro), fray Luis de León concluye que el «natural oficio» de la mujer es la «guarda de su casa[263]». En consecuencia, todos sus actos y quehaceres han de girar en torno al núcleo privado del hogar, de la familia, atendiendo los asuntos «caseros» que ya indicara San Pablo en una de sus conocidas cartas al discípulo Tito: «...que [las mujeres] sean prudentes [...], y que sean honestas, y que amen a sus maridos, y que tengan cuidado de sus casas[264]». Sólo así, ajustando su conducta al orden natural, la mujer podrá afirmar el sentido de su propia vida y el de su función social. De lo contrario, se pregunta el pensador agustino, «¿por qué les dio a las mujeres Dios las fuerzas flacas y los miembros muelles, sino porque las crió, no para ser postas, sino para estar en su rincón asentadas?[265]»

Pues bien, el caso de la Hipólita guilleniana de LFC atenta contra la idea luisiana de la «perfección», en el sentido de armonía con el orden cósmico, que debe presidir la conducta de todo ser creado por Dios, y, más concretamente, de la ***mujer buena*** o ***perfecta casada***. Y es que, cual «monstruo de naturaleza», su traje y su proceder varonil «desdicen de su nombre», esto es, de su condición femenina. Lógicamente, el desconcierto

---

[262] Fray Luis de León, ***La perfecta casada***, edición de Mercedes Etreros, Madrid, Taurus, 1987. La cita se encuentra en el capítulo XVI («Rodeó todos los rincones de su casa, y no comió el pan de balde»), p. 158.

[263] Recordemos que ya hacia 1513-18, fecha en que se supone que fue redactado el tratado didáctico ***El cortesano***, Castiglione incluía entre los numerosos requisitos de la dama de corte ideal el «saber regir la hacienda del marido y la casa y los hijos, si fuere casada...» (véase el libro III, p. 350).

[264] Fray Luis de León, ***La perfecta casada***, capítulo XVI, p. 158.

[265] Ibídem, cap. XVI, p. 158.

entre lo interno (la esencia femenina) y lo externo (porte varonil) de Hipólita redunda en perjuicio del equilibrio de su entorno (reflejo de su desorden interno). De ahí la alarma de los padres ante una hija que, con su conducta indigna, puede acarrear la deshonra familiar. Recordemos que, en la ya citada comedia lopesca de ***La dama boba***, Octavio achacaba también la culpa del conflicto surgido en casa a la menos «afeminada» de sus hijas, la docta Nise:

> Esto trujo a mi casa el ser discreta
> Nise: el galán, el músico, el poeta,
> el lindo, el que se precia de oloroso,
> el afeitado, el loco y el ocioso[266].

En su afán analítico, nuestro dramaturgo valenciano toma de nuevo la figura paterna de don Pedro como vocero, y razona minuciosamente las causas de que Hipólita se haya desviado de su «natural», quebrantando así las leyes de la naturaleza y, con ello, el orden cósmico y la armonía inicial reinante en «toda aquesta máquina del universo», como diría el Marcelo luisiano en ***De los nombres de Cristo***:

> Desde que el pecho dejó,
> si no el ser, **le mudé el nombre**,
> y con pensamientos de hombre
> el hábito se vistió, [...]
> y como si fuera espada,
> nunca la perdí del lado.
> **Crióse en la guerra** y vio
> vencer, herir y matar,
> y agora puede enseñar
> lo que entonces aprendió [...].
> **De haberle tan mal criado**
> **le nace el vivir corrido[a]**. (LFC, pp. 42a-b y 46a)

Por boca del apesadumbrado don Pedro conocemos que la causa originaria de que su hija «haya mudado el nombre» está en factores externos por él propiciados: la fuerza negativa de la costumbre de una mala educación que vulnera la deseable correspondencia, dispuesta por Dios en la Creación, entre el orden natural y el orden social o civil. Y es que, en ausencia de su esposa, de la que tuvo que alejarse por imposición de su «suegro», don Pedro creyó que la mejor manera de educar a su hija y velar por su honra era

[266] Lope de Vega, ***La dama boba***, p. 143. Octavio se nos presenta así como vocero de esa opinión tan fuertemente arraigada en la mentalidad de la época, y contra la que tuvo que combatir ya en la centuria anterior el humanista valenciano Juan Luis Vives, de que las letras masculinizan a la mujer, pues la conducen por unos peligrosos derroteros (la pasión, la desobediencia...) que la alejan de la «norma» social que impone la subordinación y la sumisión de la mujer al varón.

llevándola siempre consigo. De este modo, pasó los años criándola como si de un varón se tratase, en un ambiente tan poco femenino como la guerra[267].

Pero Guillén, empapado del tono optimista que preside el quehacer de los dramaturgos de la época de Felipe III, insiste en mostrarnos que todo tiene remedio menos la muerte. Así pues, a través de la acción, según el modo de proceder habitual de nuestra ***comedia aurisecular***, el autor valenciano dejará bien claro que los yerros de la mala educación impartida por don Pedro pueden ser corregidos, o contrarrestados, por la «fuerza de la costumbre» de una buena educación que se halle cimentada en el orden natural y respete, por tanto, las «diferencias biológicas» de la mujer. En los comienzos de la pieza, don Pedro nos anuncia ya lo que será el verdadero desencadenante de la acción dramática de LFC: su nuevo proyecto educativo, con el que pretende enmendar los errores cometidos antaño en el desempeño de sus funciones paternas:

> ...Y a Hipólita le poned
> largo vestido y tocado,
> y en aposento y estrado
> para consuelo tened [...].
> Quedaré con esperanza
> de trocar con el vestido
> las costumbres que ha tenido. (LFC, pp. 43a-b)

Como vemos, en LFC, más que en ninguna otra comedia de Guillén, el vestuario adquiere un valor semántico de primer orden, puesto que se convierte en la piedra angular de la propuesta educativa de don Pedro, y, por tanto, del desarrollo argumental de la comedia. En efecto, si apenas iniciarse la acción, la insólita aparición de Hipólita ***«en hábito de hombre»*** denotaba «discordia» o «conflicto» en el ánimo del espectador, durante toda la pieza, la adopción del traje mujeril («largo vestido y tocado»), por obligada imposición

[267] En III.2.2.3. «La ***madre***», tendremos ocasión de comprobar algo que no nos sorprende, conociendo el gusto de nuestro dramaturgo por las situaciones marcadas por la dualidad y el paralelismo. Y es que en LFC, la pésima labor educativa de don Pedro para con su hija tiene su contrapartida en la ejercida por su esposa doña Costanza con respecto a su hijo varón don Félix, al cual acaba afeminando y convirtiendo en un ridículo y deshonroso «galán adamado» y «marica». Eso sí, pese a cometer el mismo yerro en sus funciones paternales, la misoginia de Guillén disculpa, con su mirada más indulgente, al padre que masculiniza a su hija por preservar su honor, mientras censura de un modo más explícito a la madre que, movida por el puro egoísmo de no quedarse sola, retiene a su hijo en el interior del estrado, anulando con ello su naturaleza masculina y su virilidad. De las palabras que el ayo dirige a don Pedro (véanse las pp. 43b y 44a-b de LFC) se infiere que doña Costanza pertenece al tipo de «madre castradora» tan presente en las tragedias renacentistas, aunque matizando que se trata de una madre castradora «por exceso de amor» y no por odio, ambición o celos.

del padre, simboliza la «armonía», es decir, la inmediata y definitiva restitución de Hipólita al ambiente propio de su sexo, el «aposento y estrado», o, lo que es lo mismo, la parte más oculta de la casa, y la que se creía que reflejaba la natural tendencia de la mujer:

> «Rodeó, dice [Salomón], los rincones de su casa»; para que se entienda que su andar ha de ser en su casa, y que ha de estar presente siempre en todos los rincones della [...], porque sus pies son para rodear sus rincones [...]. **¿Qué ha de hacer fuera de su casa la que no tiene partes ningunas de las que piden las cosas que fuera della se tratan**[268]?

De acuerdo con las disposiciones de don Pedro, Hipólita, una vez instalada en «los rincones[269]», ha de aprender a amar su «oficio» Es entonces cuando, de la mano de don Pedro, irrumpe en escena la figura de la madre, doña Costanza, quien, pacientemente, instruye a su hija en el ejercicio de labores domésticas tales como el manejo de la rueca, hacer «vainillas», o aderezar el estrado (véanse las pp. 53a-b). Doña Costanza, al igual que su esposo, es un personaje anclado en la estructura convencional de la época, y, así, la vemos culminando su función social y dramática de «poner [a su hija] a ser mujer», inculcándole tanto las normas sociales de comportamiento (la discreción en el trato al galán, en el modo de sentarse sobre las almohadillas de su aposento, etc., pp. 52b y 53 a-b), como los valores y las virtudes (compasión, ternura, amor...) que, según la mayoría de los tratadistas morales del Siglo de Oro, constituyen la esencia de la femineidad.

El lento y gradual proceso de aprendizaje, aunque costoso, tendrá sus frutos. A finales de la jornada III, la joven que presumía de ser mujer «tan sólo en el nombre» (p. 71) confiesa a su madre que empieza a sentirse mujer, pues nuevas sensaciones (amor, celos, temor...) han invadido su alma:

> Ya olvido, como mujer,
> el ser valiente en la guerra
> desde que la paz probé [...].
> Enferma tengo la voz,
> y aun el corazón también;
> ya tengo palpitaciones,
> remedios he menester [...].
> ...Resbalé
> y dando traspiés, caí
> de mi enemigo a los pies.

[268] Fray Luis de León, ***La perfecta casada***, cap. XVI, pp. 157-58.

[269] Guillén de Castro, VA, p. 257b.

Y aun esto no fuera nada,
pero después de caer,
hizo, ¡ay, madre!, cierta cosa,
que nunca la imaginé.
Revolvióme toda el alma
y mudóme todo el ser,
diciendo: «Para que vea,
pues es mujer, que lo es».
Creí con tal desengaño
que lo soy, y **ya no sé**
sino llorar tiernamente
su ausencia, y quiérole bien;
y en efecto, madre mía,
desde entonces soy mujer. (LFC, pp. 73a-b y 74a)

Según reconoce Hipólita, el nuevo sentimiento amoroso la hace timorata, «encogida», crédula, y, en definitiva, vulnerable a los engaños del varón: «De nuevo agora me enojas, / porque de nuevo me engañas. / ¿Haste casado, y preguntas / después de engañarme? [...]/ En lo presto que creí / conozco que soy mujer» (p. 71a). El amor ha acabado desplazando de su «femenil» pecho todos aquellos sentimientos más varoniles (coraje, temeridad, decisión...) que ya el trágico Virués, a través de sus crueles tiranas, mostró que podían hacer peligrar el poder del hombre en la sociedad, en caso de adueñarse del ánimo de una mujer. Recordemos, a este propósito, la audaz pregunta con que la docta Nise de ***La dama boba*** inquieta a Laurencio: «¿imaginaste / que quisiera yo el imperio / que a los hombres debe darse?[270]». Guillén no puede, o no quiere, imaginárselo. De ahí la paulatina debilitación («domesticación») a que somete a la hombruna Hipólita de LFC, hasta convertirla en el paradigma convencional de ***mujer discreta*** y ***sumisa***. Y es que nuestro dramaturgo valenciano es uno más de las plumas masculinas de la España contrarreformista contra las que alzaría sus «borrones» la novelista María de Zayas hacia mediados del XVII, acusándolas de ejercer una censurable labor de «afeminación» sobre la mujer del Seiscientos:

> ¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganças y imposibilitando nuestras fuerças con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que las de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo ¿quién obliga a los nuestros a tanta covardía? Yo aseguro que si entendierais que también avía en nosotras valor y fortaleça no os burlarais como os burláis, y así, **por tenernos sugetas desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerças con los**

[270] Lope de Vega, ***La dama boba***, p. 132.

> **temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüença**, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas...[271]

Curiosamente, estos agrios reproches dirigidos contra los que educan a la mujer «para mujer», afeminándola, son pronunciados por Laura, contrafigura de Zayas en su novela ***La fuerza del amor***, en un momento muy parecido al vivido por la Hipólita guilleniana cuando, tras su recientemente reconquistada condición femenina, descubre que es incapaz de vengarse de la traición de don Félix, cuya «ausencia» lamenta continuamente:

> ¿Cómo es mi ánimo tan poco, mi valor tan afeminado y mi covardía tanta que no quito la vida no sólo a la enemiga de mi sosiego sino al ingrato que me trata con tanto rigor? Sí, porque tengo amor y en lo uno, temo perderle y, en lo otro, enoxarle[272].

Pese a estos momentos desdichados compartidos por las bellas protagonistas de Zayas y algunas de Guillén, cabe decir que las damas del valenciano, frente a las primeras, suelen ver recompensada[273] su trayectoria vital/dramática ejemplar, de acuerdo con el principio de la «justicia poética» que rige el género cómico. Y es que a nuestro poeta de la ciudad del Turia, al igual que al resto de comediógrafos de la primera mitad del XVII, le interesa mostrar a su auditorio femenino que la nueva conducta discreta, modesta, de

---

[271] Palabras de Laura, portavoz de las ideas de Zayas en su novela de tesis titulada ***La fuerza del amor***, perteneciente a la colección ***Novelas amorosas y exemplares*** (1637), y recogida por Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro (eds.) en el volumen ***Novela de mujeres en el Barroco. Entre la rueca y la pluma***, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 253-54.

[272] María de Zayas, ***La fuerza del amor***, p. 253.

[273] Digna exponente de la ***Comedia nueva***, la ***comedia guilleniana*** presenta como habitual broche final de la andadura dramática de su dama principal el tópico desenlace feliz del matrimonio con el galán, escenificado en las tablas mediante la fórmula tradicional de «darse las manos». Ahora bien, la singularidad, la idiosincrasia de la dramaturgia guilleniana en el seno de la ***Comedia nueva*** se manifiesta también en la presencia de otros desenlaces «compensatorios» menos felices, tales como la trágica muerte (Nísida en EAC o Madama Margarita en LHS), la voluntaria reclusión en el convento (Elvira en LMV), y una original y «hasta revolucionaria», en opinión de Roca Franquesa (véase su artículo «Un dramaturgo de la Edad de Oro: Guillén de Castro», en ***Revista de Filología Española***, XXVIII, 1994, p. 409), disolución del matrimonio (como sucede con las «mal casadas» Hipólita y Eugenia de LMV, así como con la Hipólita de VA, sólo que en su caso, la anulación de su matrimonio ilícito le permite contraer nupcias con el primer y único amor de su vida). Notemos que, salvo en el caso de Nísida, heredera del arquetipo trágico de heroína sufriente, y, como tal, víctima inocente del hado adverso, el resto de damas mencionadas, más cercanas al paradigma de la ***dama de la comedia***, se hacen merecedoras del «castigo» final (muerte, convento, disolución del matrimonio), ya a causa de sus propios errores (los excesivos celos de Hipólita; la infidelidad de Eugenia; la pérdida de virginidad y la relación adúltera que mantiene Elvira con un hombre casado), ya a causa de los errores del galán amado (recordemos que, en LHS, Madama Margarita ha de morir para que su esposo pueda cumplir la palabra de matrimonio dada a su primera «esposa»), lo que, sin duda alguna, es claro indicio de un cierto talante misógino de Guillén, que siempre reserva un feliz desenlace a sus protagonistas masculinos.

Hipólita, rodeada de ruecas y almohadillas, y entretenida en asuntos propios de su sexo tales como el amor, los celos, y la honra, es la única que garantiza su felicidad y bienestar general (y, con él, el de toda la familia). Y ello no sólo en el ámbito terrenal, como ya insinuara Alfonso de Valdés en su ***Diálogo de Mercurio y Carón*** (1528-29), donde la única mujer que salva su alma es justamente la «perfecta casada» cuya vida ha sido regida por las virtudes deseables de la discreción, la prudencia y, sobre todo, el recatado silencio: «...y porque el callar en las mujeres, especialmente doncellas, es tan conveniente y honesto como malo y deshonesto el demasiado hablar, siempre procuraba yo que mis obras predicasen antes que mis palabras[274]».

Pues bien, en un derroche de generosidad propia de la «superioridad» de su varonil pecho, Guillén de Castro se compromete, con su teatro, a ser el instrumento que ayude a la mujer de su tiempo a conquistar, desde su discreto puesto en la sociedad, la felicidad terrena y espiritual que se merece. Con ello, nuestro dramaturgo valenciano intenta llevar a la práctica el consejo que Cervantes pusiera en boca de Lotario en su novela ***El curioso impertinente***:

> Mira, amigo, que la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de poner embarazos donde tropiece y caiga, sino quitárselos y despejalle el camino de cualquier inconveniente, para que sin pesadumbre corra ligera a alcanzar la perfección que le falta, que consiste en el ser virtuosa[275].

Y así, de acuerdo con los presupuestos pedagógicos aprendidos de sus antecesores humanistas valencianos, Guillén concibe su obra como una suerte de espejo o guía práctica para que, entre otras cosas, el sector de su auditorio representativo del «flaco sexo» pueda aprender los fundamentos de la virtud femenina por excelencia, la discreción, a través de la valiosa y ejemplar experiencia ajena de dos tipos de damas[276] que, lejos de encarnar el

---

[274] Alfonso de Valdés, ***Diálogo de Mercurio y Carón***, edición, introducción y notas de Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra, 1999, p. 274.

[275] Miguel de Cervantes, ***El curioso impertinente***, en ***Don Quijote de la Mancha***, 1.ª Parte, capítulo 33, p. 420.

[276] En efecto, como ya adelantábamos en la nota 174 (p. 209), en manos de Guillén, el atributo semántico de la «discreción», pilar fundamental de la etopeya moral de la ***dama*** ya desde ***El cortesano*** (1513-18) de Castiglione (véase Libro III, p. 418), cristaliza en dos tipos de damas muy diferenciadas, desde el punto de vista actancial, que reflejan magníficamente el gusto del valenciano, compartido con el primer Lope, por las oposiciones binarias y la dualidad de caracteres. Nos referimos al enfrentamiento entre mujeres buenas y discretas («amigas de su rincón» y representativas de papeles «normativos» tales como la ***perfecta casada*** o la

paradigma neutro de la preceptiva clásica, constituyen el haz y el envés moral del modelo ideal de ***mujer virtuosa y discreta***.

En definitiva, en el transcurso del presente subsubapartado dedicado a la figura de la ***dama***, hemos visto cómo, aunque en menor medida que el «Catedrático de la Universidad del Amor», como algún crítico ha dado en llamar a Lope de Vega, también Guillén introduce en su dramaturgia dos motivos fundamentales para lograr el favor del «español sentado»: la mujer y el amor. Concretamente, hemos podido comprobar el primor con que nuestro dramaturgo de la ciudad del Turia describe, tanto física como moralmente, a la causa primera del amor, la mujer, a la que concede un protagonismo relevante, si no en el título de sus piezas, sí en el interior de la acción dramática. Es cierto que, frente a la abrumadora presencia de nombres masculinos o de adjetivos calificativos del galán en los títulos de las comedias guillenianas (***El conde Alarcos***, ***El conde de Irlos***, ***El nacimiento de Montesinos***, ***Las mocedades del Cid*** (I y II), ***El curioso impertinente***, ***El caballero bobo***, ***Los enemigos hermanos***...), tan sólo las figuras mitológicas de Dido, por un lado, y Progne y Filomena, por otro, presiden el título de las obras en que intervienen. Ahora bien, no debemos olvidar títulos genéricos tales como ***Cuánto se estima el honor*** o ***El amor constante***, que aluden ya a esa fuerte y admirable firmeza amorosa que hace brillar a tantas damas guillenianas, sobre todo las que como Nísida (EAC), Dido (DYE) o Jimena (MC I) protagonizan los dramas ideológicos, convirtiéndolas en auténticas heroínas que pueden acabar desplazando incluso al propio ***caballero-galán*** que figura en el epígrafe de la comedia. También Christiane Faliu-Lacourt considera que: «il convient d`ajouter à ces traits de caractère un courage physique et moral qui permet à certaines héroïnes de Castro d`apparaître comme des personnalités transcendantes si dignes d`admiration qu`elles supplantent parfois le héros: Dido, Camila, Filomena, Margarita, Marfira, etc...[277]».

---

doncella casta) ***vs***. mujeres malas e indiscretas («enemigas de su rincón» y exponentes de papeles transgresores como la ***disfrazada de varón*** o la ***mujer guerrera*** y ***hombruna***).

[277] Ch. Faliu-Lacourt, ***Un dramaturge espagnol du Siecle d`Or: Guillén de Castro***, p. 354.

III.2.1.2.1. Conclusión

Es indudable que Guillén, siguiendo la tendencia del teatro renacentista anterior, y más concretamente del humanista de predecesores suyos de la talla de Virués, incorpora desde el primer momento entre sus filas a la mujer, cediéndole, según palabras de Rosa Navarro, «la voz que no tiene [...] en la lírica[278]», una voz, podríamos añadir, hasta cierto punto transgresora, pues le permite expresar esas ansias de la libertad que, como ser humano, le pertenece, pero que la realidad (en forma del tirano opresor o del padre despótico que trata de imponerle un marido) está empeñada en negarle. Pese a todo, y así nos lo confirman los tópicos «fines de fiesta» en los que la mujer vuelve al redil de su obligada sumisión al hombre, la figura femenina que desfila por la obra dramática guilleniana sigue siendo un objeto literario «verosímil», que no real o verdadero. Decimos esto, pues el estereotipo femenino dibujado por Guillén es fruto de la confluencia, típicamente barroca, de dos arquetipos contradictorios heredados de la tradición: por un lado, la imagen idealizada y angelical legada de la «Querelle des femmes» y la literatura neoplatonizante renacentista, y, por otro, la imagen degradante y «venenosa[279]» consagrada por la literatura misógina medieval. El testimonio de algunos galanes enamorados no ofrece ninguna duda al respecto: sus damas son «ángeles», pero, a la vez, «mujeres», término éste empleado con un cierto cariz peyorativo:

> Ariodante. ¿Es posible que es mujer
> la que por ángel tenía? (EDD, p. 239)
>
> Leónido. Más es ángel que mujer. (EAC, p. 44)
>
> Lotario. ...Es un cielo, es, en efeto,
> mujer que no lo parece. (CI, p. 889)

[278] Rosa Navarro Durán, «El arte de fingirse boba y otras recreaciones: ***La boba para los otros y discreta para sí***», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), ***La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio de 1996)***, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 41-59. La cita se encuentra en la p. 42.

[279] Término acuñado por el profesor José Luis Canet en su artículo «La mujer venenosa en la época medieval» [en línea] Revista electrónica L.E.M.I.R. (***Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento***), n.º 1 (1996/1997) <http://www.parnaseo.uv.es/Lemir/Revista.html/ [Consulta: 23 de Diciembre de 2001].

Conforme profundizamos en la lectura de las comedias, nos damos cuenta de que lo que parecía un modelo de mujer más próximo a la realidad, por su conjunción «normal» de elementos divinos y humanos, resulta ser todo lo contrario. Oigamos de nuevo a los galanes guillenianos. Para ellos, la dama angelical que, con su belleza física (reflejo de su belleza interior), ha subyugado su alma es ante todo una mujer, es decir, un ser humano imperfecto, en virtud de su débil naturaleza o «flaqueza mujeril» (CI, p. 945). Así lo corrobora la inacabable retahíla de vicios atribuidos (y también reconocidos por ella misma) a la mujer guilleniana por parte de su galán: **curiosidad** («que por saber un secreto / se pierden muchas mujeres[280]»); **necedad** e **ignorancia** («Locas somos las mujeres, / pues estiman no estimadas, / desdeñan favorecidas, / favorecen desdeñadas, / adoran aborrecidas, / y aborrecen adoradas[281]»); **mutabilidad** e **inconstancia** («¡Ah, voluntad de mujer, / ligera espuma en el mar, / torre con falso cimiento / que la pierde quien la hace...[282]»; «Perdona, que es sospechosa / en mujer cualquier mudanza[283]»); y, por supuesto, no podía faltar esa tacha «femenina» sobre la que se asienta todo el subgénero dramático del enredo, la **falsedad** y el **carácter enredador** («¡Qué no puede una mujer / cuando quiere![284]»; «Cuanto es mujer, es engaño[285]»; «Quien quisiere hacer traiciones / pida consejo a mujer[286]»)... Vicios todos ellos coronados por una extraordinaria capacidad para la **crueldad**, como el mismo rey de ECA reconoce a propósito de su hija: «quien quisiese usar rigores / pida consejo a mujeres[287]».

[280] Palabras de la criada Leonela en CI, p. 917.

[281] Versos puestos en boca de la malvada reina Isabela en ENM, p. 341.

[282] Lamento proferido por el conde Alarcos en ECA, p. 441.

[283] Palabras pronunciadas por doña Alda en ECI, p. 790.

[284] Guillén de Castro, CI, p. 954.

[285] Guillén de Castro, VA, p. 255a.

[286] Guillén de Castro, ENM, p. 329.

[287] Guillén de Castro, ECA, p. 465. La crueldad es, sin ningún género de dudas, el pecado más achacado a la mujer, no ya en la literatura misógina medieval, sino también en buena parte de la literatura barroca. Así, por ejemplo, hacia mediados del siglo XVII, Baltasar Gracián escribe en su ***Criticón***: «¿Y ves cuán malos son los hombres? Pues advierte que aún son peores las mujeres y más de temer [...]. Son, por ahora, demonios». Demonios, fieras o culebras, pues, como ellas, «la maldita hembra» es capaz de «cortar la cabeza al macho» o incluso de matar a sus propios hijos. Véase ***El Criticón***, edición de Elena Cantarino, Madrid, Espasa-Calpe, 1998 (10.ª ed.), Primera Parte, Crisis IV y V, pp. 108 y 122-125.

Ni que decirse tiene que toda esa serie de «femeniles» defectos son atribuibles a todo el género femenino sin excepción, alcanzando incluso a «mujeres principales criadas por los rincones» (VA, p. 257b). Noble o plebeya, activa o sumisa, la mujer guilleniana es un ser esencialmente imperfecto y hasta maligno, debido a su débil naturaleza o «flaqueza mujeril». Y es que Guillén, como sus coetáneos valencianos (Tárrega, Aguilar...[288]), se muestra deudor de las viejas concepciones misóginas que, alimentadas en los principios de la filosofía natural aristotélica[289] (***Historia de los animales***, ***De la generación de los animales***), circularon por aulas y libros durante toda la Edad Media. Eso sí, quizás para no disgustar demasiado al sector femenino de su auditorio, Guillén trata de suavizar su concepto negativo de la mujer como un ser intrínsecamente malo, empleando el mismo argumento que su admirado Lope pone en boca de una de sus criaturas de ficción en ***Querer la propia desdicha***: «el [sujeto de mujer] es un animal necio o discreto / de quien somos por fuerza tan amigos, / que **es su imperfección lo más perfecto**». De ahí

[288] Para un estudio comparativo de la figura femenina en los autores valencianos de finales del Quinientos y primera mitad del Seiscientos, remitimos a la tesis doctoral de José Luis Sirera: «El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca», pp. 1151-1163.

[289] Recordemos que, según el Estagirita, la imperfección de la mujer es consecuencia directa de su natural inferioridad con respecto al varón. Y es que, debido a su complexión fría y húmeda, la mujer tan sólo aporta a la generación la materia, y no el principio activo del movimiento. He aquí las significativas palabras de Christian Andres («La nature de la femme: Aristote, Thomas d`Aquin et l`influence du ***Cortesano*** dans la ***comedia*** lopesque», en ***Bulletin Hispanique***, tomo 91, n.º 2, julio-diciembre 1989, pp. 255-277):

> L`imperfection de la femme -donc la perfection de l`homme- est affirmée catégoriquement par Aristote. C`est que, nous l`avons dit, le principe mâle est supérieur au principe femelle dans la génération, pour Aristote [...]. Dans le système de génération des animaux, le mâle est «éter qui engendre dans un autre éter», et la femelle n`est que «l`éter de qui sort l`éter engendré» (p. 258).

Al sostener que la mujer es fruto de un desarrollo natural incompleto, la filosofía natural de Aristóteles generalizó la idea de aquélla como «varón mutilado». Así, por ejemplo, uno de los interlocutores de ***El cortesano***, Gaspar Pallavicino, sostiene que «...cuando nace una mujer, es falta y yerro de natura y contra su intinción; como acaece en uno que nace ciego o coxo o con algún otro defeto [...], y por eso podemos decir que **la mujer es una animal producido a caso**» (Libro III, p. 358). También Lope de Vega se hace eco de las tesis aristotélicas en diversas de sus comedias. Veamos, a este propósito, un fragmento extraído de ***La prueba de los ingenios*** (en ***Obras de Lope de Vega***, edición de Menéndez Pelayo, Madrid, B.A.E., II, CCXLVI, p. 319a), donde Alejandro pronuncia unas palabras que recuerdan muchísimo las del personaje de Castiglione:

> De Aristóteles, en el libro segundo de la generación de los animales:
> **hombre ocasionado llama**
> **a la mujer**, con que muestra
> que así acaso la produce:
> pero no porque ella tenga
> intención determinada
> del que produce o engendra.

su interés (del que ya hemos dado cumplida cuenta) en dejar bien asentada en su obra la idea de que el bello sexo (el sexo «débil») es el privilegiado renglón torcido del que se vale Dios para elevar al hombre hasta Él.

En definitiva, podemos decir que la ***dama guilleniana***, amalgama aristotélica de elementos divinos (ángel/alma/fondo) y humanos (mujer/cuerpo/materia), se nos ofrece así como la lógica apuesta de un dramaturgo de temprana sensibilidad barroca para solventar el tan debatido tema renacentista de la perfección o imperfección de la mujer. Ella sola sintetizará las dos posturas antitéticas que enfrentaban a los interlocutores de ***El cortesano***, principalmente a Julián el Magnífico y Gaspar Pallavicino, pues es bondad y maldad, bálsamo y veneno al mismo tiempo. Por ello, no resultan extrañas las reconvenciones de numerosos padres guillenianos, voceros de su autor, instando a sus hijos a estar vigilantes ante ese enemigo tan hermoso o «engañosa hembra», según palabras de Gracián en ***El Criticón***, que, aunque «ángel caído del cielo», «no [fue] del cielo arrojado[290]»:

D. Jaime. Huye el cuerpo a las mujeres;
pero, si con ellas tratas [...],
gózalas con templanza;
no te ciegue su hermosura... (EPC, p. 139a)

Grimaltos. Si en mujeres no le ataja,
goce alguna y no se entregue
ciegamente a cosa baja... (ENM, p. 389)

[290] Versos pronunciados por Cardenio en DQM, p. 973.

III.2.1.3. ***Padre y/o hermano de la dama***

D. Rodrigo. De mi padre en la presencia
siempre estoy sin lengua yo.
(LHS, p. 534)

Camila. Siendo mujer,
hija suya, y tu criada,
¿qué tengo de responder,
o qué voluntad tendré
sin la vuestra?
(CI, pp. 872-73)

En nuestro recorrido inicial por las ***dramatis personae*** (subapartado III.1.2.), hemos podido comprobar la presencia constante de una figura, unida por estrechos lazos familiares a uno (normalmente la ***dama***) o a los dos representantes de la pareja de enamorados que protagoniza las piezas guillenianas: hablamos del ***padre*** y, en su ausencia, del ***hermano***, del ***tío*** o del ***primo***[291]. Efectivamente, en las páginas 95-97 de la tesis, se ha dejado ya constancia de cómo Guillén emplea de forma sistemática el personaje-tipo del ***padre*** (o sustitutos), ya que sus comedias suelen contar, como mínimo, con uno o dos personajes particulares («circunstanciales») que responden al paradigma del ***viejo***. Es más, incluso podemos destacar el caso de piezas tales como DQM y LHS, o bien LFS y VA, donde llegan a encontrarse hasta cuatro y tres representantes del tipo del ***padre***. En DQM, por ejemplo,

[291] Al analizar las ***dramatis personae***, vemos que las designaciones que, más frecuentemente, acompañan al nombre de ciertos personajes particulares, adscribiéndolos así al tipo del ***padre*** (o semejantes) son las siguientes: **padre** (EAC, MC I, LHS, VA, LFS, DQM, CI, CSH, EVE...), **hermano de** (LMV, LHS...) o **tío** (ECI). Puede suceder que tales etiquetas no aparezcan explicitadas en la nómina inicial de figuras; sin embargo, podemos inferirlas, de un modo indirecto, a través de las anotaciones que acompañan a los personajes sometidos a la autoridad paterna:

Don Juan de Villandrando Don Rodrigo, ***su hijo*** (LHS)	El conde de Irlos Leonora, ***hermana*** del Conde (ECI)	El Rey de Francia Madama Margarita, ***sobrina del Rey de Francia*** (LHS)

Por otra parte, cabe señalar, como curiosidad, que el marbete **viejo**, tan usado por nuestros dramaturgos auriseculares para designar al tipo del ***padre***, sólo aparece citado en la lista que precede a la comedia guilleniana titulada ***La fuerza de la sangre***: «Alberto, ***viejo***, ***padre de*** Lidora».

descubrimos a Lisardo (***padre*** de Cardenio), Teodoro (***padre*** de Lucinda), Fideno (***padre*** de Dorotea) y el Duque (***padre*** del Marqués); en LHS, los personajes que encarnan el arquetipo que nos ocupa son don Álvaro de Zúñiga (***padre*** de doña María), don Diego (***hermano*** de doña María), don Juan de Villandrando (***padre*** de don Rodrigo) y el Rey de Francia (***tío*** de Madama Margarita); por su parte, LFS presenta a Alberto (***padre*** de Lidora), Honorio (***padre*** de Grisanto) y don Diego (***primo*** de Lidora); y, finalmente, VA cuenta con dos ***padres***, don Juan y don Pedro, progenitores de don Rodrigo e Hipólita, respectivamente, y el ***hermano*** de una de las damas protagonistas (Leonor), llamado Ricardo.

El hecho mismo de que la figura paterna aparezca siempre mencionada, incluso por partida doble (al hallarse personificada no sólo en los padres de la pareja protagonista, sino, a veces también, en los de la pareja secundaria), en las ***dramatis personae*** es sumamente revelador de la importancia y del lugar privilegiado que Guillén le concede en su teatro, un teatro calificado por muchos como de «ejemplar y pedagógico», debido a la insistencia del dramaturgo valenciano por presentar ante los ojos de su auditorio el proceso de formación del joven héroe.

Pero la lectura detenida de las listas iniciales de personajes también nos permite conocer ***a-priori*** algunos de los rasgos que caracterizan al tipo del ***padre*** en el marco de la ***comedia guilleniana***. Si ***galán*** y ***dama***, como hemos comentado en los apartados anteriores, pertenecen a círculos sociales restringidos y selectos (familia real, y alta y mediana nobleza), lo mismo sucede con sus ***padres***, de quienes heredan la sangre y los valores nobiliarios inherentes a ella[292]. Así se desprende de las mismas palabras del joven don Félix, en LFC (p. 55b):

> Que **quiero**
> **imitar en el valor**
> **mis nobles antepasados**,
> y **pensamientos honrados**
> tengo en el alma, señor.

[292] Al igual que la mayor parte de los poetas dramáticos del Siglo de Oro, también Guillén de Castro contribuye, con sus comedias, a extender la ficción consistente en asimilar nobleza de alma y nobleza de sangre. No nos debe extrañar, por tanto, que sus protagonistas principales, los pertenecientes al mundo de los señores (***padres***, ***madres***, ***hermanos***, ***galanes*** y ***damas***), por el mero hecho de ser nobles, se nos muestren como poseedores de una serie de méritos y virtudes, que, además, se transmiten por herencia, de generación en generación.

Cosquillas la **valentía**
suele hacerme en la **ambición**,
y acomete al corazón,
hirviendo la sangre mía,
y ejecutaré después
su natural influencia...

Y es que, para Guillén, los hijos (especialmente los varones) no son sino hechuras del padre: «...siempre en ti he mirado / de mi naturaleza otro traslado», dice el Duque de LEH (p. 33a) a su primogénito. Como Liseo, protagonista lopesco de ***La dama boba***, también el dramaturgo valenciano piensa que «...por lo general, / y es consecuencia forzosa, / lo semejante se engendra[293]», de modo que, de un padre noble y virtuoso, sólo puede nacer un hijo cuyos atributos físicos y morales («buen talle», liberalidad, valentía, intrepidez, lealtad...) sean tales que trasluzcan su nobleza de sangre heredada[294]. Veamos las significativas palabras que Diego Laínez dirige a su hijo primogénito, Rodrigo Díaz de Vivar, al reconocer en sus actos a un verdadero continuador de su noble estirpe:

¡Ese sentimiento adoro,
esa cólera me agrada,
esa braveza bendigo!
¡**Esa sangre alborotada**
que ya en tus venas revienta,
que ya por tus ojos salta,
es la que me dio Castilla,
y la que te di heredada
de Laín Calvo y de Nuño... (MC I, p. 22)

La sangre, el linaje, es lo que hace nobles, a la par que virtuosos[295], a los jóvenes galanes que, como el Cid, constituyen auténticos retratos de sus padres:

[293] Lope de Vega, ***La dama boba***, p. 121.

[294] Cuando el galán en cuestión no se comporta de acuerdo con su calidad, mostrándose cobarde, desleal e infame, Guillén se encarga de dejar bien claro, en el desenlace, que se trata de un «hijo fingido», como sucede con el Marqués, «hijo» del Duque de DQM.

[295] Fiel a su propósito de enaltecer a la clase social a la que pertenece, nuestro «caballero-dramaturgo» no contempla en sus obras la posibilidad de que la sangre del noble, del «bueno», sea también transmisora de vicios y pecados, diferenciándose así de los planteamientos de su coetáneo Gaspar Aguilar, el único poeta de origen plebeyo que forma parte de la llamada «Escuela valenciana», y que llega a poner en boca del bandolero Clenardo frases como ésta, dirigida a los inocentes hijos del Justicia: «Los hijos han de pagar / lo que los padres han hecho» (Véase Gaspar Aguilar, ***El gran Patriarca don Juan de Ribera,*** en E. Juliá Martínez (ed.), ***Poetas dramáticos valencianos***, tomo I, p. 268a). Sin duda alguna, Aguilar se hace eco de una teoría de honda raigambre, presente ya en los trágicos valencianos, que propugna que los hijos heredan, fatalmente, los pecados de los padres. Sólo así puede justificar Virués la maldad intrínseca que anida en el pétreo corazón de Semíramis: «...un

Duque. ...¡Hijo de mí adorado;
hijo, por consolarte,
hijo, y no sólo hijo he de llamarte;
pero quiero que veas
cómo no puede ser que no lo seas!
Saca un retrato.
Mira en tu edad este retrato mío.
¡Qué pintor con más brío, [...]
y con más propriedad te retratara,
aunque del mesmo Apeles
mereciera la mano y los pinceles?
Así era yo a tu edad [...]
Fuera desto, **las almas inmortales**
nos hizo tan iguales ,
siendo maravillosa
del gran Criador la mano poderosa,
que **siempre en ti he mirado**
de mi naturaleza otro traslado;
pues ¿qué será si en todas tus acciones,
con obras, con razones,
de tu ser satisfecho,
me estás dando aldabadas en el pecho,
y cuando me regalas,
el tierno corazón bate las alas?...[296]

Pese a los engaños de su segunda esposa, quien asegura que Otón es hijo de un villano, el Duque de LEH no duda ni un momento en su paternidad; su certeza radica, precisamente, en el desasosiego que experimenta su corazón, su sangre, al reconocerse (física y moralmente) en el joven héroe. Y es que la «fuerza de la sangre», de los lazos de parentesco, es tal que un niño de pocos años es capaz de reconocer a su padre sin haberlo visto ni una sola vez:

Honorio. ...De Lidora es este niño, [...]
y engendrado aquella noche
por fuerza ha de ser su padre
Grisanto o Rodulfo, ¿es cierto?
Pues venga donde le llame
ardor de su sangre misma,
que **sin duda ha de inclinarse**
su misma naturaleza,
sin que le ciegue o le engañe
la sangre, que irá a su centro;
que es su fuerza incomparable

---

hombre vil y bajo fue su padre, / su madre fue Derceta, una ramera. / [...] Deste solar, deste linaje viene / esta mujer cruel, torpe y soberbia». La cita se encuentra en Cristóbal de Virués, ***La gran Semíramis*** (incluida en el volumen I de ***Teatro Clásico en Valencia*** editado por Teresa Ferrer Valls, pp. 71-141), pp. 133-34.

[296] Guillén de Castro, LEH (en E. Juliá Martínez [ed.], ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, tomo III, pp. 1-38), p. 33a. En otra pieza guilleniana, concretamente en la que lleva por título LHS, no es el padre sino el hijo, el joven galán don Rodrigo de Villandrando, quien reconoce a su padre que «reliquia soy de tu pecho, / retrato de lo que fuiste» (p. 607).

conozco por experiencia. [...]
Nadie le mire, dejalde.
Luís, uno de los dos
es vuestro padre; abrazalde,
y dádnosle a conocer.
Luis. Abráceme, padre, padre.
Grisanto. ¡Ay, hijo del alma mía! (LFS, pp. 271b y 272a)

Como estamos viendo, Guillén, consciente del mayor valor ejemplar que entrañan los personajes de rango social elevado, ofrece a sus lectores/espectadores una serie de modelos de figura paterna, adscritos a una clase social muy privilegiada: reyes, condes, duques, caballeros, hidalgos...[297] Sin duda alguna, el atractivo de muchos de los personajes individuales que responden al tipo que estamos analizando reside en el hecho de que presentan la doble vertiente del ***poderoso*** y del ***padre***, dando así lugar a profundos conflictos dramáticos como el protagonizado por el rey Fernando en MC I, donde se nos muestra desgarrado entre la preocupación por mantener la unidad de sus Estados, y su deseo (casi flaqueza, según Guillén), como padre, de no dejar a los hermanos del Príncipe sin herencia:

De don Sancho la braveza,
que, como sabéis, es tanta
que casi casi se atreve
al respeto de mis canas,
viendo que por puntos crecen
el desamor, la arrogancia,
el desprecio, la aspereza
con que a sus hermanos trata,
como, en fin, padre, entre todos,
me ha obligado a que reparta
mis reinos y mis estados,
dando a pedazos el alma... (MC I, p. 106)

[297] En el conjunto de la producción dramática de Guillén, tan sólo hemos hallado el caso de dos padres de origen plebeyo, y ello en la misma comedia, DQM: hablamos del rico labrador Fideno (dice su hija Dorotea: «Hija soy de un labrador, / aunque es su riqueza extraña»), y del villano Lisardo, «falso padre» de Cardenio. Cabe añadir, sin embargo, que ambos padres, muy especialmente Fideno, cristiano viejo y portador de las virtudes tradicionales de la «raza», aparecen totalmente idealizados, compartiendo con el resto de padres nobles sus preocupaciones en torno al comportamiento de sus hijos y su posible repercusión en el honor familiar. Nos encontramos, por tanto, ante excepciones idealizadas de rústicos, dignificados por su papel de ***padres***, pues, como veremos en los puntos III.2.1.5. ***(«Gracioso o donaire»***) y IV.1.1. («El origen social de los actantes»), los pocos villanos que desfilan por las comedias guillenianas suelen ser personajes puramente incidentales, secundarios, y anónimos, empleados por el autor como elementos de «graciosidad», ya que se caracterizan, entre otras cosas, por su rusticidad, cobardía, ignorancia... en fin, por todos aquellos valores que se oponen a los de los caballeros protagonistas. Por otra parte, también es destacable el caso de Ricardo, nuevo noble, hijo de un rico mercader «del linaje que en España / tiene por nombre el tener» (VA, p. 253a), quien no duda en intentar lavar con sangre de su hermana la afrenta que cree haber recibido en su honor, por parte de ésta: «Muera; hame afrentado» (p.256a).

Al igual que el rey Fernando de Castilla, también son depositarios del máximo poder temporal (o bien son miembros influyentes de la alta aristocracia) la mayoría de los padres que protagonizan las comedias primerizas de Guillén, especialmente las basadas en fuentes histórico-legendarias, en las que se respira el ambiente trágico de Artieda y Virués. He aquí los casos más significativos: los reyes de EDD, ENM, ECI, ECA y LHS; los duques de EAC y ECB; y, finalmente, el conde de Irlos y el conde de Alarcos, en las comedias que llevan su nombre[298].

Salvo alguna excepción[299], será en las ***dramatis personae*** de las comedias que responden plenamente a la fórmula lopesca (escritas a partir de 1605-1610), donde encontremos casos de padres menos encumbrados, que, lejos de presentar los atributos propios del ***poderoso***, resultan ser los típicos padres-«caualleros particulares[300]» de la ***Comedia nueva***, pues pertenecen a una mediana nobleza, como bien se aprecia en la fórmula de tratamiento «don» que suele preceder a su antropónimo y, muchas veces también, a unos apellidos reveladores de su rancio abolengo:

- don Alonso, padre de doña Leonor, en AVL;

[298] También encontramos casos de personajes que encarnan conjuntamente los tipos de ***padre*** y ***poderoso*** en comedias más tardías, escritas ya bajo el influjo decisivo de Lope de Vega, y en las que Guillén demuestra no haber olvidado lo aprendido en Valencia durante su etapa inicial, como integrante de la llamada «Escuela valenciana» y como discípulo de los «trágicos valencianos». Así, piezas como LJP (1615?-20?) y CSH (1615/22?-24), pese a disponer de una estructura propia de ***comedia nueva***, se replantean la temática del rey tirano que abusa del poder, y que, además, es un mal padre, como sucede con el Rey de Hungría en LJP y con el Rey de Sicilia en CSH. Otros ejemplos de poderosos (o nobles favorecidos por el Rey) que constituyen perfectas contrafiguras del buen padre los hallamos en comedias de madurez, en las que el autor recrea motivos mitológicos o romancísticos: nos referimos al conde Lozano de MC I o al rey Tereo de PYF. Asimismo, comedias de puro enredo, de la talla de DQM y EE, también se hallan ambientadas en la Corte, y cuentan con un elenco de personajes que pertenece, en su mayoría, a la alta aristocracia: el Duque, padre del Marqués, en DQM; y el Duque, padre de don Fadrique y del Marqués, en EE.

[299] En una de las piezas de su primera etapa, LHS, Guillén nos presenta a dos padres (don Juan de Villandrando y don Álvaro de Zúñiga) que, si bien, en un tiempo, estuvieron emparentados con los reyes, en el presente del relato dramático engrosan las capas medias de la nobleza, e incluso uno de ellos (don Juan) «roza» la hidalguía, debido a su pobreza: «Mira bien que entre los dos / no hallarás más diferencia / de ser yo pobre y tú rico: / que es igual, te certifico, / la sangre y la descendencia». Véase Guillén de Castro, LHS, p. 536.

[300] Empleamos aquí la expresión con la que Bances Candamo (***Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos***, en VV.AA., ***Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco***, Madrid, Gredos, 1972, p. 347.), a finales del siglo XVII, se refiere a los personajes protagonistas de esos «sucesos caseros» que constituyen la intriga de un tipo muy concreto de comedia, la ***comedia urbana*** o ***de capa y espada***, que, siguiendo el modelo propuesto por Lope de Vega, proliferaba en la primera mitad del siglo XVII. La famosa cita se halla reproducida en la p. 112 de esta tesis.

- don Fadrique, padre de don Antonio, en EVE;
- don Jaime Centellas, padre de don Miguel, en EPC;
- don Juan, padre de don Diego, en VA;
- don Pedro, padre de doña Hipólita, en VA;
- don Pedro de Moncada, padre de don Félix y doña Hipólita, en LFC;
- don Pedro, padre de doña Brianda, y tío de doña Mencía y de los galanes don Gutierre y don Gonzalo, etc.

Junto a éstos, y también individualizados a través de sus nombres de pila (preferentemente de raíz hispánica, bien conocidos por el auditorio), las listas iniciales mencionan a otros muchos caballeros urbanos que desempeñan el papel de ***padres***:

- Alberto, padre de Lidora, en LFS;
- Arias Gonzalo, padre de los siguientes caballeros: don Gonzalo, don Diego, don Rodrigo, don Pedro y don Arias, en MC II;
- Ascanio, padre de Camila en CI;
- Diego Laínez, padre de Rodrigo Díaz de Vivar, de Hernán Díaz y de Bermudo Laín, en MC I;
- Honorio, padre de Grisanto en LFS;
- Leonardo, hermano de Hipólita en LMV;
- Teodoro, padre de Lucinda en DQM.

III.2.1.3.1. Etopeya del ***padre*** guilleniano

Conviene preguntarnos ahora cuáles son los rasgos atributivos y la función que la figura paterna presenta en las comedias del dramaturgo valenciano, y ver si coinciden con las características que definen al tipo en la ***Comedia nueva***. En su ya mencionada ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva***, y tras analizar pormenorizadamente las piezas de cinco dramaturgos menores de nuestro período áureo, Juana de José Prades llega a la conclusión de que el denominado tipo del ***viejo*** es «un **anciano caballero**, **muy valeroso**, pero **sometido** de por vida **a un inflexible código de honor** que lo convierte en pesquisidor y juez de los actos de sus hijos, preferentemente de la hija, en quien más peligra el patrimonio de honor[301]». Pues bien, una vez más, Guillén

[301] Juana de José Prades, ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva***, p. 251. El subrayado en negrita es nuestro.

se muestra fiel a la «famosa poética invisible» de Lope, ya que se «ajusta» perfectamente al modelo ideal de ***padre*** definido por Juana de José, dando vida a una serie de padres (ya sean condes, duques y reyes, ya sean los típicos caballeros «de medio pelo» llamados don Alonso, don Pedro...), cuyos rasgos atributivos estriban, fundamentalmente, en el valor, en la ancianidad, y en una extremada preocupación por el honor familiar.

a) Atribuciones físicas

El primero de los rasgos constitutivos de los padres guillenianos, la **senectud**, aparece claramente simbolizado en los dos únicos elementos de atrezo que complementan su vestimenta: la barba blanca, indicadora de la avanzada edad, y el báculo o cayado, atributo del hidalgo viejo cuyas débiles fuerzas le impiden empuñar la espada. Así se observa en las siguientes acotaciones explícitas, donde nuestro dramaturgo valenciano da las indicaciones necesarias para la caracterización del actor que había de interpretar el papel de ***viejo***:

- ***Salen el DUQUE y ADULFO, el DUQUE con barba entrecana, y ADULFO larga, de hombre decrépito*** (EE, p. 160a);
- ***Sale DON PEDRO DE MONCADA, con barba entrecana, y DOÑA HIPÓLITA, en hábito de hombre, y un viejo, AYO de DON FÉLIX*** (LFC, p. 41b);
- ***Salen el REY DON FERNANDO y DIEGO LAÍNEZ, los dos de barba blanca; y el DIEGO LAÍNEZ, decrépito, arrodíllase delante el Rey y dice*** (MC I, p. 3);
- ***Sale DIEGO LAÍNEZ con el báculo partido en dos partes*** (MC I, p. 16);
- ***Dale LOMBARDO [al Duque] el báculo, y tómale la espada y rodela*** (LEH, p. 21a).

Como observáramos anteriormente a propósito de la configuración de la ***dama***, tampoco ahora se detiene Guillén en analizar el aspecto físico del arquetipo que nos ocupa. Y es que, más preocupado por ofrecer una detallada semblanza psicológica de la figura paterna, pieza clave en el marco de su teatro ejemplar, nuestro ilustre comediógrafo apenas perfila el retrato

físico del ***padre***, a partir de las pequeñas y sugerentes pinceladas diseminadas en las acotaciones explícitas. Serán los propios representantes particulares del tipo quienes, a través de sus actos de habla, se encarguen de completar su fisonomía, presentándose ante los ojos del lector/espectador como hombres caducos, de aspecto debilitado, marchito y cano, fruto del inevitable «peso de los años» (MC I, p. 14), como diría Diego Laínez. Portadores de largas y blanquecinas barbas, y sostenidos por sus respectivos báculos, los padres guillenianos insisten en rememorar, una y otra vez, los ya pasados bríos y las hazañas heroicas de su juventud, en unos versos impregnados de nostalgia:

Diego Laínez. **Que estoy caduco confieso**,
que el tiempo, en fin, puede tanto.
Mas **caducando**, durmiendo,
feneciendo, delirando,
puedo...puedo enseñar yo
lo que muchos ignoraron [...]
Si **ya me faltan las fuerzas**
para con pies y con brazos
hacer de lanzas astillas
y desalentar caballos,
de mis hazañas escritas
daré al Príncipe un traslado,
y aprenderá en lo que hice,
sin no aprende en lo que hago... (MC I, pp. 11 y 12)

Don Pedro. ¡Con cuán diferente edad!
De las canas, que os confieso
¿qué os parece? Pero ¿**a quién**
las canas parecen bien? (LFC, p. 42a)

Duque. ...Con esto el tiempo tirano
de mi edad, a mi despecho,
canas esparce en mi pecho,
y tiembla en ellas mi mano,
persiguiendo de manera
mi **quebrantada salud**,
que es en mí **decrepitud**
lo que en otros vejez fuera... (LEH, pp. 9a-b)

Don Juan. ¿Cómo llevará mi vida
el pesar de tu partida
en la carga de mis años?
Derribarála el exceso
de mal tan cierto y propicio,
que **es muy viejo este edificio**
para sufrir tanto peso. (LHS, p. 531)

El pilar que, más frecuentemente, sostiene el «viejo edificio» corporal de los padres guillenianos es el báculo. A él se arriman los ancianos don Alberto (LFS), el Duque (LEH) y don Juan de Villandrando (LHS), entre otros, como bien se desprende de sus propias palabras («decorado verbal»):

D. Alberto. ¿Hay tal pena, tal rigor,
pues en mi vejez cansada
hace **báculo** la espada
y trueca en mengua el honor?... (LFS, p. 245a)

El Duque. ...y ya las prestadas fuerzas
que con ella me acudían
me van faltando sin ella;
ya el débil brazo se cansa,
y la flaca mano tiembla;
ya se quebrantan los pies
de lo que las armas pesan:
dame ese **báculo** ten... (LEH, p. 21a)

D. Juan de Vill. ...y con un viejo, que ha dado
la sucesión de la espada
a este **báculo** pesado,
fue una hazaña harto escusada
mostrarse tan arrojado... (LHS, p. 545)

La sustitución de la espada (relacionada con el ardor juvenil y la virilidad del joven caballero) por el cayado (asociado a la idea de decrepitud) simboliza el inicio de una nueva etapa en la andadura de nuestros ancianos caballeros: la madurez, que han de saber aceptar con total resignación. Ésta es la lección que aprende el viejo padre del Cid, Diego Laínez, tras el vano intento de recobrar su honor mancillado, con la única ayuda de su débil y cansado brazo, en lugar de delegar la responsabilidad en su hijo primogénito. Así, cuando pretende cambiar su «báculo rompido» por la espada («Tomando esta espada quiero / llevar báculo de acero, / y no espada de madera», MC I, p. 18)), descubre, con gran dolor, que su mano de hombre caduco ya no puede sostener el peso de plomo de la que fuera su inseparable compañera, su espada:

...**Ya me parece de plomo,**
ya mi fuerza desfallece,
ya caigo, ya me parece
que tiene a la punta el pomo.
Pues, ¿qué he de hacer? ¿Cómo, cómo,
con qué, con qué confianza
daré paso a mi esperanza,
cuando funda el pensamiento

sobre tan flaco cimiento
tan importante venganzas?
¡Oh, caduca edad cansada! [...]
¡Perdonad, valiente espada,
y estad desnuda y colgada,
que no he de envainaros, no! [...]
Mis hijos quiero llamar...[302]

Gracias a las palabras de los propios padres guillenianos, podemos reconstruir y completar su retrato físico, su fisonomía, apenas esbozado en las acotaciones explícitas. Ahora bien, otras veces serán los personajes que rodean a los ***viejos*** quienes ofrezcan al lector o al espectador más detalles acerca de su desgastado y avejentado físico. Llegado este punto, resulta curioso comprobar cómo la decrepitud del representante particular del ***padre*** inspira sentimientos de muy diferente signo en los demás personajes con los que comparte escena. Así, por ejemplo, y fuera del ámbito familiar, destaca el caso de algunos antagonistas de la figura paterna, tales como Polineso (EDD) o el conde Lozano (MC I), que descubren en la fragilidad de sus rivales un verdadero aliado para lograr sus objetivos. Veamos, si no, las siguientes palabras con las que el conde Lozano intenta desprestigiar al padre del Cid, mostrándolo, ante los ojos del Rey, como un hombre caduco, de fuerzas enflaquecidas, totalmente inepto para ocupar el tan anhelado puesto de ayo del príncipe don Sancho:

...Habiendo yo pretendido
el servir en este cargo
al Príncipe mi Señor,
que el Cielo guarde mil años,
debieras mirar, buen Rey,
lo que siento y lo que callo [...]
Si el **viejo Diego Laínez**
con el peso de los años
caduca ya, **¿cómo puede,**
siendo caduco, ser sabio?
Y cuando al Príncipe enseñe
lo que entre ejercicios varios
debe hacer un caballero
en las plazas y en los campos,
¿**podrá para dalle ejemplo**,
como yo mil veces hago,

[302] Guillén de Castro, MC I, pp. 19-20. Veamos con cuán calculada simetría contrapone Guillén esta imagen de la pesada espada en manos del anciano padre del Cid, frente a esta otra imagen que señalamos a continuación, en la que los bríos del pequeño príncipe don Sancho son capaces de aligerar el «monte de plomo» de su arma: «Ya desnuda o ya envainada, / las alas del corazón / hacen ligera la espada. / Yo, Señor, cuando su acero / miro de la punta al pomo, / con tantos bríos le altero / que a ser un monte de plomo / me pareciera ligero...» (pp. 7-8).

hacer una lanza astillas,
desalentando un caballo? (MC I, p. 11)

Distinto es el caso de los personajes que forman parte del núcleo familiar, presidido por el ***padre***. En primer lugar, cabe hacer mención de las hijas casaderas que se encuentran todavía bajo su tutela. Para muchas de ellas, la vejez del ***padre*** se convierte en algo insufrible. Ello es debido a que, con el paso de los años, el ***padre*** no sólo acumula achaques y manías, sino que, obsesionado por la preservación del honor familiar, y sabedor de su progresiva pérdida de reflejos, se vuelve extraordinariamente celoso en la guarda de sus hijas. He aquí las quejas que doña Hipólita (VA), alentada por su criada Esperanza, lanza contra la extremada reclusión de que es objeto por parte de su anciano padre (don Pedro), con el objeto de mantenerla a salvo de la mirada afrentosa del hombre:

Doña Hipólita. Yo **cansada**
de una vejez. Es tan prolija
siempre ya la reprehensión,
ya el enfado, ya el consejo...
Quien tiempla tan a lo viejo,
no hace acordado el son;
que en el hombre o la mujer
con más tiento se ha de atar
lo que por mucho apretar
se suele a veces romper [...]
mas **es mi padre tan viejo**,
que apenas, porque desea
que aun ni yo misma me vea,
me deja ver a un espejo [...].

Esperanza. ¿Y no es mejor,
si te parece, señora,
admitir otro consejo
ya que a la fiesta se van,
el uno tierno galán
y el otro **enfadoso viejo**...
(VA, pp. 256b-257b y 258b)

Sin embargo, pese a estas pequeñas protestas, las hijas guillenianas tienen muy claro que deben honrar a sus padres, obedeciéndolos en todo. La misma Hipólita prefiere obrar de acuerdo con el gusto paterno. Así se lo hace saber a su secreto pretendiente, cuando éste le pide, como favor, que le permita tomarle una mano: «Aunque perdones, / daréte mil bendiciones, / pero no puedo una mano / hasta que mi padre, espera, / dé licencia...» (VA, p. 258a).

Junto a las hijas, otras mujeres se hallan bajo la custodia del ***paterfamilias***: hablamos de las esposas, quienes también manifiestan su

parecer acerca de la avanzada edad de sus respectivos cónyuges. Fiel a su gusto por presentar parejas antitéticas de personajes, Guillén muestra dos tipos de esposas, las cuales reaccionan de muy distinto modo ante la ancianidad de sus maridos. Por un lado, nos encontramos ante esas «perfectas casadas» que, como doña Costanza en LFC, logran llegar al final de sus días en compañía de sus amados esposos, cuya vejez, retratada por Guillén en la tercera jornada de sus piezas, no consigue sino acentuar aún más el respeto y el cariño que una vez sintieron por quienes fueron sus amores de juventud: «Vilas [las canas], señor, / y como con todo efeto / **de las canas el respeto/ hacen más tierno el amor**, / contémplolas con decoro, / con respeto las admiro, / piadosamente las miro / y tiernamente las lloro[303]». Frente a ellas, y como auténticas contrafiguras suyas, Guillén presenta el caso de jóvenes mujeres (Isabela, en ENM; la Reina en EDD...) que contraen matrimonios interesados con reyes que viven ya el ocaso de su vida. Una vez consumado el enlace, y, con él, conseguidos sus objetivos de mejora de posición social y económica, estas reinas mozas contemplan con fastidio las achacosas y decrépitas prendas de sus ancianos maridos:

Polineso. ¡Ojalá que gusto fuera!
Reina. ¿Cómo le puedo tener?
Con un **viejo** me has casado.
Polineso. Reina te he querido hacer [...].
Disimula en el semblante
el disgusto que hay en ti
Reina. (¡Qué amante!) ***Aparte*** [...]
(¡Ay Dios, **qué nieve tan fría**! ***Aparte*** [...]
(¡Qué enfado! [...]
(Desdichada la mujer
que con un viejo se casa!
¡Qué mal logra cuanto goza!) (EDD, pp. 220-221)

Por otra parte, el color níveo de las canas de sus honrados padres suele infundir un gran respeto en los hijos varones, especialmente en los primogénitos como Rodrigo Díaz (MC I), Otón (LEH) y don Rodrigo de Villandrando (LHS), herederos de poder del ***padre*** en su función social (y dramática) como depositario de la patria potestad:

D. Rodrigo de Vill. ¡Padre! ¿Qué a escucharte vengo
tal razón? [...]
¿Qué cosa tengo tan buena
yo como el padre que tengo?

[303] Guillén de Castro, LFC, p. 42a.

Llegad, francesas hileras
y a mi padre podéis ver:
aquel **viejo** me dio el ser,
abatid esas banderas.
Será mi mayor hazaña
debajo sus pies ponellas... (LHS, p. 607)

Rodrigo Díaz. Dame la mano y alza la cabeza,
a quien, como la causa, se atribuya
si hay en mí algún valor y fortaleza.
(MC I, 51)

Conscientes del decaimiento físico de sus padres, ellos toman a su cargo la obligación de salvaguardar el honor familiar, y, por ende, el suyo propio, defendiendo a sus progenitores de las afrentas de que son objeto, aunque ello suponga aventurar la propia vida:

D. Rodrigo de Vill. De mi padre en la presencia
siempre estoy sin lengua yo;
y pues en esta jornada,
interrogados de vos,
venimos a estar los dos,
yo sin lengua, **él sin espada**,
para escusar nuestra mengua,
si él responde, que sí hará,
mi espada defenderá
cuanto dijere su lengua.
Hable mi padre por mí,
que **yo reñiré por él**. (LHS, pp. 534-35)

Frente a lo que sucede con sus hermanos menores, auténticas contrafiguras suyas (tal es el caso de Ceslau, o bien de Bermudo Laín y Hernán Díaz, hermanos respectivos de Otón y del Cid), estos jóvenes caballeros tienen como máxima suprema la obediencia a sus padres. Así se desprende de las duras palabras con las que el viejo Duque de LEH reprende a su segundo hijo, llamado Ceslau:

Rapaz, pues tratáis de honores
y aun no llegáis a saber
que es honor obedecer
a los hermanos mayores [...]
A mi vejez respetada
¿os atrevéis, mal criado?
Si este báculo cansado
en mi mano fuera espada... (LEH, pp. 10b y 11a)

b) Rasgos socio-morales y funcionales

b.1.) El valor

El coraje del anciano Duque de LEH, dispuesto a cambiar su báculo por la pesada espada, nos lleva a considerar el segundo atributo que caracteriza al paradigma paterno guilleniano: el **valor**.

Es cierto, como estudia recientemente Charo Moreno en «"¿Qué haré entre tantas confusiones?": sobre los padres dubitativos en el teatro de Guillén de Castro» (en ***Criticón***, 87-88-89, 2003, pp. 507-517), que la vejez que hermana al conjunto de los padres guillenianos hace mella especialmente en el estado mental de un subgrupo que la citada estudiosa bautiza como «padres dubitativos», en franca contraposición con los «padres resolutivos»[304] por su nula capacidad de reacción ante los problemas que se les plantea en la intriga. Don Alberto en LFS y los padres-reyes de ECA, EDD o LEH son algunos de los ejemplos de «padres dubitativos» apuntados por Moreno. Vulnerables por fuera y por dentro, se bloquean ante la realidad de una hija ultrajada, como le acontece al viejo don Alberto («No lo sé [qué hacer]: / todo es en mí confusiones; / no te puedo responder / más de que soy desdichado», LFS, p. 247b), o se dejan manipular ya por el amor de una caprichosa hija (caso del Rey de ECA) o joven esposa (tal le sucede al Rey de EDD), ya por las intrigas y malos consejos de privados (caso del monarca de LEH), aproximándose estos últimos, peligrosamente, a lo que Robert A. Lauer[305] denomina ***judex negligens*** o ***rex inutilis***, esto es al monarca indigno «que involuntariamente comete errores que causan un grave daño a quienes le rodean» («"¿Qué haré entre tantas confusiones?": sobre los padres dubitativos en el teatro de Guillén de Castro», p. 516) y que tendremos tiempo de analizar en III.2.2.4. «***Rey injusto y tirano***». Ahora bien, más allá de su debilidad mental y de su falta de determinación motivada por una mal entendida prudencia, lo que es indudable es que estos «padres dubitativos» comparten con los «resolutivos» (Diego Laínez en MC I, Honorio en LFS, el Duque de EAC...) ese valor innato al que las chispas de una honra familiar en apuros hacen saltar en el pecho de todo

[304] De nuevo la técnica del desdoblamiento de tipos tan socorrida por el poeta del Turia.

[305] Robert. A. Lauer, «El rey» (en ***Diccionario de la comedia del Siglo de Oro***, Madrid, Castalia, 2002, pp. 259-260), p. 260.

noble que se precie. Sin ir más lejos, el propio don Alberto de LFS, clasificado por Charo Moreno entre los «padres dubitativos» del valenciano, nos ofrece un buen ejemplo. En las primeras escenas de LFS, vemos al anciano salir de noche a la calle, acompañando a casa a su hija Lidora y a su sobrina Isbella, y detenerse, en actitud agresiva, nada menos que ante tres caballeros embozados (seguidos por un lacayo, también cubierto) que les salen al camino, y que acaban raptando a las muchachas:

D. Alberto. El respeto de unas canas
obliga a más cortesía;
un hidalgo soy, honrado.
Rodulfo. No os habemos conocido. [...]
D. Alberto. ¿Qué pretendéis? ¡Ah, villanos!...
Criado. ¿Qué hacéis, señores?
D. Alberto. Traidor;
saldrán tus intentos vanos,
que la fuerza de mi honor
he de poner en mis manos.
Criado. Muerto soy.
D. Alberto. No ha de faltar
en Dios rigurosa espada.... (LFS, pp. 241a y 241b)

Pese a tan admirable resistencia, el pobre don Alberto queda afrentado, sin su hija, y con una gran brecha en la cabeza. Lo que más le atormenta es el haber podido contribuir a su propia infamia, pues su débil cuerpo no ha sabido responder a los ardorosos bríos de su pecho, convirtiéndose así en un fácil aliado de los enemigos de su honor:

¿Por qué me dejáis con vida,
pues el honor me lleváis? [...]
Anima el valor;
pero en vano me atormenta,
pues me demaya el dolor
y tropiezo con la afrenta.
¡Hija!...¡Ah, cielos soberanos;
en delitos tan atroces,
castigad estos villanos,
y donde llegan mis voces
haced que lleguen mis manos!... (LFS, p. 242a)

El valor del ***padre***, en las comedias del valenciano, se acrecienta hasta sus límites máximos, cuando experimenta la mayor desgracia que, a su entender, puede acaecerle: la presunta pérdida del honor de su hija. Admirable, por excepcional (en la vida y en el teatro del Siglo de Oro), es el valor demostrado por el anciano duque de EAC, el cual llega a enfrentarse contra el rey tirano que lesiona el honor y la libertad de su hija Nísida. Contrariamente a lo establecido por las convenciones sociales y por muchas

obras de teatro, el Duque, de forma consciente, hace retroceder a la única autoridad humana que está por encima de él, el Rey:

Rey. ¿Contra mí desnuda espada?
Reina. ¿Qué veo, enemiga suerte?
Duque. No lo está para ofenderte,
que la rige mano honrada.
Nadie me puede culpar
que nunca he sido traidor,
pero defiendo el honor
que tú me quieres quitar.
Y por ser esto sin duda,
defiende mi calidad
una desnuda verdad
con una espada desnuda.[306]

Muchos son los ancianos caballeros que, pese a su avanzada edad, tienen el valor físico y, a veces también, la combatividad de un joven galán. No en vano, algunos de ellos fueron soldados en su juventud, y aún conservan la arrogancia de sus costumbres militares. Tal es el caso del ya encanecido don Pedro de Moncada, a quien conocemos justo en el momento en que regresa triunfante de sus empresas militares en Flandes, y es recibido, con gran alborozo, por su esposa (doña Costanza) y su hijo (don Félix).

[306] Guillén de Castro, EAC, p. 39. La originalidad de nuestro dramaturgo radica en dos hechos fundamentales: por un lado, muestra al Rey indigno de su cargo, deshonrado por sus propios actos, al avasallar el honor (patrimonio inalienable) de sus súbditos; y, por otro, presenta la resistencia del Duque como un acto digno de alabanza y no como una traición a los intereses de la Monarquía. Para ello, y como contrapunto del ciego y apasionado Rey de Hungría, Guillén describe al anciano padre de Nísida como un vasallo fiel y virtuoso, de conducta moral irreprochable, que reúne toda una dogmática general del «caballero cristiano», como veremos más adelante. Por otra parte, el profesor J.G. Weiger («Sobre la originalidad e independencia de Guillén de Castro», en ***Hispanófila***, XXXI, 1967, p. 7, nota 24) ha señalado, con acierto, que la resistencia ofrecida por ancianos padres a tiránicos reyes que mancillan su honor es una constante en la obra dramática guilleniana. Algunos de los ejemplos más sobresalientes los hallamos en LHS, y en la pieza, tradicionalmente atribuida al valenciano, AH. En la primera de las piezas, Don Juan de Villandrando amenaza al Infante de Navarra con una espada, pues «en esto a mi Rey no ofendo, / porque defiendo mi honor» (LHS, p. 582). Pero es en AH, donde supuestamente Guillén nos ofrece una explicación más detallada de la actitud de resistencia al poderoso que abusa de sus prerrogativas reales:

> Infante, aunque es verdad que representa
> tu persona en Castilla
> la de su Rey, entiéndese en la silla
> de su trono sentada, mas no esenta
> en mi casa, y a costa de mi afrenta;
> y supuesto que entrara
> el mismo Rey en ella y me obligara
> a lo que tú me obligas, bien pudiera
> defendelle mi honor y así lo hiciera:
> que un vasallo leal a su hacienda y vida
> debe dar a su rey; mas si atrevida
> mano pone en su honra y se previene
> mayor jurisdicción de la que tiene,
> con fe segura y sin lealtad manchada
> defendérsela puedo con la espada (AH, pp. 461b-462a).

Durante su ausencia, su fama de buen militar había trascendido las fronteras, como bien se desprende de los elogios que le dispensan su mujer y el pretendiente de su hija:

Costanza. Veinte años ha que tu padre
sirva al Rey, y en Flandes manda
un tercio de infantería
con méritos y esperanzas...
Luis. A la sangre y al valor
de don Pedro de Moncada,
y a su estimación honrada,
tengo envidia y tengo amor... (LFC, pp. 41b y 52a)

También el Duque de LEH (p. 9a)rememora con nostalgia su glorioso pasado militar, cuando «...hice aquella gran jornada, / pisé animoso y triunfante / el imperio de Levante, / tembló el Turco de mi espada; / vencíle en el campo llano, / siendo diez tantas sus gentes: / ¡qúe fuerzas tan diferentes / tenía entonces mi mano!». De igual modo, don Pedro, padre de doña Brianda en ENO, recrea con orgullo, ante su progenie, la que fue su imparable y ascendente carrera militar por tierras italianas: «...Pasé a Flandes, y probé / tan dichosamente en ellas, / que fui añadiendo blasones / a mi heredada nobleza. / Llegué a ser Maese de Campo...» (p. 61). Pero lo que más sorprende de su intervención es la confesión que le hace a su criado Tadeo, a propósito de la decepción que sintió cuando, de vuelta en la Corte española, comprobó que, ante los ojos del Rey, tenían más valor los «billetes» de recomendación de los señores cortesanos que los méritos o la grave herida de campaña:

...que estoy cansado
de ver ya las cosas tales,
que vienen a ser mejores
los billetes de los señores
que fees de los Generales;
que, como toda mi vida
serví en Flandes, en campaña,
sé lo que luce una hazaña
y lo que cuesta una herida;
y oféndeme el ver tan llano
valer con razón sucinta,
más que la sangre la tinta,
por venir de buena mano.
Con razón estos rigores
apuran muchas paciencias,
y no sé con qué conciencias
los Grandes y los señores
les quitan a los soldados
mercedes y honras sin tasa,
para pagar de su casa
los servicios mal pagados... (ENO, p. 53)

En opinión de Luciano García Lorenzo, buen conocedor del teatro guilleniano, la amarga situación descrita por don Pedro «recuerda a Cervantes, herido gloriosamente en Lepanto y solicitando en la Corte un puesto que desesperando a muchos, como dice don Pedro, nunca llega[307]». De acuerdo con García Lorenzo, es muy probable que nuestro ilustre dramaturgo hubiese querido rendir un homenaje más (no debe olvidarse que Guillén fue el primero que llevó a escena al héroe manchego, así como también adaptó al teatro el argumento de dos de sus más famosas «novelas ejemplares», ***La fuerza de la sangre*** y ***El curioso impertinente***) a su tan admirado maestro. Asimismo, podemos ver en la figura de don Pedro a una especie de ***alter-ego*** del autor, ya que, como él, nuestro «caballero-dramaturgo» desarrolló parte de su vida de milicia en Italia, concretamente en Nápoles, durante los años 1607-1609, período tras el cual decidió trasladarse a la Corte, en Madrid, con la esperanza de profesionalizarse como poeta dramático y de rentabilizar sus éxitos en escena, gracias al mecenazgo de la alta nobleza. Pero su mermada, y cada vez más deficiente, situación económica, así como su dificultad a la hora de encontrar protector pueden ser indicio de que el talento literario de Guillén no fuese lo suficientemente valorado en una corte que, como denuncia don Pedro en ENO, se halla rendida a los encantos del dinero.

b.2.) El honor

b.2.1.) El «honrado» padre de la dama, férreo «guardián del honor»

Ancianidad, valor... pero, sobre todo, una **extremada preocupación por el honor familiar**. Efectivamente, el atributo más sobresaliente que caracteriza al caduco y valeroso ***padre*** guilleniano, emparentándolo así con el tipo del ***viejo*** de la ***Comedia nueva***, es su constante y obsesivo desvelo en materia de honor. Ahora bien, cabe matizar que, frente a los atributos anteriores (valentía y senectud), caracterizadores del común aspecto físico de los padres que protagonizan las piezas guillenianas, nos encontramos ahora ante un rasgo funcional, definitorio por excelencia, de los progenitores de las

[307] L. García Lorenzo, ***El teatro de Guillén de Castro***, p. 197.

damas heroínas, pues son ellas, y no los hijos varones, quienes suelen plantear los problemas de honor de sus padres. En esto, la comedia guilleniana, buena exponente de nuestra ***Comedia nueva***, refleja el sistema de valores vigente en los siglos XVI y XVII, según el cual, la mujer (hija y esposa) es siempre depositaria del honor del varón (padre o hermano, si es soltera, y esposo, si es casada):

D. Álvaro. Esta mujer ha deshecho
mis intentos y mi honor [...]
(**¡Ah honor, fundado en mujer,**
qué presto das en el suelo!). (LHS, pp. 546 y 617)

Rey. ¡Ay, mujeres! ¿Qué rigor
de ley nos puede obligar
a que honor puede quitar
quien no puede dar honor?
Mas responderme podrán
mil contrarios pareceres,
que las honradas mujeres
con no quitarle le dan... (ECA, p. 464)

Duque. Mi honor, hija del alma, te encomiendo. (EAC, p. 42)

Duque. Mi agravio temo en mi ausencia;
pero de Celia confío
mi honra. (CSH, p. 103a)

Duque. ¡Ay, pena mía!
Mal haya el hombre que fía
de honra y lealtad de mujeres. (CI, p. 944)

En consecuencia, cualquier aventura de la hija, de la hermana o bien de la esposa conlleva un grave problema social para el padre, el hermano o el marido, a quienes la sociedad, con su inflexible código de honor, exige la inmediata venganza, si desean seguir siendo respetables. Sólo así podemos entender la acalorada y extrema reacción del hermano de doña María de Zúñiga, don Diego, cuando descubre que ésta, desobedeciendo el mandato paterno, se ha refugiado en casa de su amado, sin reparar en el honor familiar ni en su propia fama: «¡Oh, vil hermana! A esta injuria / mil venganzas le prometo [...] ¡Villana, enemiga, esenta, / **tan grande hiciste mi afrenta** / que la miro y no la creo! [...] Castigaré tu insolencia» (LHS, p. 534). Precisamente, en la comedia titulada ***Cuánto se estima el honor***, nuestro peculiar dramaturgo critica la tiranía del rígido código de honor caballeresco, fundamentado exclusivamente

en la opinión pública y no en la virtud del individuo, y cuyo estricto cumplimiento puede conducir a situaciones tan extremas como la vivida por el anciano Duque, quien llega a decidir la muerte de su inocente hija, para evitar así que el Príncipe la deshonre:

> ...Este mancebo que sigue
> tan injusto disparate,
> hijo es de mi Rey, que obliga
> con respetos a lealtades;
> tú eres mi hija, pues no; [...]
> si le hago resistencia,
> que es para mí cosa fácil
> en Sicilia soy traidor;
> si le sufro el afrentarme
> en tu honor, ¿qué vendré a ser? [...]
> ...remediar esta desdicha
> pudiera con ausentarte
> a ti que la causa eres [...]
> Escucha [...] que los hombres principales
> estiman más el honor
> que la vida, porque vale,
> aunque les pese a los tiempos,
> una infinidad notable.
> Según esto, pues tú estás
> de suerte que han de quitarte
> o la vida o el honor,
> si de mi valor te vales,
> más bien te estará morir,
> porque vivir, siendo infame,
> ya lo ves... (CSH, pp. 113b y 114a)

Desde el siglo XVI, con la ***Comedia Himenea*** de Torres Naharro[308], el teatro, reflejo de la realidad y de las normas sociales vigentes, reserva a la figura paterna (o, en su defecto, al hermano, y también al marido) el papel fundamental de «guardián del honor familiar», agredido en uno de los miembros más débiles: la hija (hermana o esposa). Y a este respecto hacen

[308] En la ***Comedia Himenea***, encontramos ya el papel del ***hermano*** (el Marqués) como mero instrumento sanguinario de la honra familiar, mancillada por el comportamiento liviano de su hermana Febea, quien se rinde a los encantos de un joven galán, tan sólo al día siguiente de que éste la rondara con serenatas y música: «Pues ¿qué os parece, señora? / ¿Para tan gran deshonor / habéis sido tan guardada? / Confesaos con este paje, / que **conviene que muráis**, / **pues con la vida ensuciáis** / **un tan antiguo linaje**. / Quiero daros, / que os do la vida en mataros». Como algunos de los hermanos de damas que presenta Guillén (don Diego de Villandrando, en LHS; Ricardo, en VA...), el Marqués, animado por un sentimiento idealista y fraternal, se dispone, fríamente, a matar a Febea, castigando así una ligereza que injuria «un tan antiguo linaje». Sin embargo, frente a los modélicos don Diego o Ricardo guillenianos, el Marqués es un joven violento, disoluto y mujeriego, cuyo egoísmo personal le lleva a ocupar las noches en aventuras amorosas, dejando desamparada a su hermana. Sin duda alguna, Torres Naharro está reflejando en su comedia lo irónico de una sociedad que permite al varón ciertas libertades que, por el contrario, se niegan a la mujer.

referencia todas sus intervenciones, como bien se observa en los siguientes versos entresacados de la pieza guilleniana CSH:

Duque. Ya llego
a oír que tocan a fuego
porque se abrasa mi honor [...]
¡Ay, santo honor; qué bien te llama santo
quien tus milagros valeroso advierte!
¡Cuánto debe estimarte, cuánto, cuánto,
quien llega, por tratarte, a conocerte!
¡Tanto te estimo yo, a quien cuestas tanto,
que con dar sentimientos a la muerte
de Celia, tan de padre, no he podido
estar de habella muerto arrepentido!
(pp. 109a y 129b)

Las palabras del viejo duque son un magnífico canto al honor y a la obligación que, de defenderlo, tiene el padre de la dama. En sus mismos labios, pues, encontramos perfectamente explicitada la función que la figura paterna desempeña en las comedias del valenciano: representa el papel de máxima autoridad familiar o fuente de poder en lo doméstico, y es la encargada de velar por la honra de sus hijas (mucho más raramente, de sus hijos)[309]. Se puede decir, por tanto, que Guillén, con el tipo característico del ***padre***, está siguiendo el esquema convencional del teatro de Lope de Vega, sin añadir nada nuevo. En este sentido, resulta interesante comprobar cómo la actitud vigilante y celosa de su honor que acompaña a los padres

[309] Así, por ejemplo, en LFC, destaca el singular caso de don Pedro de Moncada, quien, al igual que los padres de las damas, manifiesta su enorme preocupación por el deshonor que le puede acarrear el comportamiento cobarde e indigno de un hijo afeminado o, en sus propias palabras, de un «galán adamado» (p. 47b):

...que la casa de Moncada
no consiente hombres mujeres [...]
Así volverás honrado;
y pues eres bien nacido,
hijo, con el pecho abierto,
sepa de ti que te han muerto,
pero no que te han vencido. [...]
¡Ay, santo honor, mucho vales
pero también cuestas mucho! (pp. 43a y 65a).

Como los duques de EAC o CSH con sus respectivas hijas, también don Pedro prefiere ver muerto a su hijo, antes que afrentado y sin vida social.

Por otra parte, cabe hacer mención de aquellos ancianos que, actuando como si fueran los padres carnales, se convierten en protectores de las jóvenes ultrajadas por sus lujuriosos hijos, y todo ello con el fin de restaurar el buen nombre de su linaje. Esto es lo que sucede con Honorio, en LFS, o bien con el Rey de CSH. De igual modo, don Juan de Villandrando, padre del galán protagonista de LHS, no tiene más remedio que hacerse cargo de su nuera, abandonada y repudiada por su familia, precisamente por haber escogido por esposo a su hijo, despreciando así al galán propuesto por su padre.

guillenianos no hace sino confirmar los atributos que, según el anciano lopesco don Antonio, caracterizan al «guardador del honor familiar»:

> Paréceme que te burlas
> de mi obediencia y respeto [...]
> ¿Qué tristezas son, Leonarda,
> éstas que afligen tu pecho?
> ¿No basta ser gusto mío?
> ¿No basta que yo lo quiero?
> [...]
> ¿No basta que diga un padre:
> «dada la palabra tengo»?
> No ha menester una hija
> saber cuál hombre, cuál dueño
> su padre le quiere dar;
> que hay tal diferencia en esto,
> **que ella escoge con los ojos**
> **y él con el entendimiento**.
> **Sólo que te diga yo,**
> **que sólo tu bien deseo:**
> **«Cásate con quien hallares**
> **dentro de aquel aposento.»**
> **Basta para obedecerme**[310].

Como el don Antonio lopesco, otros muchos progenitores guillenianos encarnan el clásico ***padre*** de la ***Comedia nueva***, que, preocupado por la intangibilidad de su honor –y por algunas cuestiones harto más prosaicas según veremos en IV.2.2.2.2. «El matrimonio como hecho económico» y en IV.2.2.2.3. «La elección del marido y el conflicto padre-hija»–, intenta imponer un determinado matrimonio a su hija:

> No es justo
> para quien echa de ver
> que **en elección de mujer**
> **las más veces yerra el gusto**,
> y así, esposos escogidos
> entre amorosos cuidados,
> si no mueren descuidados,
> padecen arrepentidos.
> Pero **cuando elige esposos**
> **la paternal providencia**,
> en premio de su obediencia,
> **las más veces son dichosos**... (ENO, p. 76)

Curiosamente, ambos padres justifican su actitud de intentar atar lo que no quiere ser atado, empleando el mismo argumento: el «gusto» («los ojos») de la mujer yerra siempre al elegir marido, mientras que la decisión

[310] Lope de Vega, ***El premio del bien hablar***, en J. E. Hartzenbusch (ed.), ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio***, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1853-1860, tomo I, p. 508.

paterna («el entendimiento» o la «paternal providencia») hace dichosos a los que la acatan. Bien convencido de ello está don Pedro, quien no para de repetir, para sus adentros, que «...me parece / que mi Brianda es mujer / y ha de escoger lo peor[311]»). Sin embargo, las hijas de nuestro teatro barroco no suelen compartir este argumento, pues optan siempre por seguir el impulso de su corazón, frente a las meditadas, e interesadas, indicaciones de sus ancianos padres. Así lo confirman las palabras de doña Brianda, hija de don Pedro en ENO (p. 41):

> Muerta en mi desdicha estoy;
> pero ten seguridad
> que, **aunque muera en su crueldad,**
> **seré tuya, pues lo soy**;
> que cuando en tanta aspereza
> no haya remedio mejor,
> aunque le sobre rigor,
> **no ha de faltarme firmeza**.
> [...]
> Yo, aunque pierda el respeto,
> no verá humana esperanza,
> en mi firmeza mudanza [...]
> Primero seré arrojada,
> tras el rigor de mi estrella,
> desta casa, y cuando en ella
> viese la puerta cerrada,
> por las ventanas saldría
> volando, que no son malas
> de mi corazón las alas
> para darle al alma mía [...]
> ...**Que es un monte una mujer**
> **si se determina a serlo**.

El caso de doña Brianda es un magnífico ejemplo de la situación tópica, tan frecuente en nuestra ***Comedia nacional***, de la hija que, arrastrada por el poder absoluto del amor (como bien reconoce la propia doña María de Zúñiga, al responder a su hermano que la «fuerza que tras sí la lleva» es «de un ciego amor el poder[312]»), no repara ni en el honor del padre ni en la fama, cuando se enamora de veras:

> MENDO. La mujer más cobarde,
> en llegando a querer (y más doncella)
> su honor y el de sus padres atropella
> ni repara en la fama, ni en la muerte[313].

[311] Guillén de Castro, ENO, pp. 119, 147 y 148.

[312] Guillén de Castro, LHS, p. 541.

[313] Lope de Vega, ***La mayor virtud de un Rey***, en ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio***, tomo III, p. 79.

El padre se preocupa del honor, mientras la hija antepone el deseo amoroso: «él trata cosas de honor / yo trato de mi deseo[314]». Pues bien, sobre esta disparidad de intereses se origina el conflicto «padre-hija» que preside la intriga de muchas comedias barrocas, incluidas, por supuesto, algunas piezas de nuestro dramaturgo. Ello nos lleva a considerar la función actancial que la figura paterna desempeña en la obra dramática guilleniana. De acuerdo con el sistema actancial de Greimas[315], podemos decir que el arquetipo del ***padre***, encarnado especialmente en el padre de la dama protagonista, es el oponente, esto es, la resistencia que se opone al sujeto (hija), obstaculizando la consecución de su deseo amoroso. Más que un elemento activo en la trama, el padre guilleniano juega un papel de obstáculo que la hija ha de superar, porque estorba su relación con el galán escogido por su gusto. Los procedimientos empleados por las hijas, con el propósito de burlar la vigilancia y las órdenes paternas, van desde el simple engaño, consistente en fingir un encierro que no es tal («Viendo [...] que el padre mío, / [...] al trato del casamiento / tuvo las puertas cerradas, / obligada en mi aposento, / por una estrecha ventana / ancha puerta le di yo / para lograr su esperanza...»[316]), hasta la medida

[314] Palabras de doña Juana, en la comedia lopesca titulada ***Lo cierto por lo dudoso***, incluida en el volumen ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio***, tomo I, página 471.

[315] A.J. Greimas, «Les actants, les acteurs et les figures», en Cl. Chabrol (ed.), ***Sémiotique narrative et textuelle***, París, Laurousse, 1973. Traducción al castellano en el volumen ***Semántica estructural: investigación y metodológica***, Madrid, Gredos, 1976.

[316] Estos versos forman parte de la confesión que doña Costanza hace a su hijo don Félix, en la comedia guilleniana LFC, p. 40b. Como doña Costanza, también Hipólita, en VA, engaña a su padre, haciéndole creer que vive en estricto retiro, cuando tiene un galán que lleva más de «seis años empleados / en adorar tu hermosura» (véase VA, p. 258a). Asimismo, en ENO, nos encontramos ante doña Brianda, quien, consciente de que «honra soy de mi padre», quiere conseguir su objetivo (casarse con su amado marqués), sin desobedecer la orden injusta de un «padre riguroso», que le ha dado el plazo de una hora para decidir a cuál de sus dos primos escoge por esposo. Su estratagema consiste en hacer que sean precisamente sus primos quienes la rechacen a ella, lo cual resulta relativamente fácil con don Gonzalo, enredado en amores con su prima doña Mencía. Sin embargo, su propósito se complica con el impertinente y acicalado don Gutierre, ya que, al estar éste enamorado de sí mismo, cree que todas las mujeres, incluida Brianda, se hallan rendidas a su encanto. La solución vendrá de mano del ingenioso Tadeo, criado del lindo don Gutierre, quien se ofrece para buscar una «fingida dama» que, haciéndose pasar por hermana del Marqués, mantenga entretenido a su señor. De este modo, en el desenlace, doña Brianda logra casarse con quien ella había elegido, y, lo que es más importante para ella, que su padre bendiga su unión.

extrema de la huida de la casa del padre, evitando así el tener que casarse con quien éste le propone[317].

Normalmente, la relación «padre-hija» se quiebra en el momento en que el padre, como cabeza de familia, más preocupado de la preservación de su honor que de la felicidad de su propia hija, trata de imponerle a ésta lo que él considera un «buen esposo». Cierto es que tanto doña Brianda, como doña Hipólita o doña María... en fin, todas las hijas guillenianas aceptan las funciones del ***paterfamilias***, pues saben que su deber, como buenas hijas, estriba en honrar y obedecer a sus padres. Pero todas ellas, en algún momento, ponen la justicia como límite de tal obediencia:

> **Tú eres padre y dueño mío**,
> pero en la mujer ¿no ves
> que en esto sólo no es
> la libertad desvarío?
> De mi esposo, [...] señor,
> a ti no te ha de tocar,
> si es flemático, el pesar;
> si es colérico, el temor;
> si es importuno, el enfado;
> si es vicioso, la costumbre;
> si es necio, la pesadumbre;
> la afrenta, si no es honrado [...]
> ¿mal forzoso
> has de partir con mi esposo
> una mesa y una cama?
> **Pues si yo he de ser, ¿por qué**
> **quieres elegir por mí,**
> **ni darme prisa?** (ENO, pp. 76-77)

Al igual que otras muchas mujeres de nuestro teatro clásico[318], doña Brianda se rebela contra la intención paternal de imponerle esposo. Considera que su obediencia al padre acaba cuando éste, abusando de su poder, le exige que rechace al galán que ella había escogido libremente, y ello movido exclusivamente por un interés personal, egoísta, y no por un desinteresado

[317] Buena muestra de ello la hallamos en LHS, donde la astuta e ingeniosa doña María decide huir del «trato injusto» de un padre que, sin contar con su opinión, ha concertado su matrimonio con el Infante, y se refugia en la casa de su muy amado don Rodrigo. La propia doña María nos da la clave de su extremado proceder: cuando todos descubran su salida, su padre no tendrá más remedio que obligarla a casarse con don Rodrigo: «Advierte, padre y señor, / que esta salida que he hecho / no ha sido en tu deshonor; / pero, porque mi salida / no la afee algún villano, / cásame con mi homicida, / y darás vida a una vida / que es hechura de tu mano». Véase Guillén de Castro, LHS, p. 546.

[318] Uno de los más notables ejemplos lo encontramos en la joven protagonista de ***Marta la piadosa***, de Tirso de Molina, a la que vemos poniendo en práctica una y mil tretas, con el solo propósito de no compartir su joven existencia con el rico, pero ya acabado, capitán Urbina.

celo por mantener el honor familiar. Así lo confiesa la propia Brianda a su enamorado, el Marqués: «...viendo la grandeza tuya, / que en tu casa, en tu poder / fuera cierto escurecer / los blasones de la suya; / y así, quiere darme a un hombre / que tenga estado menor, / en quien conserve mejor / su mayorazgo y su nombre» (ENO, pp. 40-41).

Ante la intransigencia egoísta de su padre, un viejo militar obsesionado por la conservación de sus blasones, Brianda se yergue firme, con las frágiles armas de su entendimiento y su libre albedrío «de mujer honrada». En el clímax de su enfrentamiento con quien, habiéndole dado el ser, le niega el derecho a vivir en libertad, o, al menos, a escoger libremente al que será su marido, doña Brianda pronuncia los siguientes versos, que, por cierto, recuerdan a los del famoso monólogo que Calderón, años más tarde, pondrá en boca de su personaje más universal, Segismundo:

> Apenas tiene plumas el avecilla,
> cuando pone en los vientos el cuidado;
> el más menudo pez de la mar salado
> suele atreverse a su arenosa orilla.
> Deja el monte la tierna cervatilla,
> y aunque con su peligro pace el prado,
> las útiles defensas del ganado
> pierde tal vez la mansa corderilla.
> Sube al aire la tierra más pesada,
> sale de madre el más pequeño río,
> el cobarde mayor saca la espada;
> la menor esperanza finge brío,
> **¡y solamente la mujer honrada**
> **tiene sin libertad el albedrío!**[319]

[319] Guillén de Castro, ENO, p. 78. En su obra ***El teatro de Guillén de Castro*** (pp. 199-201), L. García Lorenzo considera el soneto guilleniano que acabamos de ver (incluido en la pieza ENO, posiblemente escrita en torno a 1612-15) como un antecedente inmediato del célebre monólogo calderoniano de ***La vida es sueño*** (1635). Y, al detenerse en establecer un cotejo sobre los motivos de comparación que vertebran los versos de la composición de Guillén, por un lado, y los del monólogo de Segismundo, por otro, llega a la conclusión de que «lejos está el sentido último de la pregunta de doña Brianda de la significación universal de las preguntas de Segismundo; sin embargo, y una vez más, la importancia de Guillén de Castro es notoria, unido en este caso a los dos grandes nombres de nuestro teatro barroco [Lope y Calderón], como en otras ocasiones ha sido necesario unir a Guillén y Cervantes».

Como García Lorenzo, otros críticos piensan que el soneto pronunciado por la Brianda guilleniana bien pudo haber influido en la elaboración del soliloquio del Segismundo calderoniano. Concretamente, Milton Buchanan («Segismundo´s soliloquy on liberty in Calderón´s ***La vida es sueño***», artículo incluido en MLN, 23, 1908, pp. 124-153) afirma que «apenas se puede dudar de que Calderón lo haya tenido frente a sí cuando compuso su versión». Por su parte, Harold G. Jones («Dos fuentes del primer soliloquio de Segismundo», en ***Nueva Revista de Filología Hispánica***, XXVIII, 1979, pp. 129-136) considera, como más probable, el hecho de que el soneto guilleniano influyera en Calderón, pero no de un modo directo, sino a través de otro comediógrafo, don Antonio Sigler de la Huerta, quien lo asimiló y reelaboró en poema incluido en su obra ***Las doncellas de Madrid***, escrita tan sólo tres años antes (1632) de la fecha en que se publicó ***La vida es sueño***. Para Harold G. Jones, las

También en LHS, doña María se niega a obedecer los designios matrimoniales de su padre, pues no se considera obligada por un compromiso que éste efectuó sin su consentimiento:

> ...digo, señor, que es tu hijo
> padre de mi pensamiento.
> Halo engendrado en mi pecho,
> y mi padre, que es cruel,
> quiso que saliese dél,
> y aunque quiso, no lo ha hecho.
> Díjome que el Infante
> de Navarra me pedía
> por mujer, y que sería
> negocio tan importante,
> y de tanta calidad,
> en el mundo asombro eterno;
> yo, que **sólo me gobierno**
> **por sola mi voluntad**,
> reparé en lo que me dijo,
> temí, dudé que, en efeto,
> fue de mi padre el respeto,
> y fue el amor de tu hijo... (LHS, pp. 532-33)

Nuestras dos «segismundas» guillenianas, doña Brianda y doña María, constituyen dos magníficos ejemplos que contradicen la hipótesis de Díez Borque, cuando afirma, apoyándose en las comedias de Lope de Vega, que «aunque no por boca de la mujer, también se defiende en la comedia la libertad en la elección matrimonial, concediendo un margen a la dama[320]». Guillén presenta numerosos casos de mujeres rebeldes y apasionadas que se oponen a las decisiones despóticas de sus padres, haciendo valer el derecho fundamental que, como seres humanos, las asiste: el derecho a la libertad. Con ello, nuestro dramaturgo está llevando a las tablas una situación que contrasta con la realidad que preside la relación «padre-hija», en un intento de presentar lo

---

semejanzas formales e ideológicas inherentes a la composición guilleniana, puesta en boca de doña Brianda, y a la composición de Sigler de la Huerta, pronunciada por doña Ana de Vargas, son más que evidentes: «...No tiene el discurso de doña Ana la intensidad del de Segismundo, porque la pérdida de libertad es sólo figurada y porque falta el tema del crimen esencial del hombre. Como en el soneto de Guillén de Castro, el locutor es una mujer. Es probable que el soneto influyera en Sigler de la Huerta, ya que se refiere específicamente al albedrío y a la libertad [...] y la idea de que la pérdida de la libertad afecta al libre albedrío es innovación de Guillén de Castro» (pp. 135 y 134).

[320] Concretamente, el crítico mencionado escoge los siguientes versos de la comedia lopesca ***La boba para los otros*** (en ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio***, tomo II, p. 526) como fundamento de su afirmación: «Tu ingenio y tu gusto alabo; / no como algunas mujeres / que apenas padre o hermano / le nombraron casamiento, / cuando con el desenfado / que si fuese para un día / lo que es para tantos años / cierran con él»). Véase J.M.ª Díez Borque, ***Sociología de la comedia española del siglo XVII***, p. 94.

«excepcional», como diría Díez Borque[321], para agradar y atraer así la atención del numeroso público femenino de la «cazuela».

Ya hemos dicho que, en las comedias del valenciano, las imposiciones matrimoniales son la principal fuente de disputa o conflicto entre padre e hija. Sin embargo, la convivencia de una hija con su progenitor también puede verse enturbiada a causa de otros excesos cometidos por la autoridad paterna, en su riguroso celo por preservar el honor. Así, por ejemplo, en VA nos encontramos con que la orden, dada por don Pedro a su hija, de no salir de casa bajo ningún concepto, pues «mejor / conservas la honestidad / en casa», ya que «hija y sin madre, estará / con más causas retirada» (pp. 256a-b), provoca la lógica e inmediata reacción de la joven muchacha:

> ...mas es mi padre tan viejo,
> que apenas, porque desea
> que aun yo misma no me vea,
> me deja ver a un espejo.
> Son sus recelos extraños. (VA, p. 257b)

Será en LFC, donde nuestro dramaturgo, con fina ironía, muestre al lector/espectador el «feliz» resultado de la educación de la hija, por parte de un padre excesivamente preocupado por su honor: una hija «que no acierta a ser mujer», y a la que «cáusale pesadumbre / verse en efeto mujer[322]». Esto es lo que le sucede a don Pedro de Moncada, quien, separado de su esposa (por haber matado al hermano de ésta), se ve obligado a criar solo a la hija de ambos. Y, fiel a su deseo, como buen padre del Barroco, de guardar a su hija del hombre, no se le ocurre otra cosa que educarla como si de un varón se tratara, llevándola todos los días al campo de batalla «como si fuera espada, / nunca la perdí del lado» (LFC, p. 42b).

Sin duda alguna, el encierro más peregrino, por lo insólito, e injustificado es el que padece la infanta Aurora de ECB, a quien su padre ha condenado a vivir en una fortaleza, en medio del monte, hasta el día de su matrimonio, para evitar así el cumplimiento de lo que el oráculo había pronosticado en su nacimiento: un día, su hermano le vería el rostro y se

[321] J.M.ª Díez Borque, ***Sociología de la comedia española del siglo XVII***, p. 90.

[322] Guillén de Castro, LFC, pp. 51b y 42b.

enamoraría de ella, lo que acarrearía graves desgracias para el reino[323]. Como el Basilio calderoniano de ***La vida es sueño***, también el Rey de ECB encarna el prototipo del mal padre que, apoyado en su superioridad y desafiando el incierto futuro (el incesto) que se cierne sobre su hija, no duda en encerrarla en una torre, privándola de la libertad, esto es, cometiendo contra ella el «atropello» para evitar que su hija llegue a cometerlo o lo propicie[324].

Como vemos, la ***comedia*** de Guillén de Castro muestra una amplia galería de padres (de damas, concretamente) que se equivocan y, haciendo un uso erróneo de su poder, se creen con derecho a gobernar la voluntad libre de sus hijas, condenándolas a vivir en un continuo y «honesto» encierro, o, simplemente, impidiéndoles el escoger libremente a su marido, cuando serán ellas, y no sus progenitores, quienes habrán de «partir con mi esposo / una mesa y una cama[325]». Se puede decir, pues, que el padre guilleniano no sólo es un obstáculo para la realización de los deseos de sus hijas: su comportamiento es también el de un agresor, pues atenta contra la libertad de aquéllas a quienes ha dado el ser.

Ahora bien, es necesario precisar que los embates o agresiones más graves vienen de la mano de aquellos padres que, frente a los que hemos analizado hasta ahora (dignos representantes del arquetipo del ***viejo*** de la ***Comedia nueva***), abdican de su papel de «guardián del honor de la hija». El

[323] La originalidad de la ***comedia guilleniana***, frente a los relatos mitológicos (grecolatinos, franceses o españoles) que tratan la leyenda del niño aislado del mundo, radica en convertir en víctima del encierro en la torre a una joven infanta y no a un varón. De este modo, nuestro dramaturgo sigue fiel a su tendencia a mostrar a la mujer joven (no así a la ***madre***, como veremos en el capítulo dedicado a ella), sea ésta inocente o perversa, como fuente de perturbación del orden establecido. Así lo piensa también Christian Faliu-Lacourt: «Dans l`ensemble de son théâtre la différence de traitement dramatique est évidente entre la jeune fille qui inspire crainte, effroi, haine et amour mêles et la femme, épouse et mère (au moins virtuellement), digne de respect et de dévotion». Véase su estudio ***Un dramaturge espagnol du siecle d`Or: Guillén de Castro***, p. 362.

[324] La diferencia sustancial de ECB frente a la pieza de Calderón ***La vida es sueño*** estriba en el hecho de que Aurora, frente a Segismundo, conoce, desde el primer momento, cuál es la causa de su aislamiento y nunca se plantea su injusticia ni se rebela contra el tiránico padre que la ha privado del maravilloso don de la libertad. En lugar de explotar la dimensión trágica de un posible enfrentamiento «padre-hija», Guillén prefiere cultivar el enredo, desarrollando una acción sumamente compleja, debido a la estratagema que discurren Aurora y su «compañera de torre», Estrella, para evitar que el hermano de aquélla cumpla su insensato deseo de verle la cara: «porque viéndote la cara / te podrá cobrar amor, / y hacer, torciendo la ley, / que suceda, enamorado, / lo que está pronosticado, / y tan temido del Rey». La cita se encuentra en ECB, pp. 134-35.

[325] Palabras pronunciadas por doña Brianda en ENO, p. 77.

interés, el egoísmo, el deseo de ganarse la privanza del rey don Fernando de Portugal es lo que lleva a don Alonso a traicionar y a provocar el deshonor de su única hija, doña Leonor. Auténtico prototipo del súbdito sin convicciones morales (tan familiar en el teatro de Guillén), don Alonso se doblega a la voluntad de un mal rey que le ofrece dinero a cambio de que disponga a su hija a su favor (véanse las páginas 256a-b de AVL). Así, mientras el Rey trata de deshacer el matrimonio de Leonor con don Lorenzo de Acuña, destinando a éste a pelear contra el Alcaide de Montemor, don Alonso logra convencer a su hija para que vaya a vivir a palacio y se case con el Rey. La actitud de don Alonso, convertido en instrumento de la deshonra de su hija, nos trae a la memoria la de otros tantos crueles y tiránicos padres calderonianos que, como Curcio en ***La devoción de la Cruz***, fuerzan la voluntad de sus hijas, violentándolas, movidos exclusivamente por bajas pasiones mundanas[326].

Pero la ***comedia guilleniana*** presenta también el caso de maridos que, al igual que hiciera el anciano don Alonso con su hija en AVL, no vacilan a la hora de propiciar o facilitar la deshonra de sus esposas, siempre que ello beneficie a sus intereses personales y egoístas. Así, por ejemplo, el cínico y burlador don Diego de VA (su propio criado lo define, ya al inicio de la pieza, como «zahorí de las ventanas y puntal de las esquinas [de las calles granadinas]»[327]), pretende saldar sus deudas contraídas en el juego, enviando a sus acreedores a su esposa Hipólita, para que ésta les pague con ciertos «favores amorosos». Veamos con qué sarcasmo intenta justificar semejante actitud ante el gracioso Cobeña, escudándose en algo que sabe muy bien el

[326] De nuevo, la ***comedia*** de nuestro dramaturgo se distingue de los planteamientos calderonianos, al no conceder un papel primordial al antagonismo «padre-hija», surgido a raíz de los abusos cometidos por la autoridad paterna. Es más, en AVL, no encontramos atisbo alguno de enfrentamiento, por parte de Leonor, contra la proposición deshonesta que le plantea su padre, frente a lo que sucede en la comedia calderoniana de ***La devoción de la Cruz***, donde Julia se rebela contra ese «hado impío» que identifica con la represiva voluntad de su padre, protagonizando así uno de los conflictos generacionales más radicales de toda la dramaturgia de Calderón. Antítesis de heroínas como Julia, en la comedia de Calderón, o bien de heroínas guillenianas como Nísida (EAC), Filomena (PYF) o Celia (CSH), doña Leonor aparece sucumbiendo ante la pasión del Rey y olvidándose de sus sentimientos de madre, ya que renuncia a su propio hijo, por seguir el consejo de su padre (véase AVL, p. 265a). Semejante retrato le sirve a nuestro dramaturgo para desarrollar una de las temáticas que más le agradan: la temática del rey tirano y el derecho de resistencia. Si Calderón destaca la rebeldía de sus heroínas, por ser un factor fundamental para el desarrollo del conflicto «padre-hijo/a» tan presente en su teatro, Guillén prefiere exponer, ante su auditorio, la degradación moral a la que han llegado una mujer (madre y esposa) y su padre, fruto de la obediencia ciega e interesada al tirano.

[327] Guillén de Castro, VA, p. 251a.

público: Hipólita no es su verdadera esposa, pues él ya está casado con una dama cordobesa:

Si con sus proprias mujeres
hacen esto algunos hombres,
  ¿no es mucho querello hacer
yo con ésta cada día;
pues que no sólo no es mía,
pero no lo puede ser?
  Cuanto y más que es tan honrada
que no muda estilo y vida,
ni de mi trato ofendida,
ni por su gusto obligada;
  y así me anima y consuela
el saber que cada día
despide con cortesía
los que envío con cautela,
  y acaudalamos ansí
ella honor, y yo, provecho. (VA, p. 270a)

Asimismo, en la comedia de indudable inspiración cervantina, titulada ***El curioso impertinente***, nos encontramos ante un marido, Anselmo, cuyo impertinente deseo de probar la fidelidad de su esposa Camila le lleva a aventurar la honra de su mujer, y, con ella, la suya propia. Y es que, convencido como está de que la fidelidad que no tiene que vencer obstáculos no tiene ningún valor, Anselmo somete a su esposa a la dura prueba de tener que compartir largos momentos junto a quien fuera su primer y único amor, Lotario, quien, además, es el mejor amigo de su esposo. Sólo cuando su cómplice Lotario le pruebe la firmeza de Camila, sólo entonces se saciará su curiosidad malsana, y podrá ser feliz, como él mismo reconoce:

...Pienso, aunque es buena mi esposa,
que podría no ser buena,
y este solo «puede ser»
me aflige como si fuera; [...]
Mataráme esta congoja,
si con curiosa experiencia
no acrisolo su valor
y doy toque a su firmeza.
Ésta, siendo con mi honor,
sólo otro yo puede hacella,
que eres tú, Lotario, amigo,
de quien fío esta flaqueza.
Tú has de probar si es mi esposa
tan honrada como bella,
dándole a tu amor fingido
extremadas apariencias,
que si de ti se resiste,
a quien quiso, cosa es cierta
que podré vivir el hombre

más contento de la tierra...[328]

En el desenlace, y cuando está a punto de morir, nuestro curioso Anselmo recobra la lucidez, y se da cuenta de que él, con su obsesivo afán por probar la fidelidad de Camila y la amistad de Lotario, es el único responsable del adulterio cometido por su esposa. Él mismo acepta su muerte (fruto de su forcejeo con Lotario) como el justo castigo[329] que merece por haber cometido dos graves errores: por un lado, confiar la guardia de su propia honra a Lotario, y, por otro, utilizar como si fueran objetos a las dos personas que más ha querido en su vida: su amigo y «hermano de leche», Lotario, y su mujer, Camila.

b.2.2.) El «honrado» padre del galán, ejemplar «ayo-pedagogo»

El retrato de ancianos caballeros, celosos guardadores del honor de sus hijas, nos ha permitido comprobar la presencia constante del clásico ***padre*** de la ***Comedia nueva*** en la obra dramática de Guillén de Castro. Ahora bien, basta una lectura atenta de la ***comedia guilleniana*** para darnos cuenta de que nuestro ilustre comediógrafo concede un lugar privilegiado al padre del galán, al que asigna la peculiar función de ayo-pedagogo, pues contribuye, con sus prudentes enseñanzas, al proceso de formación que acabará convirtiendo a su hijo varón en modelo de «perfeto caballero».

Si el padre de la dama, con su acatamiento ciego y mecánico a la inviolable ley del honor, se erigía en obstáculo de las pretensiones amorosas

---

[328] Guillén de Castro, CI, p. 904.

[329] Menos duro es el «castigo» recibido por el «marido asigurado» de Carlos Boyl, otro de los dramaturgos del llamado «Grupo valenciano», en la comedia así titulada, ***El marido asigurado*** (1616). Al igual que el Anselmo guilleniano, el protagonista de Carlos Boyl, esto es, el Rey de Nápoles, también se caracteriza por una curiosidad impertinente que le lleva a la desafortunada decisión o a la «prueba vana» (como le dirá su vasallo, el conde Manfredo) de querer probar la fidelidad de su recién llegada esposa, la infanta Menandra. Para ello, no se le ocurre otra cosa que suplantar la personalidad del conde Manfredo, e intentar que la Reina (su esposa, en realidad) se enamore de él. Pero su malsana curiosidad le lleva a cometer serios atropellos no sólo contra su mujer (a quien, tras hacer creer que su esposo es infiel, la instiga a envenenar a su «falsa amante»), sino también contra su propia hermana (a la cual pone en grave peligro, pues la obliga a hacerse pasar por la amante del Rey). Su actitud temeraria e irresponsable, más aún que la del protagonista guilleniano, pues es un rey, repercute en la inestabilidad de su reino, ya que los vasallos del padre de Menandra empiezan a sentirse molestos por el trato que ésta recibe por parte de su esposo. Pese a todo, como ya hemos dicho anteriormente, el castigo que recibe el Rey de Nápoles consiste en tener que aceptar el matrimonio con Menandra, así como en consentir el «rebajamiento» que supone el enlace de su hermana con el conde Manfredo.

de sus hijas, protagonizando así padre e hija los conflictivos «casos de la honra» tan estimados por el público[330], el padre del galán se convierte en una pieza indispensable del proyecto ideológico-dramático de Guillén, destinado al reforzamiento y a la renovación de los viejos valores de la nobleza caballeresca, en una época marcada por incipientes cambios sociales, fruto de la aparición de la oligarquía social, y en la que los únicos ideales empiezan a ser el dinero y la corrupción[331]. En boca de su personaje Hortensio, nuestro «caballero-dramaturgo» lamenta la falta de «hombres buenos», honrados, entre sus contemporáneos, y apunta una posible solución:

> Gran mujer, si cada día
> lo que tú le das [la lición], señora
> diesen los padres de agora,
> menos infames habría...[332]

Para que los valores aristocráticos perduren y no se pierdan en una sociedad moderna y plenamente transformada, no basta ya con que los jóvenes vástagos de la nobleza los hereden por la sangre: es necesaria una decidida voluntad pedagógica por parte de sus padres. De acuerdo con el trasfondo ideológico que subyace en su comedia, Guillén asigna al padre del héroe una nueva función: «il est le gardien vigilant des valeurs chevaleresques du

---

[330] Así lo dejó dicho Lope de Vega en su ***Arte nuevo de hacer comedias***: «Los casos de la honra son los mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente». El tema del honor, pues, será la base argumental de muchos de los dramas y tragedias de Lope y del teatro de la época, así como también de algunas piezas de Guillén, donde, como ya hemos visto, ocupa un lugar relevante el antagonismo «padre-hija» consustancial al genero cómico.

[331] Veamos, a este propósito, un significativo fragmento, extraído de ENO, en el que el viejo don Pedro, convertido en vocero de las ideas de su autor, critica «los malos tiempos que corren», donde no hay cabida ya para los valores de la sangre:

> ¡Oh edad dichosa, en quien de la esperanza
> jamás se vio a la fe opuesta la duda,
> porque era entonces la verdad desnuda
> espejo de la humana confianza!
> Ni ¿cuándo en la amistad hubo mudanza,
> dejó la competencia puesta en duda,
> ni tuvo el tiempo la paciencia muda,
> mientras clamó el agravio a la venganza!
> Ya agora el más república y más grave
> de lisonjas y engaños se previene,
> para pagar las honras que recibe;
> habla de ciencias el que no las sabe,
> blasona de valor quien no le tiene,
> y honras sustenta quien de afrentas vive (p. 166).

[332] Guillén de Castro, ECA, p. 491. En diversas comedias guillenianas podemos encontrar las recomendaciones que los padres hacen a sus hijos, instándoles a huir de los vicios que, en época del autor, amenazaban frecuentemente a los jóvenes de vida ociosa: el juego y el trato con mujeres de mala vida. Véanse, concretamente, las pp. 389-390 de la comedia titulada ENM.

passé et sa présence permet d`en assurer la transmission[333]». Es decir, según Guillén, el buen padre («soy padre, en fin», dirá don Pedro de Moncada en LFC, p. 74b) es aquél que no se limita a ser un mero transmisor de su sangre, sino que se preocupa por educar a su hijo, inculcándole los antiguos valores nobiliarios, cifrados, dramáticamente, en la ética del honor. Veamos, por ejemplo, «la lición» con la que el conde Grimaltos (ENM) intenta iniciar a su hijo Montesinos en el culto del honor, después de haberle dado instrucciones muy precisas acerca del comportamiento propio de su condición noble:

Grimaltos. ...Con esto y como una roca
la Ley de Cristo guardada [...]
tendrá honra.
Montesinos. Y di, señor,
¿qué es honra? [...]
Grimaltos. **Una opinión de valor,**
por el nombre conocida
pero no por el color.
Es una cosa invisible
que de sangre se sustenta,
y es tan voraz y terrible
que, desalada y sedienta,
siempre aspira a lo imposible.
Nunca en un ser permanece,
quita lo mismo que da,
y tan ciego a veces va,
que no está donde parece
y se asconde donde está.
Adonde menos se emplea
se ve más, y muda viene
donde ninguno la vea,
y casi siempre la tiene
el que menos la desea.
Al fin, hijo, es una sombra
imaginada muy grave.
y en el mundo, a quien asombra,
la cosa que más se nombra
y la que menos se sabe.
Montesinos. Yo no acabo de entendella.
Grimaltos. **Bien pocos la entenderán,**
que nacen muchos con ella.
(ENM, pp. 390-91)

Para nuestro dramaturgo de la ciudad del Turia, al igual que para el conde Grimaltos, la definición de la **honra** y del **pundonor** es algo sumamente complejo, pues, por su delicada esencia, escapa a la tosquedad de nuestros sentidos. Sin embargo, y pese a ser una especie de misterio en el

[333] Christiane Faliu-Lacourt, ***Un dramaturge espagnol du Siecle d`Or: Guillén de Castro***, p. 363.

que todo hombre «bien nacido» ha de creer, aunque no lo comprenda del todo («yo no acabo de entendella»), los padres guillenianos se esfuerzan en particularizar y detallar, ante sus hijos, el concepto abstracto de la honra, por ser el principio fundamental que ha de regir sus vidas. En este sentido, las intervenciones de los padres revelan el carácter contradictorio atribuido al concepto de la **honra** en el siglo XVII. Por un lado, algunos ancianos como el Duque de EAC consideran que el honor es una virtud interna y personal, que no depende sino del comportamiento de cada uno, mientras que otros padres como el Duque de ECB enseñan a sus hijos que el honor depende de la valoración social, pues «la honra en el mundo, hijo, / solamente es opinión» (ECB, p. 128). El juicio emitido por el Duque de ECB es compartido por la mayoría de los padres que desfilan por las comedias de Guillén, los cuales estiman que la honra es un concepto social, pues consiste en la estimación intachable que un hombre merece a los demás, y en la seguridad que ese hombre tiene de merecer tal opinión social. Y ahí estriba precisamente el carácter «trágico» de la honra, ya que, al sustentarse en la opinión de los otros y no en la virtud propia, no sólo hay que ser honrado, sino que hay que parecerlo ante la sociedad:

Anteo. Dime qué es honor primero,
responderéte después.
¿Qué es honra? [...]
Duque. Yo me aflijo.
La honra en el mundo, hijo,
solamente es opinión.
Anteo. ¿Y esa opinión quién la da?
Duque. El mundo la da también.
Anteo. ¿Luego ése es hombre de bien
que en buena opinión está? [...]
Al fin, para el mundo, es
honrado el que lo parece. [...]
Hasta aquí probado está,
esta opinión, quién la da. (ECB, pp. 128-29)

En su propósito de materializar la idea de la honra, haciéndola más accesible a los sentidos, los padres guillenianos ofrecen a sus hijos una serie de consejos particulares, extraídos de su propia experiencia, y que, reunidos todos ellos, bien podrían formar un breve pero completo tratado sobre el pundonor. Así, por ejemplo, enumeran detalladamente las posibles causas del deshonor. Según el conde Grimaltos (ENM), el honor puede perderse por varias razones: por propia voluntad, cometiendo actos indignos de «buen

caballero», tales como «tratar un hombre mintiendo / hurtar, huir, ser traidor / y enloquecerse bebiendo / de vino, que es un licor / que enloquece[334]», o bien por actos ajenos, especialmente por la infidelidad de la esposa:

Montesinos. Y ¿puédensela quitar [la honra]
si no la quiere perder?
Grimaltos. Sí puede, de algún villano
un mentís, un bofetón. [...]
Montesinos. ¿Qué otra cosa puede haber
que la quite?
Grimaltos. Al que es casado
se la quita su mujer.
Montesinos. ¿Si el hombre y todo es culpado?
Grimaltos. Y aunque lo deje de ser,
si es que la mujer propone
de ser mala.
Montesinos. ¿Que eso pasa?
Y ¿qué ley eso dispone?
¡Por Dios, padre, el que se casa
en gran peligro se pone!
Y el que tiene poco seso,
pues de una mujer confía
la honra suya. (ENM, p. 392)

De las palabras pronunciadas por el conde Grimaltos deducimos que el concepto de **honra** adquiere un sentido muy amplio en la obra guilleniana. Si para algunos dramaturgos de nuestro Siglo de Oro, la honra se reduce al culto de la fidelidad conyugal, nuestro dramaturgo valenciano reconoce que, si bien es cierto que la mujer suele ser habitual instrumento de las desgracias del marido honrado, existen otras muchas otras causas que hacen peligrar el buen nombre del caballero:

Anteo. Respóndeme, ¿quién la quita?
Duque. Quien la tiene y la desdora
con algún trato villano,
una lengua, o una mano,
si es atrevida, o traidora [...].
Que la honra pierde, digo,
quien sufre de su enemigo
un mentís, o un bofetón.
Anteo. Y éste ¿qué remedio halla
para habelle de cobrar?
Duque. Con morir o con matar
por ella, vuelve a cobralla.
Anteo. Ése no es trance muy fuerte,
pues pende de su valor
su honra. Pero, señor,
el casado ¿de qué suerte
puede ganar o perder

[334] Guillén de Castro, ENM, p. 391.

la honra que ha granjeado?
Duque. Puede perdella el casado
siendo mala su mujer [...]
aunque él culpado no sea [...]
Es ley de mundo...[335]

La obra dramática guilleniana se halla salpicada de fragmentos similares, protagonizados por los desvelos pedagógicos de padres nobles que, en su afán por transmitir los valores aristocráticos a las nuevas generaciones, tratan de educar a sus hijos en los principios de la nobleza enseñándoles a amar y a poner en la honra sus máximas aspiraciones.

Tras la lección teórica, el padre tendrá ocasión de comprobar si su joven vástago ha asimilado su pedagogía del honor, convirtiéndose así éste en digno heredero de su linaje, antes de ser hijo de sus propias obras. Para ello, somete a su hijo a la **dura prueba de la obediencia**, prueba por excelencia dentro del sistema dramático guilleniano. Y es que son muchos los hijos primogénitos (Rodrigo Díaz, en MC I; don Rodrigo de Villandrando, en LHS; Otón, en LEH...) que, en calidad de ***alter-ego*** de su padre, se ven obligados a elegir entre la obediencia al mandato paterno y el amor que sienten por una dama, o lo que es lo mismo, se enfrentan al dilema entre su honor y su amor. Esto es lo que le sucede al adolescente Rodrigo Díaz de Vivar, cuando, con motivo de la afrenta infligida por el conde Lozano, padre de su amada Jimena, en la persona de su anciano padre, asume las obligaciones de su linaje y, con gran dolor, decide cargar sobre sus hombros (casi infantiles) la venganza del viejo Diego Laínez. Como él mismo nos dice en el famoso monólogo de la espada, la obediencia a su padre significa no sólo el fin de su relación amorosa con Jimena, sino también una muerte casi segura a manos del experimentado, e invicto hasta entonces, conde Lozano. Pero, pese a su desgarramiento íntimo y sus dudas[336], el joven Rodrigo sabe

[335] Guillén de Castro, ECB, pp. 128-130. Similares tiradas pedagógicas sobre el honor se hallan en EE, esta vez en boca de un hijo, el Marqués, el cual repite ante su padre la lección aprendida. Véase, a este propósito, el largo parlamento que abarca las pp. 162a-b, 163a-b, y 164a-b de EE. El conjunto de todas estas secuencias, típicamente guillenianas, nos permite hacernos una idea de la visión que nuestro dramaturgo valenciano tiene de la nobleza y de su sistema de valores, al mismo tiempo que nos dan la clave de lo que, según el autor, debe ser la educación y la conducta del «perfeto caballero».

[336] Es de notar que son varias las comedias de Guillén en las que la pareja «padre-hijo» funciona como un eje armónico a lo largo de toda la acción, sin que podamos observar atisbo alguno de discrepancia inicial entre los intereses de uno y otro. Así sucede con el conde Grimaltos y su hijo Montesinos, en ENM, o bien con don Jaime Centellas y su digno

que no puede sustraerse a su deber, y obra como hijo honrado, de acuerdo con las enseñanzas de su padre:

Rodrigo. Suspenso, de afligido,
estoy. Fortuna, ¿es cierto lo que veo? [...]
¿Posible pudo ser que permitiese
tu inclemencia que fuese
mi padre el ofendido -¡estraña pena!-
y el ofensor el padre de Jimena?
¿Qué haré, suerte atrevida,
si él es el alma que me dio la vida?
¿Qué haré -¡terrible calma!-
si ella es la vida que me tiene el alma? [...]
¿Yo he de matar al padre de Jimena?
Mas ya ofende esta duda
al santo honor que mi opinión sustenta.
Razón es que sacuda
de amor el yugo, y la cerviz esenta
acuda a lo que soy; que habiendo sido
mi padre el ofendido,
poco importa que fuese -¡amarga pena!-
el ofensor el padre de Jimena... (MC I, 24)

Una experiencia similar vive don Rodrigo de Villandrando (reelaboración en clave moderna de la figura del Cid) en la pieza LHS, ya que renuncia a su amada doña María, perteneciente a una rica familia de la alta nobleza, para obedecer el consejo de su padre, don Juan:

Don Juan. No has de casarte con ella.
Don Rodrigo. Pues tú lo mandas, no haré;
mas, dime, señor, ¿por qué,
si es bien nacida, si es bella,
rica, honrada y por querida
de un alma, sumo interés,
que es ya de los dos?
Don Juan. Porque es
tan rica y tan bien nacida
y tú tan pobre [...]
mas no has llegado a saber
del tener y no tener,
que da vida y quita calidad [...]
Míralo bien y verás,
en las cosas que te digo
con cuánta razón te obligo... (LHS, pp. 527-29)

Tanto Diego Laínez como don Juan de Villandrando representan el dechado de la figura paterna, tal como la concibe Guillén de Castro, pues ambos consiguen transmitir a sus hijos los antiguos valores nobiliarios que tan ilustres caballeros dieron a España en el pasado, y lo hacen, como acabamos

descendiente, don Miguel, el «perfecto caballero», protagonista de la pieza que lleva su nombre.

de ver, inculcándoles a sus descendientes un sentido profundo del honor. Uno y otro realizan plenamente la función social y dramática que les corresponde como padres, a pesar del dolor que experimentan al presenciar cómo sus hijos sacrifican sus afectos personales, incluso su propia vida, con el fin de preservar el honor familiar que les ha sido encomendado:

> Diego Laínez. No la ovejuela su pastor perdido,
> ni el león que sus hijos le han quitado,
> baló quejosa ni bramó ofendido,
> como yo por Rodrigo -¡ay, hijo amado!-
> voy abrazando sombras descompuesto,
> entre la oscura noche que ha cerrado...[337]

Permítasenos ahora una observación curiosa, y es que, como no podía ser de otra manera en el teatro de nuestro «caballero-dramaturgo», ardiente defensor de los valores ideológicos de su clase, los modelos de «buen padre» pertenecen todos ellos a una nobleza mediana, preferentemente, y algunos también (muy pocos) a la alta aristocracia. Tal es el caso de ancianos caballeros como Diego Laínez (MC I), Don Juan de Villandrando (LHS), don Jaime Centellas (EPC), don Pedro de Moncada (LFC), el conde Grimaltos (ENM), el Duque (EAC)... Así lo advierte Christiane Faliu-Lacourt en su estudio sobre el teatro de Guillén de Castro:

> Remarquons que parmi **tous les personnages de père, ceux qui ont le plus de grandeur et présentent au spectateur une image vàlorisante sont des nobles**, souvent âgés, qui assument, non sans regrets ni conscience

[337] Guillén de Castro, MC I, p. 50. En una de las primeras piezas guillenianas, concretamente en EAC, el padre de una dama vive una situación semejante a la protagonizada por Diego Laínez. Hablamos del anciano duque, el cual asiste al duro trance que experimenta su hija, al verse obligada por un tiránico rey a elegir entre su amor lascivo o morir envenenada. Con gran amargura, el Duque le recuerda a su hija su obligación, como mujer honrada, de respetar el honor de su esposo frente a los deseos lujuriosos del soberano, y la alienta a escoger el veneno: «Mira, hija, que te ofrece / lo que imposible ha de ser, / pues la ley que vive en ti / de Cristo, no da lugar» (p. 86). Sin embargo, y pese a la satisfacción que le supone la obediencia de su hija, que opta por renunciar a su amado esposo y a su propia vida, para así salvaguardar el honor familiar, el viejo Duque no puede sino exclamar con dolor:

> Mi hija, mis ojos bellos,
> pues ya pienso darte abrazos,
> dame tus divinos brazos,
> y llévame al cielo en ellos [...]
> Penas son éstas
> para no hacerse mortales.
> **¡Ay, santo honor, mucho vales,**
> **pero a mí mucho me cuestas!**
> Por justo precio te das
> a mis pensamientos buenos;
> que, al fin, si no vales menos
> no pudieras costar más (p. 92).

> douloureuse, le poids de leur décrépitude physique pour sauvegarder et transmettre les vertus qui ne subissent point l`érosion du temps[338].

Por el contrario, son los miembros de la realeza, así como algunos de la alta nobleza los que suelen fallar en su papel de padres. En este sentido, Guillén no escatima esfuerzos a la hora de ofrecer toda una amplia galería de malos reyes, reyes tiránicos, que, cegados por el poder temporal que reciben de Dios, desatienden no sólo las necesidades materiales y espirituales de los hijos de su pueblo, sino también las de sus propios descendientes naturales. Buen ejemplo de ello lo encontramos representado en la figura del Rey de LJP, quien, además de cometer actos impropios de todo buen rey, pues abandona totalmente las tareas de gobierno en manos de validos[339], actúa también como padre irresponsable, ejerciendo sobre su hijo (el heredero de su reino) una nefasta influencia, debido a su escandalosa vida de vicio y placer. Así se lo reprocha, una y mil veces, su sensata esposa, la Reina, a través de unos versos impregnados de angustia:

Reina. ...Demás de que, si en los dos
la semejanza contemplo,
temo en él con vuestro ejemplo,
las desventuras que en vos;
y así, procuro obligaros
por tan extraño camino.
Rey. ¡Qué afectado desatino
para cansarme y cansaros!
Reina. ¡Señor!
Rey. Dejadme; ¿qué hacéis?
Soltad; mi reino os daría,
y aun el alma, que no es mía,
por sólo que me dejéis. (LJP, pp. 120a-b)

Junto al Rey de LJP, se encuentran otros muchos poderosos que, como los monarcas de ECA, CSH o MC I, constituyen auténticos contraejemplos de lo que, en opinión de Guillén, debe ser un «buen padre». Todos ellos descuidan gravemente su obligación moral y natural de educar a sus propios hijos, pecado que resulta doblemente grave, pues, con el tiempo,

[338] Ch. Faliu-Lacourt, ***Un dramaturge espagnol du Siecle d`Or: Guillén de Castro***, pp. 362-363.

[339] Cuando el Marqués intenta hacerle ver la necesidad de que atienda a sus propios súbditos, la única respuesta que recibe del Rey son insultos: «Necio estás, [...] Vete [...] Ve, despacha bien o mal / esos hombres; calla y vete». Véase la página 117b de la pieza LJP.

redunda en perjuicio de su reino[340]. Concretamente, los reyes de ECA, CSH y MC I fracasan en su papel de padres, no por desentenderse de sus hijos (como acontecía con el Rey de LJP), sino precisamente por todo lo contrario, por ser demasiado complacientes con sus jóvenes vástagos, a los que consienten todo tipo de caprichos, aunque ello les lleve a cometer graves errores como gobernantes. Así por ejemplo, el viejo y achacoso rey de ECA llega a ordenar la muerte de un súbdito inocente (la condesa Alarcos), tan sólo porque se lo pide su hija, que se halla profundamente enamorada del conde Alarcos. A finales del tercer acto (p. 251), el mismo rey reconoce su flaqueza humana, y justifica su actitud, diciendo: «El tierno amor de una hija / a cualquier padre engañara».

De igual modo, la ternura paterna (o mejor dicho, la debilidad) y la falta de autoridad del rey don Fernando de MC I pone también en peligro la paz de su pueblo, debido a su decisión «antipatriótica» de dividir el reino entre sus hijos, para evitar así que ninguno quede desamparado en su muerte. Por otra parte, en CSH, Guillén destaca la trágica ironía inherente al hecho de que el Rey de Sicilia se vea obligado a castigar con la muerte el delito cometido por su heredero (el cual, abusando de su poder, ha intentado forzar sexualmente a una de las damas de la Corte, llamada Celia), cuando él mismo ha facilitado dicho delito, al haber sido incapaz de corregir las malas inclinaciones que empezaban a adueñarse de su hijo durante los primeros años de su juventud. En este sentido, es sumamente reveladora una escena de la primera jornada de la pieza, en la que Guillén subraya la gran responsabilidad del monarca que, sabedor de la pasión irrefrenable que el Príncipe, a pesar de estar casado ya, siente por Celia, no actúa como buen padre, pues, lejos de enseñar a su hijo a dominar sus bajos instintos, trata de impedir la boda de sus súbditos Celia y Alejandro, para evitar que su hijo sufra:

Desta suerte ***(Ap.)***

[340] En todas estas obras, nuestro dramaturgo valenciano plantea el tema de la responsabilidad del rey que, al mismo tiempo es padre, en la educación del joven príncipe, veleidoso y tirano. Y es que, convencido como está de que la educación del príncipe es el mejor medio de prevenir futuras y peligrosas desviaciones que puedan atentar contra el bien común del pueblo, Guillén insiste en mostrar a los reyes-padres la necesidad de que se ocupen ellos mismos de la educación de sus hijos, corrigiendo las pasiones y los vicios que empiezan a aflorar en su infancia y juventud. Como veremos con más detenimiento, al analizar la singular figura del ***rey tirano***, la preocupación de Guillén por la educación del príncipe forma parte de su propósito didáctico-político de ver desterrado del Estado cristiano la tiranía y el mal gobierno.

este casamiento impido...
que aunque es tan justo, es mi hijo
quien muere, y quizá después,
si esta dilación le aplico,
será en su pena remedio
lo que agora es desatino. (LJP, 102b y 103a)

Después de los reyes, son los miembros de la alta aristocracia, especialmente los «favoritos» del monarca, quienes más frecuentemente incumplen su deber primordial de educar y formar a sus hijos. Padres como el Duque de CSH o bien don Alonso, en AVL, se muestran más preocupados por preservar su posición privilegiada y su buena relación con su señor, que por cuidar y proteger a sus hijas de los deseos lascivos de su rey. Tanto uno como otro son presentados por el autor como malos padres y como peores súbditos, pues, en su afán por agradar a su lujurioso y tirano monarca, no dudan en sacrificar a sus propias hijas. Así, por ejemplo, en AVL nos encontramos con que tan sólo un puñado de oro y plata le basta a don Alonso para convencer a su hija Leonor de que olvide a su esposo y a su hijo, y satisfaga la ardiente pasión del Rey. Por su parte, el Duque de CSH considera que la muerte de su inocente hija es la única solución para evitar que el Príncipe la deshonre; además, muerta su hija, él no tendrá que oponerse a las intenciones lascivas del Príncipe, acto que, en su opinión, acabaría convirtiéndolo en un traidor a la Monarquía, y supondría el fin de su «brillante» vida pública y social.

En definitiva, estamos viendo cómo, a través de una sutil técnica de contrapunto, Guillén consigue ensalzar como prototipos del «buen padre» a representantes de su mismo grupo social (mediana nobleza), al mismo tiempo que degrada a los padres que pertenecen a las más altas esferas políticas y sociales[341]. Con ello, nuestro dramaturgo y pequeño noble valenciano aprovecha, una vez más, para criticar a todos aquéllos (reyes y grandes nobles, especialmente castellanos) que más se beneficiaban del proceso de absolutización de la monarquía que se estaba viviendo en la época. A ellos parece querer advertirles del poder corruptor del dinero, de la ambición, cuando se cifra en ella todas las aspiraciones, y lo hace mostrándoles

[341] Semejante planteamiento encontramos en la comedia ***No hay padre siendo rey***, de Rojas Zorrilla (1607-1648), escrita posiblemente bajo la influencia de la pieza guilleniana LJP, y cuyo argumento se centra en el insensato comportamiento del Rey de Polonia, que decide abdicar en su hijo, para no tener que ejercer su autoridad contra él.

ejemplos de poderosos que, apegados al poder temporal que ostentan, descuidan gravemente su deber de padres y evitan, egoístamente, el traspaso de poderes a sus hijos. Así se lo intenta hacer ver la Reina de LJP a su irresponsable esposo:

> Que miréis a vuestro hijo,
> ya tan hombre como vos. [...]
> Es que pongo desta suerte,
> presentándoos su persona,
> ceniza en vuestra corona
> y memoria en vuestra muerte;
> **que el que es padre ha de advertir,**
> **viendo nuestro frágil ser,**
> **que su hijo con crecer**
> **nos pronostica el morir**... (p. 120a)

Anteriormente, ya hemos dicho que, en opinión del dramaturgo valenciano, la reforma de la «corrupta» y moderna sociedad de su tiempo pasa por la revitalización de los antiguos ideales de la sociedad estamental, de los cuales es depositario el anciano padre. Para ello, el teatro guilleniano insiste continuamente en la necesidad de que el padre, en un esfuerzo de generosidad, sea capaz de transmitir a su hijo los valores nobiliarios del pasado. Ahora bien, la intriga de comedias como MC I, LHS, ENM... muestra que, para la modernización de los antiguos y radicales valores caballerescos encarnados en la figura paterna, es necesaria también la actitud receptiva de los hijos, los cuales se han de hallar dispuestos a acatar «la ley del padre» (a través de traumáticos sacrificios, como hemos visto), haciéndola suya, y adaptándola a la realidad del presente. De ahí que la obediencia al mandato paterno sea el rasgo que mejor define a los «buenos hijos» que, como el Cid o don Rodrigo de Villandrando, desfilan por las piezas guillenianas.

El análisis de la nueva y peculiar función de preceptor que Guillén otorga al padre de sus héroes nos lleva, pues, a considerar la especial relación, nada conflictiva, que mantienen padre e hijo en la obra dramática del valenciano. Frente a lo que sucedía con las hijas, los hijos varones no suelen plantear problemas de honor a sus padres, antes al contrario, ya que, como hemos podido observar a través del ejemplo de Rodrigo Díaz (MC I), son ellos quienes se ofrecen a solventarlos, desencadenando así la intriga de muchas piezas guillenianas. En este sentido, resultan particularmente interesantes las palabras del estudioso Stefano Arata, quien afirma que:

> La indiscutible adhesión a este códice común no impedía a cada dramaturgo plantear una relación de fuerzas entre los personajes original y acorde con su propio proyecto dramático. **Frente al modelo de Lope de Vega, la sustancial novedad de las piezas de Guillén de Castro consiste en que padre e hijo no están nunca en contraposición radical**. Si hay conflicto, es la voluntad del padre la que se impone rápidamente desde las primeras secuencias, y **es precisamente la obediencia del hijo -y no su rebeldía- la que pone en marcha la mecánica de la peripecia**[342].

Si las comedias de Lope de Vega, de Tirso de Molina o bien de Calderón de la Barca se caracterizan, entre otras cosas, porque desarrollan en escena todo el potencial dramático inherente al atractivo antagonismo padres-hijos, las piezas de Guillén (las protagonizadas por un padre y su hijo varón) destacan precisamente por todo lo contrario. En la obra del valenciano difícilmente encontramos rastro alguno de conflicto generacional, pues los rasgos atributivos que definen a sus jóvenes galanes son la disciplina y la sumisión al mandato paterno, pero nunca su rebeldía, diferenciándose así de los desobedientes y apasionados galanes que hacían las delicias de las comedias del que fuera maestro de Guillén, el gran Lope de Vega[343].

El hecho de que la ***comedia guilleniana*** resalte la obediencia al padre como característica primordial de los hijos encuentra su razón de ser en el peculiar programa ideológico-dramático del autor. Y es que, al comediógrafo de la ciudad del Turia le interesa dejar bien asentada, especialmente entre el sector más joven de su auditorio, la idea de que el triunfo amoroso y vital de sus héroes se halla supeditado a su obediencia al mandato paterno. El caso más representativo de lo que acabamos de decir lo hallamos en la figura de Rodrigo Díaz, quien, en el desenlace, y tras haber demostrado a lo largo de la obra que es un buen hijo, pues ha sabido cumplir su deuda filial (vengar a su

[342] Fragmento perteneciente al prólogo con que Stefano Arata encabeza su edición de la comedia guilleniana ***Las mocedades del Cid*** (MC I), p. LIV. El subrayado en negrita es nuestro.

[343] No debemos olvidar que, a pesar de su rebeldía y de su falta de respeto («piedad filial») para con sus padres, los mancebos lopescos y, muy especialmente, los calderonianos (inclusive el joven don Lope de Urrea de ***Las tres justicias en una***, cuyo acto de abofetear a su padre llegó a escandalizar a críticos de la época, de la talla de Bances Candamo), siempre acaban por obedecer y respetar a quienes consideran máxima autoridad familiar. Y es que el principio ideológico del decoro está siempre en mente de nuestros dos insignes dramaturgos auriseculares, lo que les lleva a buscar siempre posiciones conciliadoras entre padre e hijo, al final de sus piezas. De este modo, sus comedias contribuyen a dejar bien asentado el modelo jerárquico de la familia patriarcal.

anciano padre), consigue recuperar el amor de Jimena, a la que había renunciado, en el inicio de la acción, para poder obedecer a su padre.

Y es precisamente en el triunfo de esa juventud que sabe aceptar y asimilar, recreándola, la lección de la vejez y de la experiencia donde se fundamenta, según Guillén, el porvenir glorioso de España. Para ilustrar lo dicho, nada mejor que contemplar la brillante trayectoria emprendida por el Cid en la segunda parte de MC I. Efectivamente, en MC II, pieza también conocida por el título de ***Las hazañas del Cid***, nuestro dramaturgo presenta a sus coetáneos el triunfo de un héroe moderno (pues es la imagen actualizada del héroe medieval) que, gracias a su piedad filial y a la puesta en práctica de los prudentes consejos paternos, consigue convertirse en modelo de «perfeto caballero y súbdito», enfrentándose, ejemplarmente, a la tiranía del rey don Sancho, quien se halla empecinado en dar muerte a sus hermanos, para evitar así el tener que compartir el reino con ellos.

III.2.1.4. ***Rey justo***

> **Elíjase el sujeto y no se mire,**
> **(perdonen los preceptos) si es de reyes**
> aunque por esto entiendo que el prudente
> Felipe, rey de España y señor nuestro,
> en viendo un rey, en ella[s] se enfadaba
> o fuese el ver que al arte contradice
> o que la autoridad real no debe
> andar fingida entre la humilde plebe...[344]

Siguiendo en el ámbito del sistema tipológico de personajes, vamos a ver, una vez más, cómo nuestro comediógrafo de la ciudad del Turia se muestra fiel a la nueva teoría dramática esbozada por su muy admirado maestro Lope («monstruo de la naturaleza», CI, p. 862), ya que no sólo no tiene reparo («no mira»), sino que muestra su predilección a la hora de escoger como «sujeto» de la trama de sus piezas a la figura real. Así se colige de los

---

[344] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,*** vv. 157-164. El tipo del ***rey***, junto a los ya analizados del ***galán***, la ***dama*** y el ***padre*** (sin olvidar al ***gracioso***, que trataremos más adelante), forma parte del rico y variado (por mezclar lo «trágico y lo cómico», lo «grave y lo bajo») códice común de personajes empleados por los dramaturgos del llamado «ciclo lopesco», coetáneos de Guillén, y cuya obra se desarrolla «en este tiempo», esto es, en la época del reinado de Felipe III (1598-1621). Sin embargo, conviene tener presente que la figura regia aparece ya como personaje de ***comedia*** (incluso caracterizada como «figurón grotesco») en una obra de Torres Naharro, que lleva por título ***Aquilana*** (publicada en el volumen ***Propalladia,*** en el año 1517). Asimismo, pocos años más tarde, Juan de la Cueva, quien parece desconocer este precedente respecto a las figuras reales que desfilan por sus piezas (véanse ***La muerte del rey don Sancho y Reto de Zamora*** o ***Tragedia del Príncipe tirano)***, afirma que:

> A mí me culpan de que fui el primero
> que Reyes y deydades di al tablado,
> de las Comedias traspasando el fuero...
> (***Exemplar poético,*** 1606).

Y todo ello sin olvidar el gusto por el empleo de personajes de rango social elevado en los maestros valencianos del dramaturgo que nos ocupa. Así, por ejemplo, uno de los autores que más influyó en el joven Guillén, el trágico Cristóbal de Virués, utiliza la figura regia, no ya en sus tragedias canónicas ***(La gran Semíramis, Atila furioso...),*** sino en una de sus piezas considerada por la crítica valenciana como «de transición hacia la comedia» o «comedia con final trágico»: nos referimos a ***La infelice Marcela,*** protagonizada por el príncipe Landino y su esposa Marcela, víctima pasiva de la traición de uno de los vasallos de su marido. Y ya en el ámbito propiamente dicho de la ***comedia***, otro de los maestros del primer Guillén, Francisco Agustín Tárrega, forjador de «la primera formulación de la Comedia barroca» (véase el conjunto de artículos publicados por Joan Oleza, J.L. Sirera y J.L. Canet, en el volumen ***La génesis de la teatralidad barroca,*** 1981), emplea también la figura del ***rey*** o del ***poderoso*** en piezas de la talla de ***La enemiga favorable*** (donde hallamos a un monarca apasionado, cuyo adulterio promueve la ambición de poder de su amante Laura, dando lugar a una situación de desestabilización del poder) y ***La duquesa constante*** (de argumento semejante al que preside la trama de ***La infelice Marcela*** de Virués, ya que nos encontramos con la traición del noble Torcato para con su señor, el Duque, al desear ilícitamente a la esposa de éste, Flaminia).

siguientes versillos que, a modo de ***loa***, encabezan el texto dramático de CI, y en los que Guillén teoriza sobre la nueva forma de hacer teatro, centrando su atención en un tipo muy concreto de personajes, que, hasta el momento, habían sido protagonistas exclusivos de la ***tragedia***:

> ...Hace un **rey** con tal efeto
> que me parece al de España,
> de suerte que a mí me engaña
> y obliga a tener respeto.
> Pues sale como el aurora
> la que hace **reina** o **princesa**,
> y, por Dios, que la **Duquesa**
> no parece tan señora. (CI, pp. 863-864).

Reyes, duques, condes, infantes... (acompañados de siervos y auxiliares) constituyen una parte esencial de la nutrida galería de personajes que pueblan el teatro guilleniano, que, precisamente, por tener tales protagonistas, adquiere un marcado tono ejemplarizante y aristocrático, frente a la ***comedia lopesca***, de carácter más populista y lúdico[345]. La lectura detenida de las ***dramatis personae*** de las piezas guillenianas no ofrece ninguna duda al respecto, puesto que, de un total de veintiséis comedias profanas de indiscutible autoría por parte de Guillén, veinte cuentan con, al menos, un representante del paradigma del ***rey*** o del ***poderoso*** que gobierna en funciones de monarca absoluto:

- EAC: Rey de Hungría;
- ECB: Rey de Hungría;
- EDD: Rey;
- ENM: Rey de Francia;
- ECA: Rey;
- LHS: Rey de Francia, Rey de Ingalaterra, Rey de Castilla (don Juan), e Infante de Navarra;
- ECI: Carlo Magno (Rey), y Aliarde (rey de Persia);
- CI: Duque de Florencia;
- DQM: Duque;
- PYF: Pandión (rey de Atenas), y Tereo (rey de Tracia);

[345] En el apartado IV.1. «De las ***dramatis personae*** a la estructura social de los personajes», se desarrollarán con todo detalle los rasgos que singularizan a la comedia «aristocrática» guilleniana (especialmente la de su primera etapa, anterior a 1605/1610, escrita bajo el influjo de la tradición teatral valenciana) en el marco de la ***Comedia nueva***.

- EPC: Rey de Nápoles;
- MC I: D. Fernando (rey de Castilla), y Almanzor (rey moro de Aragón);
- MC II: rey don Sancho, rey don Alonso, y Alimaimón (rey moro de Toledo);
- DYE: Hiarbas (rey), y Dido (reina de Cartago);
- LEH: Rey;
- LJP: Rey de Hungría y Rey de Bohemia;
- CSH: Rey de Sicilia, y, como monarca «temporal» de Sicilia, el joven Príncipe;
- EE: Duque;
- PCP: Duque;
- TPC: rey don Alfonso[346];

Frente a las comedias urbanas, de puro enredo (LFC, LFS, ENO, EVE...), protagonizadas por caballeros y damas de medio pelo (esto es, por «personajes particulares» que interpretan «los sucesos más caseros de un galanteo», como diría Bances Candamo[347]), oriundos de modernas ciudades españolas como Madrid o Valencia, frente a esas piezas, decíamos, son las comedias caballerescas, basadas en fuentes histórico-legendarias (LHS, MCI,

[346] Nótese que sólo hemos incluido en la lista a los personajes concretos, particulares, que personifican el paradigma del ***rey*** (ya sea el propio soberano o, en su defecto, aquéllos en quienes éste delega su autoridad: príncipes o duques), es decir, a aquellos personajes que concentran en sus manos las riendas del máximo poder temporal. Por el contrario, se ha excluido al resto de personajes que, a modo de comparsas, integran la numerosa familia real: reinas consortes, infantes, príncipes, hermanos y primos de los reyes..., y cuya presencia impregna a la ***comedia guilleniana*** de una peculiar atmósfera de lujo y fastuosidad. Por otra parte, y respecto a la designación empleada por nuestro dramaturgo para referirse al personaje-tipo del ***rey*** en las ***dramatis personae***, hemos de decir que no difiere de la utilizada por su maestro Lope, ya que ambos optan por el marbete de «rey» y no por el de «poderoso», utilizado por otros dramaturgos de la época, según advierte Juana de José Prades en su estudio ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva en cinco dramaturgos,*** pp. 54-55. Como hemos podido apreciar, la mayoría de los representantes guillenianos del arquetipo real aparecen mencionados en las listas bajo el marbete genérico alusivo a su jerarquía («rey»), lo que no impide que algunos de dichos representantes aparezcan individualizados por su nombre de pila. Esto es lo que sucede, concretamente, con los reyes que son trasunto de personajes consagrados por la tradición literaria e histórica española (ya sean **reyes castellanos**: don Fernando [Fernando I, en MC I], don Sancho [Sancho II, en MC I y II], don Alonso [Alfonso VI, en MC II], don Juan [Juan II de Castilla, en LHS], y don Alfonso [Alfonso V de Aragón, en TPC]; ya sean **reyes de origen musulmán**, como Almanzor en MC I, portador del antropónimo genérico empleado por los cristianos para referirse a los reyes moros), o bien con los que recrean **personajes mitológicos**, bien conocidos por el auditorio (reyes Pandión, Tereo, Hiarbas o la reina Dido).

[347] Remitimos a la p. 112 de la presente tesis, donde consta la famosa definición que el preceptista aurisecular Bances Candamo (***Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos***) hace de las llamadas ***comedias urbanas*** (o ***comedias de capa y espada***) que tanto proliferaban en la primera mitad del siglo XVII.

MC II, ENM, ECA, EDD, ECI...) y mitológicas (DYE, PYF), así como los dramas palatinos de la primera etapa (EAC, ECB...), las obras que cuentan con una presencia bastante notable del arquetipo real, que, como acabamos de ver, bien puede hallarse encarnado en dos (PYF, DYE, LJP y MC I), tres (MC II), y hasta cuatro (LHS) «personajes circunstanciales».

Esa presencia constante, inclusive por triplicado o cuadruplicado[348], de la figura real en las comedias de nuestro ilustre poeta de la capital del Turia es un rasgo que empieza a singularizar su obra dramática respecto a la de sus compañeros de viaje, los cultivadores de la ***Comedia nueva*** en su primera etapa de consolidación (primera mitad del siglo XVII), los cuales no suelen ofrecer más que un representante del tipo, por considerarlo una pieza secundaria en el juego amoroso llevado a cabo por damas y galanes. Y es que, como veremos más adelante, el gran protagonismo otorgado por Guillén

[348] Cuando, en una misma pieza, concurren tres o cuatro personajes que interpretan el tipo del ***rey***, lo más frecuente es que alguno de ellos tenga un papel puramente incidental o episódico. Así acontece, generalmente, con los reyes de origen foráneo, extranjero, con respecto al lugar en el que se ubica y desenvuelve la acción dramática de las comedias en que intervienen, si bien de un modo fugaz. Algunos de estos monarcas son el Rey de Bohemia (LJP, pp. 131b y 132a-b), el rey inglés (LHS, pp. 591-601), el rey moro Almanzor (MC I, pp. 58-61, y 67-69) y el rey de Persia, Aliarde (ECI, pp. 802-806). Si exceptuamos el caso del Rey de Bohemia (LJP), descubriremos, con asombro, cómo Guillén, al igual que hiciera su maestro valenciano Tárrega, recurre al carácter episódico de personajes-rivales, adscritos a la alta aristocracia extranjera, para ensalzar el carácter heroico y ejemplar de sus auténticos protagonistas: los «perfetos caballeros cristianos», pertenecientes, generalmente, a la nobleza española (el Cid, en MC I; y don Rodrigo de Villandrando, en LHS, entre otros). Sin embargo, maestro y discípulo no siempre coinciden en la forma con que trazan la semblanza del monarca o del noble extranjero, ya que si Tárrega siempre lo carga de atribuciones negativas (como sucede con el conde italiano, Fabricio, de ***El prado de Valencia)***, Guillén, en ocasiones, le asigna todo un cúmulo de rasgos positivos, dignos de su nobleza de sangre y de alma, con lo que sale aún más reforzada la grandeza de sus protagonistas principales. Veamos, a este propósito, los elogios con que el bravo Almanzor (MC I) halaga a su antagonista, el caballero cristiano don Rodrigo Díaz de Vivar, tras haber sido vencido por su brazo valeroso en «buena lid»:

> Tienes, Señor, un vasallo
> de quien lo son cuatro reyes [...]
> ...corríamos tus fronteras,
> vencíamos tus soldados,
> talábamos tus campañas,
> cautivábamos tus gentes [...]
> cuando, gallardo y ligero,
> el gran Rodrigo llegó,
> peleó, rompió, mató
> y vencióme a mí el primero [...]
> Quitónos el Español
> nuestra opinión en un día [...]
> ¡Dame la mano, el Mio Cide! [...]
> En mi lengua es «Mi Señor»,
> pues ha de serlo el honor
> merecido y alcanzado (pp. 67-69).

de Castro al personaje-tipo del ***rey*** le permitirá desarrollar una de sus temáticas favoritas, heredada del magisterio de sus predecesores, los trágicos valencianos: la temática del «rey injusto y tirano», o, lo que es lo mismo, «la corrupción moral y los desórdenes amorosos del poder», por emplear el término acuñado por los críticos valencianos (Teresa Ferrer, Joan Oleza...)[349].

III.2.1.3.1. Etopeya del ***Rey justo*** guilleniano

Pasemos ahora a analizar los rasgos atributivos que constituyen el retrato de la figura regia guilleniana, para ver si se ajusta o no al canon que define el paradigma del ***rey*** en nuestro teatro clásico. En palabras de Juana de José Prades, buena conocedora de nuestra ***Comedia nacional***, el perfil del tipo que estamos analizando responde al de un:

> «***poderoso»*** que, **si joven**, es tan ***enamoradizo*** y ***celoso*** como el galán, pero con una ***pasión amorosa*** violenta, avasalladora hasta la ***soberbia*** e ***injusticia***; **si anciano**, el rey exhibe algunas muestras del ***ejercicio real*** de sus obligaciones de gobernante, es ***prudente*** en sus resoluciones y está atado, en alguna forma, a la obligatoria intriga amorosa de la comedia[350].

La definición que acabamos de citar refleja el pensamiento generalizado de que nuestro teatro aurisecular presenta la figura del ***soberano*** bajo dos aspectos netamente diferenciados y contrapuestos, ya que, por un lado, se muestra generoso en ofrecernos la imagen del ***rey ideal***, encarnado en un monarca de edad avanzada, caracterizado por su justicia, magnanimidad y prudencia, y, en definitiva, por su modélica dedicación al pleno ejercicio de sus funciones reales, y, por otro lado, nos ofrece también algunos ejemplos (más bien escasos[351]) de su opuesto, el ***rey injusto***,

---

[349] Efectivamente, en el subsubapartado III.2.2.4., veremos cómo el tipo peculiar del ***rey tirano*** se convierte en protagonista exclusivo de una serie de piezas (tanto de las primerizas «tragedias de final feliz», de clara raigambre viruesiana, como de algunas comedias de madurez, escritas ya bajo la nueva fórmula establecida por Lope), que tienen en común el hecho de explorar, desde distintas perspectivas, un mismo tema: la corrupción y los crímenes cometidos por el poder.

[350] Juana de José Prades, ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva en cinco dramaturgos,*** p. 251.

[351] Si nos centramos en la obra dramática de nuestros dos grandes hitos del teatro barroco, Lope de Vega y Calderón de la Barca, veremos cómo, frente a la proliferación de representantes del modelo de ***rey justo*** (prácticamente la totalidad de los soberanos que intervienen en sus piezas), apenas hallamos unos pocos ejemplos de su contrafigura, el ***rey***

representado por un monarca joven y galán que, tras conceder primacía a sus bajas pasiones, equiparándose así al más humilde de sus súbditos, renuncia a su «oficio real», y acaba degenerando en tirano.

Ahora bien, esta visión tan simplista y esquemática que presenta al arquetipo real escindido entre la doble faceta antitética de «rey justo-viejo» ***versus*** «rey injusto-joven» no se ajusta bien del todo a la dramaturgia de Guillén de Castro, que, una vez más, muestra su sello personal en el concierto teatral del Barroco.

Es cierto que la ***comedia guilleniana*** presenta una amplia gama de soberanos perfectamente codificados por el uso de la época: así, los representantes particulares del paradigma del «**rey/poderoso justo-anciano**» (el Duque de DQM, el rey don Fernando de MC I, los reyes de Castilla, Ingalaterra y Francia en LHS, y el rey Pandión, en PYF...) y los que encarnan el tipo del **«rey/poderoso injusto-joven**» (el Príncipe de CSH, el príncipe don Sancho de MC I, el Príncipe de LJP, etc.). Sin embargo, basta una simple lectura para percatarnos de que la obra dramática guilleniana se halla plagada de abundantes contracasos que no se adecuan a la rígida y lineal paradigmática generalizada en torno a la figura regia en nuestra ***comedia áurea***. Así, por ejemplo, podemos destacar la presencia de jóvenes mancebos que, pese a desempeñar el doble papel de «fuente de poder» y «galán», constituyen auténticos prototipos del ***buen monarca***: hablamos de

---

injusto. De los dos autores, Lope es el que presenta un número mayor de monarcas indignos (los que desfilan por las páginas de ***La corona merecida, El hombre de bien, El duque de Viseo,*** etc., así como los reyes de tres comedias de posible autoría lopesca, ***La estrella de Sevilla***, ***El rey don Pedro en Madrid*** y ***Valor, fortuna y lealtad)***, mientras que Calderón ofrece escasos contraejemplos del ***monarca ideal***, personificados, generalmente, por jóvenes galanes (como los que protagonizan ***Nadie fíe su secreto***, ***Amor, honor y poder,*** y ***Amigo, amante y leal,*** o bien los reyes injustos de ***El alcalde de Zalamea*** y ***El médico de su honra,*** entre otros). Pese a la actitud reprochable de algunos de estos reyes-galanes, hemos de decir que ninguno de ellos es caracterizado por su autor como ***tirano***, sino más bien como «rey-hombre», censurable por su flaqueza humana, pero incuestionable por su personalidad institucional. Podríamos concluir, pues, diciendo que ambos teatros, el lopesco y el calderoniano, fieles aliados del absolutismo monárquico, no se esmeran en retratar la vertiente tiránica del poder, y, si lo hacen, se trata casi siempre de simples e inofensivas recreaciones mitológicas, como la encarnada por la perversa Semíramis calderoniana de ***La hija del aire,*** o bien de tiranos que son reyes ilegítimos («ex defectu tituli»), como el que protagoniza la pieza lopesca de ***El príncipe despeñado.*** De igual modo, tampoco es muy habitual la figura del ***rey-tirano*** en la obra dramática de los coetáneos valencianos de Guillén, cultivadores de la fórmula lopesca de la ***comedia***. Tan sólo hemos podido encontrar los casos de la cruel duquesa Porcia y su amante, el duque de Ferrara, en ***La venganza honrosa*** (1616) de Gaspar Aguilar, el del Rey de ***La nuera humilde*** (anterior a 1608), también de Aguilar, y, finalmente el caso del Rey de Nápoles, en ***El marido asigurado*** (1616), de Carlos Boyl.

los adolescentes Leónido (EAC), Carlos (ECA) y Driante (PYF), y del joven rey don Alonso (MC II). Del mismo modo, tampoco faltan ejemplos de monarcas de mediana edad o ancianos, caracterizados como tiranos, tales como los reyes de EAC, ECI, ENM, EDD, ECA, ECB, y el rey don Sancho de MC II.

Y es que su indiscutible adhesión al códice común de personajes de la ***Comedia nueva*** no le impide a Guillén elaborar nuevos y variados perfiles de los tipos establecidos, en este caso del ***rey***, enriqueciéndolos notablemente, al mismo tiempo que los acomoda a su propio proyecto dramático-ideológico, uno de cuyos pilares fundamentales estriba, precisamente, en ofrecer un completo tratado de educación del príncipe, por ser éste el elemento rector y vivificador de quien depende el futuro próspero de la «República cristiana española[352]». En este sentido, el hecho de concebir parte de su obra dramática como un ***speculum principis*** explica que nuestro dramaturgo conceda primacía al retrato del monarca, al que, sin llegar a una profundización ideológica excepcional, presenta en todas sus facetas posibles, tanto la que corresponde al ***modelo deseable e ideal de rey*** (rey justo-joven y rey justo-viejo), como, y muy especialmente, la que corresponde al ***modelo indeseable de rey*** (rey tirano-joven y rey tirano-viejo).

Habiendo dejado ya constancia de la diversidad de monarcas particulares que discurren por la obra dramática guilleniana, vamos a centrarnos únicamente en aquéllos que representan la «cara positiva» del arquetipo real, reservando el análisis de sus tiránicas contrafiguras para el apartado dedicado al estudio de los tipos ajenos al repertorio habitual de la ***Comedia nueva***.

Los rasgos atributivos que dibujan la etopeya del ***soberano modélico*** guilleniano son de dos tipos: por un lado, los que conforman su perfil humano y moral (esfera privada, interior, del monarca como hombre), y, por otro, e

[352] En efecto, tanto en el presente subsubapartado («***Rey justo***»), como en el futuro III.2.2.4. («***Rey tirano***»), vemos cómo buena parte de su obra dramática refleja su preocupación por un aspecto de la realidad que un hombre tan observador como Guillén no podía pasar por alto: la vida política.

indisolublemente ligados a éstos, los que configuran su perfil político e institucional (esfera pública del monarca como gobernante)[353].

a) El monarca como hombre: atribuciones físicas y morales

Veamos, en primer lugar, cuáles son las atribuciones físicas y espirituales que, según el dramaturgo valenciano, deben acompañar a la persona del poderoso que quiera ser digno «espejo de sus vasallos». Desde el **punto de vista físico**, muy pocos son los datos que Guillén, al igual que sus coetáneos, nos ofrece acerca de la fisonomía de su ***rey ideal***. Y es que, como observáramos con los tipos anteriormente estudiados, la única información prosopográfica que nos indica es la que atañe a la edad del monarca en cuestión. Eso sí, como ya hemos comentado en otra ocasión, la peculiaridad del valenciano consiste en hacer que el prototipo del ***rey justo*** se halle encarnado en toda una serie de hombres representativos de los distintos períodos del ciclo vital humano. Así pues, junto a los típicos monarcas que se hallan en el invierno de una vejez apacible, pero cansina (como reconocerán los propios reyes Pandión [PYF] y don Fernando [MC I], así como el Duque de DQM), el lector/espectador de las piezas guillenianas descubre a otros muchos que, o bien se encuentran en el brillante otoño de su juventud (como acontece con los tres reyes de LHS: los valerosísimos y «perfetos reyes-caballeros» de Castilla, Ingalaterra y Francia) o bien viven la gozosa primavera de su mocedad (tal es el caso de los futuros monarcas de EAC, ECA y PYF, los adolescentes Leónido, Carlos y Driante, respectivamente, sin olvidar al joven don Alonso, rey de León y futuro rey de Castilla, en MC II).

Estos dos primeros rasgos constitutivos (vejez-juventud) confieren a sus portadores fisonomías totalmente distintas, como bien se deduce de las marcas escenográficas diseminadas tanto en las acotaciones externas al texto dramático principal como en las internas («decorado verbal»), al mismo

[353] Más adelante se verá que el modelo de ***buen monarca*** propuesto por nuestro dramaturgo presenta fuertemente entrelazadas las dos facetas «hombre» e «institución» que, en el rey lopesco, se hallan disociadas, según se desprende de sus propias palabras: «soy, si humano en la tierra, / teniente del rey que es Dios; / por cuya causa, en su ausencia, / vivo» (la cita se encuentra en boca del rey de Castilla, Enrique III, protagonista de ***Los novios de Hornachuelos,*** Madrid, BAE, 41, p. 393c). Asimismo, comentaremos las posibles motivaciones políticas e ideológicas que llevaron a Guillén a diseñar el retrato del ***rey justo*** como el de un gobernante adornado de una serie de cualidades y de virtudes morales muy precisas, plenamente inseparables de su quehacer político.

tiempo que determinan también el tipo de actor (empleo) que debe interpretar el papel regio sobre las tablas (viejo, barbas o galán). Así, por ejemplo, en el teatro de nuestro ilustre comediógrafo, el rasgo de la «senectud» que acompaña a monarcas como Pandión (PYF), don Fernando (MC I) o el Duque (DQM) aparece simbolizado a través de los escasos elementos de atrezzo que complementan su vestimenta: la **barba blanca**, indicadora de su avanzada edad; el **báculo**, en sustitución de la espada, como atributo del rey-caballero anciano; y, finalmente, la **silla**, sostén imprescindible de su avejentado y débil cuerpo. He aquí algunas de las didascalias explícitas, en las que Guillén ofrece las indicaciones necesarias para la caracterización del actor (viejo):

- ***Salen el*** REY DON FERNANDO y DIEGO LAÍNEZ, ***los dos de barba blanca...*** (MC I, p. 3);
- ***Sale*** PANDIÓN ***en una silla, ya muy viejo, y soldados que le tienen; él hace fuerza de querer levantarse y no puede, y va diciendo al salir dónde está el traidor*** (PYF, p. 157a).

Otras veces, serán los propios monarcas viejos quienes, con sus actos de habla, nos revelen más detalles acerca de su estado físico, tan desgastado y decrépito, que se convierte en el principal obstáculo a la hora decisiva de tomar venganza de un mal yerno (tal es el caso de Pandión en PYF) o incluso en el duro trance de defender su propia vida de los ataques de un oso (como acontece con el Duque de DQM[354]):

> Pandión. Yo he de seguille [a Tereo], ayudadme,
> dadme una espada, tenedme. [...]
> **Mas ¡ay, caduca vejez,**
> **que cuando anima enflaquece,**
> **y hace báculo a la espada**
> de quien las venganzas penden,
> y en vez de guialla al pecho,
> que quiero que abierto quede,
> abro la tierra y la obligo
> a enterrarme y no a valerme! (PYF, pp. 157a-b)

[354] Véanse las pp. 976 y 977 de DQM, en las que diversos personajes del reparto aluden a la avanzada edad del Duque. Concretamente, el Marqués, su «falso» hijo, le niega el debido auxilio en el lance del oso, fundándose en que: «muerto de amor y de miedo / me siento, quiero dejallo [...] / que **poco importa que muera / un padre que vive tanto**». Más adelante, Lucinda, que se halla escondida tras unos matorrales, va narrando al lector/espectador cómo su amado Cardenio socorre al «viejo Duque», librándolo de las garras de la «bestia».

Muy distinto es el aspecto físico, la complexión, que presentan los jóvenes mancebos Leónido (EAC), Carlos (ECA), Driante (PYF) y don Alonso (MC II). Concretamente, los dos rasgos atributivos más sobresalientes de su apariencia corporal son, como no podían ser otros, de acuerdo con el canon de belleza masculina que caracteriza a los galanes guillenianos, la gallardía y el vigor físico. De tales atribuciones externas nos dan buena cuenta sus damas respectivas, a través de una serie de elogios pronunciados apenas conocerlos[355]:

Zaida. **¡Bello galán!** [...]
Corta anduvo tu opinión. (MC II, p. 57)

Arminda. ...Del rostro aparta el cabello.
¡Qué curtido y qué tostado
del aire y sol! **No ha llegado**
a ser malo ni a ser bello.
Así es bien que el hombre sea,
pues tan tibio y enfadoso
es un hombre muy hermoso
como una mujer muy fea... (PYF, p. 152b)

Infanta. Allí está un hombre dormido [...]
Y en su traje es muy galán.
El rostro no me ha ofendido,
ni erraré cuando le mire,
aunque a su esperanza aspire,
porque yo querría el hombre,
ni tan feo que me asombre,
ni tan bello que me admire.
Galán es, no hay dudar.
Sus buenos hados le den
cuanto llegue a desear,
que yo no puedo negar
que **me ha parecido bien**. (EAC, p. 46)

Pronto, estas damas descubren que la belleza masculina que contemplan ante sí no es una «mal empleada hermosura[356]», pues alberga un pecho valeroso, capaz de desplegar una extraordinaria fuerza física,

[355] Hemos de señalar también el caso de Elena, hermana, que no dama, de Carlos, a quien nos describe en los siguientes términos:

...¡Qué galán
salvajito! [...] Gracioso donaire y brío.
Amor a tenelle vengo
diferente del que tengo
a mi Príncipe y mi tío (ECA, pp. 507 y 512).

[356] Palabras puestas en boca de la Infanta de EAC (p. 49), mientras observa detenidamente el comportamiento del apuesto Leónido.

reveladora de su calidad noble. Veamos, si no, cómo Arminda y la Infanta elogian el varonil denuedo con el que los jóvenes mozos Driante y Leónido arriesgan su propia vida para salvarlas, bien de sus enemigos cortesanos, bien de las fieras del campo:

Arminda. ¡Qué bien esgrime el bastón!
Más diestro en golpes que en tretas,
no ha menester mis saetas,
que menos ligeras son.
Ya entre muertos y heridos
merece eternos renombres... (PYF, p. 154b)

Infanta. Gallarda resolución,
desenvoltura extremada:
a tu amor, como a tu espada,
ha de rendirse el león.
¡Cuán sin miedo ni embarazo
furioso le ha acometido!
Por la boca le ha metido
toda la espada hasta el brazo.
¿Qué cielos fuerzas te dan,
y qué humanos no te adoran?
Si estas cosas no enamoran,
¿qué otras algunas podrán? [...]
...mas ¿quién no se ha de rendir
viéndote herir y matar? (EAC, p. 52)

Como muy bien dice la Infanta de EAC, ¿quién no se ha de rendir a los encantos de estos bellos e intrépidos galanes? Y es que su excepcional arrojo y valor los acaba convirtiendo en motivo de admiración de todos los personajes de la pieza, incluso de sus propios enemigos. He aquí una buena muestra de ello: el comportamiento ejemplar y valeroso que demuestra el jovencísimo rey don Alonso, colocándose a la cabeza de sus soldados en la dura (y perdida) batalla de Golpejares, le vale no sólo las alabanzas de su Capitán, sino también las de su más directo rival, el rey moro de Toledo, Alimaimón:

Sólo tú puedes tener
por victoria el vencimiento;
pues causaron los despojos
de **tu valor sin segundo**
generales los enojos,
y es tu desdicha en el mundo
llorada con tantos ojos;
tanto que en Toledo agora
si un llora un niño en la cuna,
sus padres piensan que llora
también tu mala fortuna.

El mundo entero te adora[357].

En definitiva, los continuos elogios salidos de labios de damas, caballeros-antagonistas, amigos... lo que hacen es ilustrar claramente la índole de esta segunda virtud (valentía, bizarría), que, en opinión de los tratadistas coetáneos a Guillén, debe adornar a la figura regia:

> -***Principes laudant[ur] ex fortitudine, q[uae] est una ex quatuor uirtutibus cardinalib[us] habe[n]s i[n] se donu[m] fortitudinis & p[re]cepta, ut resistat[ur] hostibus, ut formido sit***[358]**.**;
>
> ***-[Princeps] militi[a]e debet inte[n]tus esse*** [...] ***[Princeps] non minus fortis, quàm sapiens esse debet***[359].

Ni que decirse tiene que el enorme atractivo físico de estos jóvenes representantes del paradigma del ***rey justo*** (así como el vago reflejo de la belleza de antaño que se adivina en el ajado cuerpo del monarca viejo) no es sino la manifestación externa (la bella envoltura) de su belleza interior, de alma, como bien se infiere de una escena de MC II, en la que Zaida, tras alabar la hermosura física de don Alonso, pasa a celebrar su belleza moral,

---

[357] Guillén de Castro, MC II, p. 56. Hemos de añadir que el rasgo de la «valentía» no es exclusivo de los jóvenes reyes o herederos al trono que estamos analizando, pues también forma parte de la etopeya física de aguerridos monarcas como los reyes de Francia e Ingalaterra de LHS, los cuales se hallan en la «dorada medianía» de su vida. El propio rey de Francia exterioriza el coraje y el arrojo que lo animan a luchar contra su enemigo, el no menos bravo rey de Ingalaterra, en un momento decisivo de la histórica «Guerra de los Cien Años»:

> ...Hoy acabaré la vida
> o el poder de Ingalaterra;
> que, pues en razón me fundo,
> y es tan propio el interés
> saldrá de Francia el inglés
> o el francés saldrá del mundo [...].
> Pues valdráme el cielo a mí
> para que pueda valellos [a mis soldados],
> porque, aunque mi gente es poca,
> como animoso me siento
> para animallos, mi aliento
> sale ardiendo de mi boca.
> Con esto y con mi razón,
> Ya «Francia» y «Vitoria» escucho... (LHS, pp. 548-49).

[358] B. Cassanaeus, ***Catalogus Gloriae Mundi [...] opvs in libros XII divisvm,*** Venetiis, MDLXXVI. Apud haeredes Vincentij Valgrisij. La cita arriba expuesta se halla ubicada en la parte V, cons. 12, fº 108r b.

[359] M. Martínez del Villar, «Appendix de innata Regni Aragonum Fidelitate», en ***Interpretatio trium epigrammatum Caesarugustani templi S. Mariae Maioris ad Columnam,*** Palmae Balearium, apud Gabrielem Guasp, M.DC.IX, pp. 89-299. El fragmento citado se encuentra en las pp. 188 y 191.

con la siguiente expresión: «¡Gran Alonso![360]». En esto, nuestro dramaturgo valenciano demuestra tener un conocimiento profundo tanto de las teorías neoplatónicas que establecían una correlación entre la belleza física (adscrita al cuerpo) y la bondad interior (de alma), a su vez, reflejo de la Bondad divina, como de la concepción tradicional de la fisiognómica (actualizada, en la época, por Huarte de San Juan y su ***Examen de ingenios*** [1575]), que ligaba el aspecto exterior a las cualidades psíquicas y morales[361].

Si la belleza corporal del ideal de ***galán*** guilleniano, como hemos podido observar en III.2.1.1. «***Caballero-galán***», traslucía una serie de cualidades y de virtudes que lo convertían en modelo de «perfeto-caballero», no podía ser menos con aquellos galanes (y no tan galanes) que, debido a su cargo público, constituyen la «cabeza» del Estado y son, por ello, ejemplo y espejo de sus vasallos. Efectivamente, **desde el punto de vista moral**, nuestros bellos monarcas son portadores de todo un cúmulo de virtudes caballerescas y cristianas, fruto de una educación muy concreta y específica, que, por otra parte, no difiere de la recibida por los vástagos de la nobleza, como se puede apreciar en el siguiente fragmento de ECA, donde asistimos al adoctrinamiento del joven noble (y futuro monarca) Carlos, por parte de su madre:

Margarita.	Y dime: un buen caballero ¿qué cosas ha de tener para parecerlo?
Carlos.	**Ser buen cristiano** **lo primero**.
Margarita.	¿Y de trato?
Carlos.	Noble y claro.
Margarita.	¿Qué más?
Carlos.	No hacer cosa fea.
Margarita.	¿Y en lo de gastar?
Carlos.	Que sea entre pródigo y avaro.
Margarita.	¿Con las mujeres?
Carlos.	Afable.
Margarita.	**¿Y qué ha de tener?**

[360] Guillén de Castro, MC II, p. 59.

[361] Así se aprecia en el siguiente fragmento extraído de un texto medieval, escrito por Juan de Salisbury (***Policraticus,*** edición de M.A. Ladero, Ed. Nacional, Madrid, 1984, libr. VIII, cap. 20, p. 741), en el que se hace referencia al aspecto externo del monarca:

> ...El Señor, por su parte, le otorgó **la hermosura**, porque aquel **atavío no provenía del placer, sino de la virtud**. Por eso el Señor aumentó su belleza, para que apareciera a los ojos de todos con una hermosura incomparable.

Carlos. **Razón.**
Margarita. ¿Ser amigo?
Carlos. De su amigo.
Margarita. ¿Qué hará?
Carlos. Serville y honralle. [...]
Margarita. Esta lición repasad
cada día, pues es corta. (ECA, pp. 490-91)

Según Guillén, los encargados de la crianza del príncipe (sean los padres, preferentemente, o sean los ayos) han de centrar su magisterio en dos aspectos fundamentales, que atañen a su formación como persona: por un lado, han de enseñarle a amar a Dios, y, por otro, a guiarse siempre por la razón; en definitiva, han de procurar que sea un buen cristiano. **Virtud** y **razón** son, pues, los rasgos que van a presidir la semblanza moral del ***buen gobernante*** guilleniano.

El hombre de sangre real ha de ser un hombre intachable, moralmente hablando. Para ello, debe acomodar su vida sensitiva y espiritual al modelo ejemplar y virtuoso de Cristo, ya que sólo así será libre de las servidumbres de la naturaleza humana (pasiones, vicios) y podrá ejercer su oficio real con justicia. Así se lo hace saber la condesa Margarita a Carlos:

Carlos. ¡Padre, madre!
Margarita. Dios te guarde.
Hortensio. ¿De qué huyes?
Carlos. De un león. [...]
Margarita. Hijo villano, cobarde,
¿miedo tenéis, sino a Dios,
y de una fiera huís?
¿De qué tembláis? ¿Qué decís?
¿Sangre de rey tenéis vos? (ECA, p. 490)

Como Carlos, todo aquél que aspire a ser un buen monarca ha de empezar por saber gobernarse a sí mismo, demostrando su valor en la ardua tarea de enfrentarse al fiero y cruel «león» de sus pasiones[362], utilizando las armas de la razón y de la fe: «Quien no se gobierna a sí / mal gobernará su imperio», dirá uno de los grandes de EAC[363]. En este sentido, nuestro dramaturgo nos muestra, muy sutilmente, cómo el paso previo a la clamorosa entronización de los jóvenes Carlos (EAC), Driante (PYF) y Leónido (EAC) se

[362] El propio Leónido (¡qué nombre más sugerente al respecto!) dirá de sí que «...soy hombre / que de león tengo el ser, / pues le viene a parecer / así el pecho como el nombre» (EAC, pp. 51 y 52).

[363] Ibídem, p. 76.

halla constituido por una escena simbólica en la que los tres mozos consiguen domeñar a un león[364], despertando la admiración de los testigos presenciales:

Leónido. Espera, no tengas miedo,
muestra el pecho descuidado; [...]
al león daré la muerte
por el miedo que te ha dado [...].
Infanta. Gallarda resolución,
desenvoltura extremada:
a tu amor, como a tu espada,
ha de rendirse el león... (EAC, pp. 51-52)

Vuelve Driante, y clava una cabeza de león a la puerta.

Filomena. Ya la cabeza ha clavado,
a la puerta de la cueva,
del muerto león, de modo
que a mí medrosa me tiene... (PYF, p. 152a)

También el joven monarca de León, don Alonso (MC II), demuestra ser una persona virtuosa, al anteponer la religión cristiana que profesa al amor que siente por la princesa mora Zaida, hija del rey de Sevilla: «¡Ay, Dios, si cristiana fuera![365]». Y es que, como bien dice Alberto Montaner Frutos, a propósito de la actitud de don Alonso:

> ...el decoro ético y moral prevalece sobre el impulso amoroso, puesto que lo contrario revelaría, a los ojos del auditorio coetáneo, una perversión moral y una lascivia impura, completamente inconcebibles en el arquetipo del buen monarca[366].

Y gracias a tan ejemplar proceder, don Alonso quedará adornado por una virtud esencial, según Guillén, en todo caballero cristiano: la de ser propagador de la fe cristiana. Sus palabras, inspiradas por Dios, logran iluminar a Zaida, quien, libremente y sin ningún interés oculto, decide convertirse al cristianismo:

Conocí la ceguedad
de mi ley, y la he mudado;
y así, aunque por ti he llegado
a conocer la verdad,

[364] Queda claro, pues, el significado que adquiere la imagen del dominio del león en el teatro del valenciano: el control de las bajas pasiones y de la crueldad, por parte del monarca virtuoso que orienta su vida hacia el Bien, esto es, hacia Dios. Por el contrario, y como veremos en III.2.2.4. «***Rey injusto y tirano***», el león o el jabalí pueden representar también al tirano fiero e inmisericorde, cuyas acciones viciosas siembran la angustia y la muerte entre sus vasallos.

[365] Guillén de Castro, MC II, p. 59.

[366] Alberto Montaner Frutos, ***Política, historia y drama en el Cerco de Zamora.*** La comedia segunda de las Mocedades del Cid ***de Guillén de Castro,*** Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989 (1.ª edición), p. 161.

pues se ha fraguado en mi pecho
acto tan libre, no es justo
decir que fue por tu gusto
lo que ha sido en mi provecho[367].

El ejemplo que acabamos de ver a través de don Alonso, nos muestra cómo, en su esfuerzo diario por conceder primacía a la razón sobre los apetitos, nuestros jóvenes monarcas adquieren una serie de virtudes («hábito operativo bueno») tanto intelectuales y morales (sabiduría, amistad, liberalidad, sinceridad...), como cardinales (justicia, prudencia, fortaleza y templanza...), que los convierten en modelo de contención racional y de discreta equidistancia entre los extremos[368]. En otras palabras, por la virtud, los monarcas que estamos analizando no sólo se alejan de la tiranía, sino

[367] Guillén de Castro, MC II, p. 108. La conversión de Zaida, que permitirá su unión con el monarca cristiano, recrea un tema tópico en la literatura de cautivos y en los romances fronterizos.

[368] Toda la pieza de LJP, protagonizada por un monarca que pasa del total abandono de las responsabilidades de gobierno al excesivo rigor en su administración, responde al esfuerzo de nuestro dramaturgo por exponer el «justo término medio», como diría Aristóteles, que debe regir la vida virtuosa del ***monarca ideal***, el cual debe permanecer alejado de cualquier extremo en su ejercicio real, ya que sino, corre el riesgo de convertirse en un tirano.

A ese «justo término medio» se llega por la virtud. Como ya hemos comentado, las virtudes que, según Guillén, deben adornar al príncipe o monarca ideal son hábitos, y, como tales, no son naturales sino adquiridos. De ahí que conceda tanta importancia al papel educador de los padres (como hemos podido observar en el fragmento protagonizado por la condesa Margarita de ECA), que son quienes han de iniciar a sus hijos (más aún si se trata de herederos al trono) en la práctica de la virtud cristiana. Y es que, en opinión de nuestro dramaturgo, una correcta educación del joven príncipe es el mejor medio de prevenir futuras desviaciones de éste hacia la tiranía y el mal gobierno. La propia Reina de LJP intenta hacerle ver a su tirano esposo la necesidad de que cambie de conducta y se ocupe de la educación de su hijo, ya que aún están a tiempo de corregir sus incipientes vicios:

...Que miréis a vuestro hijo,
ya tan hombre como vos [...]
Es que pongo desta suerte,
presentándoos su persona,
ceniza en vuestra corona
y memoria en vuestra muerte;
que el que es padre ha de advertir,
viendo nuestro frágil ser,
que su hijo con crecer
nos pronostica el morir.
Demás de que, si en los dos
la semejanza contemplo
temo en él con vuestro ejemplo,
las desventuras que en vos (LJP, p. 120a).

Finalmente, sólo nos resta hacer mención del ámbito escogido por Guillén para que los jóvenes herederos adquieran y practiquen la virtud. Ese espacio no es otro que el campo, convenientemente idealizado por el autor, pues se nos muestra como un lugar idílico, ameno, apacible, completamente alejado del «falso trato / de la corte y sus rigores, / donde vasallos traidores / gobiernan un Rey ingrato» (ENM, p. 373).

que, como diría Baltasar de Castiglione por boca de Otavián, se convierten, platónicamente, en espejo de Dios:

> ...Por eso, como en el cielo el sol y la luna y las otras estrellas muestran acá en el mundo, casi como en un espejo, una cierta semejanza de Dios; así en la tierra mucho más propria imagen de Dios son aquellos buenos príncipes que le aman y le temen y muestran a los pueblos la clara luz de su justicia acompañada con la sombra de aquella alta razón y entendimiento divino[369].

No en vano, resulta muy curioso comprobar la recurrencia de nuestro comediógrafo valenciano al simbolismo bíblico, con el propósito de configurar su prototipo del ***rey ideal***[370]. Así, por ejemplo, los jóvenes Carlos (ECA), Driante (PYF) y Leónido (EAC) recuerdan a Sansón, dando pruebas de un valor y de una fuerza excepcionales, casi sobrenaturales, al luchar con un león (imagen del tirano de turno, que tiene atemorizado a todo su pueblo) y derrotarlo:

> Infanta. ...a tu amor, como a tu espada,
> ha de rendirse el león.
> ¡Cuán sin miedo ni embarazo
> furioso le ha acometido! [...]
> **¿Qué cielos fuerzan te dan**,
> y qué humanos no te adoran? (EAC, p. 52)

Asimismo, Leónido (EAC) adquiere una clara semejanza con Moisés, ya que, como el Libertador de Israel, salva su vida milagrosamente, tras haber sido abandonado por su madre en una «cesta de mimbres», nada más nacer.

> Nísida. ...De un niño recién nacido
> con lágrimas despedíme,
> y una cruz le puse al cuello
> de esmeraldas y zafires,
> y la sortija, con ella,
> del diamante que me diste,
> diciendo, al dármela, que era
> menos que tu pecho firme.

---

[369] Baltasar de Castiglione, ***El cortesano,*** libro IV, pp. 472-73.

[370] Como muy oportunamente señala Manuel Delgado (***Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro,*** Barcelona, Puvill-Editor, 1984, p. 27), buen conocedor del teatro del valenciano:

> El que Guillén de Castro presente al monarca ideal revestido de caracteres bíblicos y mesiánicos está en consonancia con la tendencia de su época de buscar un modelo arquetípico de reyes entre los personajes más destacados del Antiguo Testamento y en la figura de Jesucristo. Fray Luis de León y Quevedo, entre otros, establecen como modelo de reyes y de gobernantes a Jesucristo, aunque ello les sirve de pretexto para poner de relieve las injusticias y defectos de los reyes de la tierra.

Y por aquella ventana
que hace vista a los jardines,
Claudia se la dio a Crisanto
en una cesta de mimbres. (EAC, p. 26)

Y será precisamente esa «cruz de esmeraldas y zafires» que el joven Leónido lleva en su pecho la que favorecerá la anagnórisis final, mediante la cual el Duque (su abuelo) y la nobleza reconozcan en él no sólo al heredero al trono, sino al salvador del pueblo de Hungría, sometido al gusto y al capricho de un mal rey:

Grande 4. ¡Gran secreto el alto cielo
nos descubrió en este día!
Grande 2. **Sin duda el cielo lo envía**
y ha de ser nuestro consuelo.
Grande 4. Pues que vimos sus extremos,
gobernará nuestra grey.
¿Queréisle por vuestro rey?
Todos. Por nuestro rey lo elegimos. (EAC, p. 113)

Convertidos en traslado de Dios, gracias a su semejanza moral con Cristo o con otros personajes bíblicos de la talla de Sansón o Moisés, nuestros jóvenes herederos son aclamados unánimemente por todos como el «rey-mesías», capaz de salvar al Estado y a la Monarquía de la postración a que los ha sometido el tirano anterior. Veamos, si no, la alegría con que leoneses, castellanos, gallegos y vizcaínos participan en la jura de don Alonso como nuevo rey de Castilla:

Arias. Españoles valerosos,
leoneses y castellanos,
gallegos y vizcaínos,
montañeses y asturianos:
¿juráis a Alonso por Rey?
Todos. ¡Sí, juramos! ¡Sí, juramos! (MC II, p. 147)

b) El monarca como gobernante

El retrato moral de estos soberanos, imitadores de las virtudes de Cristo, nos induce a pensar que el paradigma del ***buen monarca*** guilleniano se halla encarnado única y exclusivamente en un tipo muy concreto de rey: el rey cristiano[371]. Efectivamente, según el dramaturgo valenciano, el ***rey ideal***

[371] La condición de cristiano del joven Leónido será el mejor aval en su coronación como nuevo rey de Hungría, según palabras del Grande 4:

Reciba, pues, tu persona
deste reino esta corona,

ha de ser «imitador del cielo» no sólo en su actuar como persona, sino también en su proceder como gobernante de sus súbditos. Sus virtudes cristianas han de orientar su quehacer político hacia el bien común y las exigencias de la patria, tal como nos revela Guillén, una y otra vez, a través de sus criaturas de ficción:

> ...y tan general consuelo
> es el Rey de sus vasallos,
> que les debe el gobernallos,
> siendo imitador del cielo[372].

Esta idea de la que parte Guillén en su concepción monárquica, acerca de que los reyes han de imitar a Cristo, el Rey perfecto, no es nueva en su época, como bien se puede observar a través de la siguiente arenga que su coetáneo, Francisco de Quevedo, dirige a Felipe IV en ***Política de***

---

que si ahora es de laurel,
con mayor solemnidad,
que yo por todos lo juro,
llevarás la de oro puro
que otorgó su santidad
del pontífice romano,
en aquel dichoso día,
a Esteban, que fue en Hungría
el primero rey cristiano. (EAC, p. 114).

[372] Guillén de Castro, LJP, p. 117a. En la ***comedia*** de Lope también se da esta fusión religión-monarquía, Dios-rey, lo cual, en opinión de Díez Borque, tiene una finalidad muy concreta:

> Una forma de fortalecer el poder real es insistir en el carácter religioso del mismo, afirmando el derecho divino de quien lo ejerce, pero llegando a una divinización del rey...(***Sociología de la comedia española del siglo XVII,*** p. 143).

Ahora bien, hemos de matizar que, en el teatro lopesco, la semejanza entre Dios y el monarca se reduce a su faceta pública como gobernante y administrador de las leyes divinas en la tierra, y no tanto a su caracterización como persona. Eso explica que, frente a lo que acontece en el teatro del valenciano, el paradigma del ***rey ideal*** lopesco puede estar encarnado por malos hombres y buenos gobernantes, como sucede con el rey don Alfonso (***Las paces de los reyes y judía de Toledo***), don Pedro (***El rey don Pedro en Madrid***), y don Alfonso (***La corona merecida***). Y es que, como muy oportunamente señala Richard A. Young, buen conocedor del teatro de Lope de Vega, el monarca de sus piezas se caracteriza por tener una personalidad doble:

> ...De un lado está el rey con sus rasgos puramente humanos y sujeto, como cualquier otro hombre, a flaquezas y defectos humanos; y del otro se encuentra el gobernante, en quien se encarnan los atributos de la institución creada para la regencia de la sociedad [...]. En esto reside el gran éxito de Lope de Vega, en haber logrado presentar la distinción entre el hombre que está a la cabeza del Estado y el Estado mismo, siendo así que un solo personaje representa a ambos.
>
> (Véase su obra ***La figura del Rey y la Institución Real en la comedia de Lopesca,*** Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1979, p. 114).

Dios: «Obligado estáis a la imitación de Cristo[373]», pues «rey, cuyo nombre ya queda dicho que es Discípulo de Dios[374]». Será así, precisamente, como hemos de ver al prototipo del ***rey justo*** guilleniano, como un «discípulo de Dios», enfrentado totalmente al modelo amoral de príncipe propuesto por Maquiavelo, y que tantas polémicas había de suscitar en tiempos de Guillén[375].

No nos debe extrañar, por tanto, que, al igual que sucede en el teatro lopesco, los rasgos constitutivos de la etopeya política [poder; justicia] del ***rey ideal*** guilleniano sean reflejo de los atributos de Cristo, modelo de reyes y de gobernantes.

Portador del sema «poder» (autoridad suprema), y como imagen de Dios, el arquetipo real guilleniano (ya sea en su faceta ideal de ***rey justo***, ya sea en su faceta indeseable de ***rey tirano***) se caracteriza por ser uno y todopoderoso en la sociedad que gobierna con una autoridad omnipresente. Así se desprende de las palabras del «perfeto caballero» don Miguel Centellas, cuando se refiere a su señor natural:

> ...Sé que tú le llamas rey,
> y que todos rey le nombran,
> y en España sólo el nombre
> de rey la sangre alborota,
> y las cabezas humilla,
> y los corazones postra. (EPC, 146a)

Así como sólo hay un Dios, sólo hay un rey, cuyo poder temporal ha de ser obedecido, respetado y temido por todas «las cabezas» y todos los «corazones» del reino, como muy bien nos dice el rey lopesco de ***El rey don Pedro en Madrid***:

---

[373] Francisco de Quevedo y Villegas, ***Política de Dios, Gobierno de Christo,*** edición de James O. Crosby, Urbana, University of Illinois Press, 1966. La cita se encuentra ubicada en la Parte I, capítulo 1, p. 165.

[374] F. de Quevedo, ***Política de Dios,*** Parte I, cap. 1, p. 84.

[375] El estudioso Luis A. Arocena (***Cartas privadas de Nicolás Maquiavelo,*** Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1979, p. XXIV) describe la reacción que el pensamiento del florentino produjo entre los pensadores españoles, centrándose especialmente en el padre Rivadeneira y en Claudio Clemente:

> ...Lo que ambos censuran con irritación es el amoralismo y la irreligiosidad que descubren en el príncipe maquiavélico; sobre todo, su concepción de un Estado laico, conformado por una causalidad inmanente, y cuyos fines se manifiestan como imperativos y últimos. Semejantes propuestas no pueden ser otra cosa que extravíos de un hombre perverso.

¿Quién infanzones son? ¿Quién ricos hombres?
Caiga tanta cabeza:
sólo un cetro ha de haber, sólo un alteza;
que en los reinos del día
sólo gobierna un sol, la monarquía;
y ansí tema a su sol, tiemble a su dueño
de quien el mundo es átomo pequeño[376].

Una buena muestra de la supremacía absoluta del poder del monarca guilleniano la encontramos en el siguiente fragmento, extraído de ECI, donde vemos a Carlo Magno intentando poner paz entre los miembros de la alta aristocracia, a quienes recuerda que la autoridad está en sus manos y, por ende, a él le corresponde solucionar el conflicto que los ha enfrentado:

Reinaldos. Remite
esto a las armas.
Celinos. Salgamos.
Roldán. Al campo.
Don Beltrán. Salgamos.
Galalón. Vamos.
Carlos. ¿Esto ante mí se permite?
A mi justicia dejad
esta causa. (ECI, pp. 833-34).

La idea de la superioridad del monarca, a quien no se le reconoce ningún poder superior en la tierra (aunque sí en el Cielo, como se encargan de recordar los vasallos guillenianos a sus respectivos soberanos: «¿Temes tú al del cielo justo?[377]»; «Mira que hay, pues que te obliga / un cristiano y justo celo, / Purgatorio, Infierno y Cielo / y un Dios que premia y castiga[378]»), se halla íntimamente relacionada con la teoría del llamado «derecho divino de los reyes», según el cual, la Monarquía es una institución cuyo origen está en Dios. Ya nos habían advertido sobre la procedencia divina del poder del rey dos de los «grandes» de EAC, con unos versos que reflejaban su visión del nuevo monarca (Leónido) como otro buen pastor, al igual que Cristo, enviado por Dios para dirigir su «grey evangélica»:

Grande 2. Sin duda **el cielo lo envía**
y ha de ser nuestro consuelo.
Grande 4. Pues que vimos sus extremos,
gobernará nuestra grey. (EAC, p. 113)

[376] Lope de Vega, ***El rey don Pedro en Madrid,*** en ***Obras escogidas*** (edición de Federico Carlos Sáinz de Robles, tres tomos, Madrid, Aguilar, 1946-47), tomo I, p. 615a.

[377] Guillén de Castro, EAC, p. 84.

[378] Guillén de Castro, ECA, p. 469.

Las palabras de los «grandes» no dejan ninguna duda: «Dios hace Reyes», como dejó dicho Lope de Vega en su comedia así titulada. Según Guillén, el origen y la razón de ser de la soberanía real está en Dios. Por tanto, el rey sólo es depositario del poder que Dios le ha encomendado para que, en su nombre, atienda las necesidades espirituales y materiales de sus vasallos:

> ...y tan general consuelo
> es el rey de sus vasallos,
> que **les debe el gobernallos,**
> **siendo imitador del cielo**,
> dejándose ver siquiera...[379]

Entramos de lleno, pues, en la segunda de las predicaciones atributivas inmanentes en la unidad actancial del ***rey***, en el teatro del valenciano: «fuente de justicia / fuente de injusticia». Y es que, según el uso que haga del poder absoluto (primer rasgo constitutivo del gobernante, pues, sin él, no puede existir como tal), el monarca particular representará el haz (la cara positiva) o el envés (la cara negativa) del paradigma real.

Concretamente, el ***buen monarca*** es aquél que lleva emparejados los dos atributos de «poder» y «facultad de ejercerlo con justicia», pues opta por

---

[379] Guillén de Castro, LJP, p. 117a. También Quevedo, en sus tratados políticos, le recuerda a su soberano los límites de su poder:

> Señor, la voluntad de **Dios**, que **os envió para rey al mundo, es que le gobernéis a su imitación**; y vuestra obra sólo se perfecciona con este cuidado. Y esto, si no es vuestra comida, es el sustento de vuestro oficio y el sustentamiento de vuestra monarquía (***Política de Dios,*** I, 1, p. 122).

De igual modo, el teatro de Lope de Vega nos ofrece algunos pasajes en los que los vasallos advierten a su rey de que su poder tiene unos límites bien precisos: la ley divina, y la honra y la fama de sus súbditos:

> Egas. ...Castigar la justicia al que es culpable
> es imitar a Dios: no cuando intenta
> por las razones de futuros daños,
> verter la sangre en propios y extraños [...]
> ...¿es bien, Señor, que un rey cristiano intente
> matar al virtuoso porque es bueno [...]?
> No hay sutileza
> contra la ley de Dios.
>
> Guimaráns. Decid al Rey que no es justo
> casarme contra mi gusto
> por el gusto de un traidor:...
>
> (***El duque de Viseo,*** en ***Obras de Lope de Vega,*** BAE, edición de Menéndez Pelayo, 1955-63, 41, pp. 425a y 429b.)

gobernar a sus vasallos como Dios al mundo entero: «mi severa justicia corresponde / a la de Dios, a quien agora imito[380]». En este sentido, el prototipo ideal del ***rey*** guilleniano se nos presenta, como es habitual en la fórmula de la ***Comedia nueva***, como encarnación de Dios en la tierra, o, en palabras del Fénix, como «teniente de Dios» o «vicedios en la tierra[381]».

En su calidad de representante y «ungido» del Señor, en lo que respecta al poder temporal, el ***rey justo*** que desfila por las piezas de Guillén representa la institución suprema de justicia, a través de la cual vela por el mantenimiento de la concordia de su reino. Y así, como juez supremo, podemos verlo premiando y castigando a sus súbditos, sean éstos nobles o plebeyos, arreglando matrimonios, y, en fin, sancionando la actividad de sus vasallos, convirtiéndose, de este modo, en una especie de ***ultima ratio*** o ***deus ex machina*** de lo que acontece en la obra.

Si el rey es la justicia suprema en la tierra, su actuación como juez ha de ser perfecta, esto es, ha de situarse en el justo medio de la crueldad y la excesiva bondad, pues ha de ser temido, pero también respetado por su pueblo. Resulta muy interesante al respecto la pieza titulada ***La justicia en la piedad***, donde nuestro dramaturgo ejemplifica perfectamente la función justiciera del ***monarca ideal***, mediante el caso singular del Rey de Hungría, el cual aprende la lección (anunciada ya en el título) de que ha de ser clemente y misericordioso en la justicia que imparte, tras errar a lo largo de la pieza, ya sea por su actitud demasiado laxa y permisiva[382], ya sea por todo lo contrario,

[380] Guillén de Castro, LJP, p. 151b. Como veremos en III.2.2.4., Guillén profundiza en el retrato del ***buen rey*** presentando su opuesto, el ***rey tirano***, al que caracteriza, especialmente, por servirse de su misma autoridad como de un tercero más para satisfacer sus bajos instintos:

> ¿Es digna hazaña el tener
> por tercera a la justicia
> de sus injustos deseos
> los reyes que la administran? (LJP, p. 124b).

[381] Lope de Vega, ***Los novios de Hornachuelos,*** en ***Obras de Lope de Vega,*** 41, pp. 393c y 387a. En otra de las comedias lopescas, concretamente en ***Querer la propia desdicha,*** será el gracioso Tello quien nos hable de la grandeza de su rey, empleando los siguientes términos: «Con justos, con altos modos / hizo Dios un rey, un hombre / que su igual fuese en nombre / y en la grandeza entre todos» (en ***Obras de Lope de Vega,*** 34, p. 277b).

[382] Recordamos que no sólo no atiende la demanda de justicia que, contra su esposo infiel, le formula Arcinda, sino que, abusando del poder que ostenta, llega a forzarla sexualmente.

es decir, por mostrarse tremendamente riguroso e intransigente en su papel de fuente de justicia[383]:

> ...y viéndome quien me ha visto
> con regia severidad
> hasta aquí tan justiciero,
> ya tan piadoso, verán
> claramente que he tenido
> la justicia en la piedad. (LJP, p. 159b).

El rey debe emplear su poder mayestático a favor de su reino, de tal forma que «su corona sean las necesidades de su reino[384]», según palabras de Quevedo. Así se desprende de los continuos consejos con que ministros como el Marqués (LJP) intentan exponer a su señor natural en qué consiste su «oficio» de rey:

> Marqués. Perdona, señor;
> que pues gobiernas a Hungría,
> y el apetecido peso
> sobre tu cabeza apoyas,
> que los veas, que los oyas.
> Rey. Y que me apuren el seso.
> Marqués. Esto es ser rey. (LJP, p. 117b).

Cuando el monarca, cabeza[385] visible del «cuerpo místico» de la nación cristiana, cuida y protege a los demás miembros (súbditos), éstos no pueden sino amarlo, respetarlo, y casi hasta venerarlo, como hace el Consejero con la reina Dido:

---

[383] Su propia esposa, la Reina, le intenta hacer ver que todo ***buen rey*** debe saber atemperar la ley con el espíritu de misericordia y clemencia, aprendido en Cristo:

> A vuestro hijo, señor,
> habéis condenado a muerte;
> ¿qué humana razón no advierte
> que es injusticia el rigor?
> Si el castigar es valor
> en los justicieros reyes,
> porque conservan las greyes,
> previniendo los agravios,
> también es de reyes sabios
> saber moderar las leyes... (LJP, p. 155a).

Por otra parte, la reina Dido (DYE) se precia de reina justa, porque sabe ser piadosa: «en personas soberanas / siempre son de un parto hermanas / la justicia y la piedad» (p. 178a).

[384] F. de Quevedo, ***Política de Dios,*** I, 16, p. 100.

[385] En MC I, don Rodrigo Díaz muestra su visión armónica del organismo social, identificando al rey como «cabeza» y al vasallo, como «los brazos»:

> Honra, valor, fuerza y vida,
> todo es tuyo, gran Fernando,
> pues siempre de la cabeza
> baja el vigor a la mano (p. 73).

...con justicia y con cuidado
constante, prudente y dócil,
siempre a su gobierno acude,
siempre a sus vasallos oye;
con cuyo divino ejemplo
nos está diciendo a voces
que **el oído de los reyes**
para el rico y para el pobre
jamás ha de estar cerrado,
eternizando su nombre,
aunque le ofendan las quejas
y aunque las dudas lo enojen. (DYE, p. 173a).

Como vemos, ser rey no es nada fácil. De hecho, el propio soberano de LEH se queja del «peso de la corona» (LEH, p. 25a). Sin embargo, Guillén de Castro, al igual que harán otros autores de la época, especialmente en el ámbito de la tratadística política, ofrece a los monarcas de su tiempo un patrón de comportamiento, a través del perfil ideal de los reyes que protagonizan sus piezas, y que se presentan como reflejo del modelo divino, frente a otros posibles modelos, equívocos y falsos:

...Y a ti sin duda te diera
con un ejemplar consuelo,
menos cobarde el recelo,
y la pasión menos fiera,
el mirar en las historias
de los Césares romanos,
tan crueles, tantas manos
tan lascivas, tantas glorias[386].

En conclusión, podemos decir que este pequeño apartado, en el que hemos pretendido esbozar el retrato del ***rey justo*** guilleniano (retrato que completaremos más adelante, con la etopeya de su contrafigura, el ***rey injusto*** y ***tirano***), nos ha permitido contemplar buena parte de la obra dramática del autor valenciano desde una nueva luz, podríamos decir «política». Y es que, más allá de los diferentes subgéneros (***comedia de enredo***, ***drama palatino***, ***comedia caballeresca***, ***comedia mitológica***...), piezas como MC II, EAC, PYF, etc., coinciden en desarrollar un mismo tema: el retrato moral y político del ***rey ideal***, perfilado de acuerdo con la tradición cristiana y tomista. Con ello, la

[386] Guillén de Castro, LJP, p. 128a-b. Muy semejantes a las palabras del consejero guilleniano Feduardo son los juicios emitidos por Quevedo en su ***Política de Dios***:

> Si llegas al examen de los emperadores griegos, de más vicios fueron reino que tuvieron vasallos. Si pasas a los romanos, ¿de qué locura, de qué insulto, de qué infamia no fueron provincias y vasallos? No hallarás alguno sin señor en el alma (II, pp. 49-50).

producción guilleniana sigue fiel a su sello distintivo en el marco de la ***Comedia nueva***, pues concede primacía a la vertiente «útil» (dimensión moralizadora e ideológica) frente a la «deleitosa», tan cultivada por Lope y sus discípulos, ya que se inserta en la tradición del ***aviso medieval*** y de la literatura del ***speculum principis***[387], al mismo tiempo que participa del gusto de la época por el tratadismo político, interviniendo así en el ágora de la política de su tiempo, dividida entre los defensores del absolutismo monárquico y los partidarios del maquiavelismo político:

> ...Con lo que podría llamarse **su teatro político, Guillén de Castro se muestra partidario y propagador de las doctrinas de su época sobre el derecho de resistencia y el tiranicidio**, que circularon por aulas y libros durante gran parte de los siglos XVI y XVII. Su arte y su mérito estriban en haber dado forma dramática a una teoría política que contradecía y se oponía al absolutismo monárquico [...]. Sin descartar, en absoluto, el factor dramático y artístico, hay que afirmar que en gran parte de las obras de Guillén de Castro existe un bagaje concreto de ideas, razonamientos, argumentos y considerandos políticos que el propio Guillén trata de difundir [...] para reconvenir «cristianamente», desde su estrado, a los que por entonces ostentaban el poder en España[388].

[387] Y es que, al bosquejar el modelo deseable de rey, lo que está haciendo nuestro insigne comediógrafo es aconsejar al monarca de su tiempo (Felipe III) cómo ha de conducirse como hombre y como persona pública; en otras palabras, y como diría Quevedo en su ***Vida de Marco Bruto,*** está haciendo «oficio de espejo».

[388] L. García Lorenzo, ***Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro,*** p. 11.

III.2.1.5. ***Gracioso o donaire***

III.2.1.5.1. El ***delectare***, fundamento del «monstruo cómico» seiscentista

> Lo trágico y lo cómico mezclado,
> y Terencio con Séneca, aunque sea
> como otro Minotauro de Pasife,
> harán grave una parte, otra ridícula,
> que aquesta variedad deleita mucho...[389].

Desde muy temprano, la ***uoluntas docendi*** de nuestro aristocrático dramaturgo, empeñado en ofrecer a su auditorio un auténtico catecismo del comportamiento humano ideal en todas sus facetas socio-morales (padre/madre, rey, galán/dama, hijo...), obedece a un cierto afán «popularizante» que la lleva a poner énfasis en la utilidad del ***delectare*** como forma eficaz del ***docere*** o ***prodesse***. Así se desprende del único fragmento de intención preceptista incluido por Guillén en sus comedias, donde afirma que la finalidad de su dramaturgia, fiel exponente del «arte nuevo» propuesto por «un hombre / monstruo de naturaleza[390]», no es sino:

> ...procurar
> que las oiga un pueblo entero,
> dando al sabio y al grosero
> qué reír y qué gustar... (CI, p. 863)

Pero, ¿cómo «deleitar aprovechando»? ¿Cómo satisfacer, a un mismo tiempo, las necesidades del «sabio» y del «grosero», integrantes del variado y diverso público que, desde la segunda mitad del Quinientos, y gracias a las representaciones habituales de las compañías italianas[391] y al nacimiento del profesionalismo teatral español de mano de los actores-autores (Lope de

[389] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias,*** p. 67.

[390] Palabras de elogio, inspiradas en la conocida metáfora cervantina presente en el prólogo a las ***Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados***, dirigidas por Guillén a su admirado maestro Lope, en la comedia CI, p. 862.

[391] Concretamente, la ciudad que viera nacer a nuestro insigne dramaturgo fue una de las plazas que mejor acogida dispensaron a los cómicos italianos, cuya presencia en tierras valencianas se halla documentada en un período extenso que abarca desde 1581, con la compañía de Joan Jacome, pasando por 1582/83, con las de Francesco Baldi y el famosísimo Stefanello Bottarga, hasta la fecha tardía de 1597. Ahora bien, conviene matizar que el éxito de las compañías italianas en Valencia, por cierto, la última ciudad española en que están registradas sus representaciones (véase J.V. Falconieri: «Historia de la commedia dell`arte en España», en ***Revista de Literatura Española,*** 12, pp. 69-90), fue mermando hacia 1586-87, al mismo tiempo que crecían las compañías de autores-representantes españoles, difusores de las nuevas formas de comedia nacional, «autóctona», que empezaban a gestarse.

Rueda, Alonso de la Vega, Joan Timoneda[392]...), había comenzado a emerger en España? Sus inmediatos predecesores valencianos, no en vano considerados por la crítica[393] como precursores o «primeros inventores[394]» de lo que será la fórmula definitiva y triunfante de la populista ***Comedia nueva*** o ***Comedia nacional***, le habían abierto el camino al novel Guillén, y, con él, al también jovencísimo Lope[395], en la ardua tarea de atraerse la preferencia del heterogéneo público popular. Así lo reconocería, años más tarde, el propio Lope, al presentarnos su «arte nuevo» como culminación de la labor iniciada por unos poetas «bárbaros» que se le adelantaron en la «invención» de un «teatro nacional» que nacía para lograr «el vulgar aplauso»:

> ...y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron,
> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto...[396]

a) Los autores prelopistas valencianos: hacia la conquista del «vulgo»

Un rápido repaso por el panorama teatral valenciano de los últimos decenios del XVI nos permitirá confirmar las palabras de Lope, pues comprobaremos cómo antes que en él, existía ya en los dramaturgos de la llamada «Escuela valenciana» una preocupación primordial que acabaría siendo decisiva en la gestación de ese nuevo y todopoderoso género teatral del XVII que, gracias al empuje definitivo del «Fénix de los Ingenios», sentaría

---

[392] Así firmaba sus obras el autor valenciano, y no como suele aparecer en los manuales de historia literaria, que reproducen la forma castellanizada «Juan de Timoneda», difundida por Cervantes.

[393] Recordemos las obras de **Jean Canavaggio** (***Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo,*** 2000 [véanse especialmente las pp. 15-32 y 103-135]); **Rinaldo Froldi** (***Lope de Vega y la formación de la comedia española,*** 1973); **E. García-Santo Tomás** (***La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega,*** 2000, pp. 66-108); **A. Hermenegildo** (***Los trágicos españoles del siglo XVI,*** Madrid, Fundación Universitaria Española, 1961; y ***La tragedia española del Renacimiento,*** Barcelona, Planeta, 1973); **Fernando Lázaro Carreter** («Formación de la comedia nacional», en ***Lope de Vega. Introducción a su vida y obra,*** pp. 162-178); **Joan Oleza** («Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», 1981; «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI», 1984; y «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», 1981); y **J.G. Weiger** (***Hacia la comedia: de los valencianos a Lope,*** 1978).

[394] Empleamos aquí el término acuñado por Lope en su famoso ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,*** p. 63.

[395] Un joven dramaturgo, lejos todavía de ser el «Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra», que, durante 1588/89 y, como ya hemos comentado en alguna ocasión, aprovecha su destierro en la capital del Reino valenciano para formarse dramáticamente.

[396] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,*** p. 63.

las bases del teatro moderno español: la necesidad de gustar al espectador en general, incluyendo también «el vano viento / del vulgo», según palabras del trágico humanista Virués[397].

Los autores prelopistas valencianos, cultivadores de las distintas tradiciones teatrales cultas (cortesana, erudita universitaria, y trágica humanista) coexistentes en la época, eran conscientes de que el progresivo afianzamiento del teatro comercial bajo el impulso de auténticos «profesionales» como Lope de Rueda[398] y el valenciano Joan Timoneda, unido al hecho fundamental del establecimiento de lugares teatrales fijos en la capital del Turia[399], había contribuido a crear un hábito de espectáculo público en un amplio sector de la sociedad, que, sin llegar a ser preferentemente popular, sí aglutinaba buena parte de las diferenciadas, social e ideológicamente hablando, clases pudientes valencianas: la nobleza y la burguesía[400]. Era evidente, pues, que para «mover los afectos suaves» del nuevo público, especialmente el procedente de las capas medias, había que

[397] Remitimos al «Prólogo» a su comedia ***La infelice Marcela,*** incluido en Teresa Ferrer (ed.), ***Teatro Clásico en Valencia,*** Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, vol. I, p. 269.

[398] Entre 1559 y 1560, el camino «errante» de Lope de Rueda se detiene en Valencia. Allí, el autor-actor sevillano conoce al empresario y librero Joan Timoneda, quien no duda en editar sus alegres y afamados «Pasos», respondiendo así a la demanda de un público ávido de diversión, y del cual dependía, en gran medida, la subsistencia de su oficio.

[399] Como se verá en IV.1. («De las ***dramatis personae*** a la estructura social de los personajes»), el primer teatro público de la ciudad de Valencia, la llamada «Casa de Comedias», conocida popularmente como «La Olivera», fue construida en 1584. Pilar Sarrió Rubio (***La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales,*** Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2001, p. 29) cuenta cómo, al poco tiempo de edificarse «La Olivera», era tal la afluencia de las compañías teatrales que acudían a representar en Valencia que el famoso coliseo se convirtió «en un local insuficiente, ya que a veces coincidían dos compañías en la ciudad al mismo tiempo [...] y entonces hubo que habilitar un segundo teatro, Els Santets, para que cada compañía actuara en un local diferente». No obstante, conviene matizar que, con anterioridad a la fecha de la construcción de «La Olivera», en una ciudad como Valencia, de rica tradición teatral, como bien atestigua en 1566 la existencia de una calle con el nombre de «Carrer de les Comèdies», no eran raras las representaciones públicas, ya fuesen de carácter civil o religioso, en espacios abiertos tales como una plaza pública o los patios de los hostales (mencionemos el famoso «Hostal del Gamell»).

[400] Dice José Luis Canet («El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes [1540-1560]», en ***Edad de Oro,*** XVI, 1997, pp. 109-120) que se debe matizar «la vieja confusión de aunar el profesionalismo teatral con la corriente específicamente popular», pues, «por los datos que poseemos, y sobre todo mediante el estudio de los textos conservados de estos autores-actores, es imposible aceptar su actividad ante un público eminentemente popular, a no ser en las festividades religiosas o municipales». Concluye, Canet, diciendo que «este teatro va dirigido hacia las clases medias ciudadanas, sobre todo a un público conocedor de las propuestas eruditas y universitarias sobre el teatro, donde se englobaría gran parte de la burguesía y de la nobleza, público lo suficientemente amplio en la mitad de siglo para que estos actores vivan holgadamente de su oficio de representar» (pp. 118-119).

renovar, modernizar, y, en suma, «popularizar» el teatro, para sacarlo de los cenáculos privados y elitistas (palacios de la nobleza, círculos eruditos y universitarios...) donde se hallaba confinado. Surgen, entonces, en el ánimo de diversos dramaturgos antecesores de Guillén unas ansias enormes de renovación, orientadas a la búsqueda de un nuevo código dramático que, sin renunciar al respeto por la tradición literaria culta, lograse conferir carácter de espectáculo público al teatro. El resultado de dicha búsqueda se materializa en una serie de propuestas escénicas sustentadas sobre bases estéticas diversas (cómicas o trágicas), pero que nacen con el propósito común de acabar con la concepción «aristocratizante» del teatro, preparando así el advenimiento de la futura ***comedia áurea***.

Pues bien, una de las propuestas dramáticas de cambio destacable es la formulada por Micer Andrés Rey de Artieda (1544-1613) y Cristóbal de Virués (1550-1609), quienes se califican a sí mismos como «acomodadores» del género trágico al nuevo gusto del público, esto es, al «uso y plática Española». Y es que ambos parten de la misma voluntad que caracterizara al «primer escritor plenamente populista de la Valencia de la época[401]», Joan Timoneda (1520?-1583), en su propósito de crear un arte de sabor popular, un arte «interclasista», más cercano a los tiempos que le habían tocado vivir, si bien difieren de él en el «modo» dramático escogido para ***delectare*** a las mentes refinadas y vulgares que conforman el nuevo público finisecular. De este modo, si la visión comercial («mi arte librero[402]») de nuestro editor y «poeta comarcano», como preciaba de llamarse Timoneda para distinguirse de la selecta pléyade de poetas cortesanos, lo había llevado a optar por la vía más recta, como diría Bernard Shaw, pero también más «humilde», según Aristóteles en su ***Poética***, de comunicación con el público popular, es decir, por la vía de la risa o de las alegrías de la ***comedia***, por el contrario, los

[401] Así lo considera, muy acertadamente en nuestra opinión, el estudioso Juan Luis Ramos, en su obra inédita titulada ***La dramaturgia de Guillén de Castro: integración y diferencia,*** p. 231.

[402] En la «Epístola de Joan Timoneda al pio Lector» que encabeza la edición de tres comedias del autor-actor Alonso de la Vega (incluidas en la versión moderna realizada por R. Menéndez y Pelayo, en ***Gesellschaft Für Romanische Literatur,*** 6, Dresden, 1905), el propio Timoneda se excusa de editar las obras de otros autores, alegando que «no por via de presumpción / y jactancia (hermano Lector) ni mostrarme reprehensor de obras agenas / **si no por ser mi arte librero y buscar / sin perjuizio de nadie de do me pueda resultar alguna ganancia** / he querido (con mi poca abilidad / pobre caudal) sacar aluz / y poner en el molde de la emprenta estas tres presentes Comedias...»

aristócratas Rey de Artieda y Virués se decantan por la vía menos grata, pero más «sublime» y provechosa, moralmente hablando, de las lágrimas de la ***tragedia***[403].

La sorprendente elección del «molde» trágico en un contexto como el valenciano, marcado por la línea evolutiva que, hacia el triunfo de la ***Comedia***, habían inaugurado el teatro cortesano y, muy especialmente, el teatro popular de Timoneda, obedece al deseo de Artieda y Virués de desmarcarse de una práctica teatral de «puro consumo», hecha «a suplicació de l`interés i vulgo de la gent[404]», y que aspira consolidarse en las tablas a golpe de taquilla. Así lo entiende también Jean Canavaggio, cuando, al referirse a la labor de los trágicos de las postrimerías del Renacimiento español, considera que su «ruptura con las formas en boga por aquel entonces» es:

> reveladora de la ***conciencia de misión*** de estos poetas: en otros términos, su **voluntad de crear un teatro independizado de los imperativos del vulgo**, capaz,

[403] Recordemos que, en los principales textos de preceptiva poética de nuestro Siglo de Oro, los autores solían identificar los viejos géneros dramáticos definidos por Aristóteles en su ***Poética, tragedia*** y ***comedia***, con los filósofos Heráclito y Demócrito, respectivamente considerados como personificación de la doble faz, llanto y risa, de la existencia humana. Veamos, a este propósito, las palabras de Alonso López Pinciano en su ***Philosophia Antigua Poetica*** (1596):

> ...como la tragedia fue un retrato de Heráclito, la comedia lo es de Demócrito. Y ansí como la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, la comedia con cosas de pasatiempo sacaba entretenimiento y risa...
>
> (Recogido por F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo en ***Preceptiva dramática Española del Renacimiento y del Barroco,*** Madrid, Gredos, 1971, p. 97).

[404] Palabras de Joan Timoneda, recogidas por Manuel V. Diago en su artículo «Joan Timoneda: una dramaturgia burguesa», (en ***Cuadernos de Filología. Literatura: análisis, III, 1-2. La génesis de la teatralidad barroca,*** Valencia, Universidad de Valencia, 1981, pp. 45-65), p. 48. Conviene tomar en su justa medida las palabras que acabamos de citar. No hay duda de que el teatro cómico de Timoneda encuentra su última justificación en el público: su gusto, su demanda, bien conocida por el valenciano en su faceta de librero, influye sobremanera en la gestación de sus obras (sobre todo en el conjunto de farsas, pasos cómicos y entremeses de su primera época, incluidos en ***La Turiana*** [1564-1565]), como bien revela la presencia abundante de comicidad situacional y tipológica (el ***bobo***, el ***negro***...), heredada del teatro popular de Lope de Rueda. Ahora bien, pensar que su teatro es esclavo de «l`interés i vulgo de la gent» es falsear la realidad, pues Timoneda, hombre culto, no se resigna solamente a divertir a su amplio auditorio, sino que aspira a educarlo en las excelencias de una cultura hasta entonces reservada a los nobles. De ahí que, tal como se aprecia en ***La tres Comedias*** (1559), trate de dignificar el gusto popular por la farsa hispánica, dotando a ésta de la sólida estructura y de la materia argumental procedente de la ***comedia erudita italiana***. Es en esta doble dirección (dignificación de la tradición popular y vulgarización de la cultura) donde se ha de interpretar la labor de Timoneda, quien empieza a ser considerado por la crítica no sólo como un «reformador [...] de la tradición populista» sino también como «uno de los acomodadores del género italianista en la Valencia de la segunda mitad del Quinientos» (véase J.L. Sirera, «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», p.176).

> mediante una mayor disciplina en la construcción dramática y un lenguaje ennoblecido y enriquecido, de llevar la historia a las tablas, plasmar en el escenario la magnitud épica, cumplir con una nueva exigencia ética, tan ajena a la finalidad del acto religioso como **incompatible con el sentido cómico del teatro de Rueda**[405].

Como buenos humanistas, Rey de Artieda y Virués tratan de dignificar la escena valenciana, en particular, y española, en general, mediante el cultivo del género clásico por excelencia, la ***tragedia***, pero, eso sí, traduciéndolo y adaptándolo al gusto del común de los españoles. Es ahí donde se les despierta a nuestros trágicos valencianos esa «conciencia de misión», de intentar algo nuevo, pues, como bien reconoce Artieda, «lo antiguo al fin se acaba», y:

> ...volvernos a los coros es volvernos
> los graves y antiquísimos arneses.
> Ya no queremos tanta hebilla, y pernos;
> bastan los que nos sirven a la justa,
> más bien garbados, llanos y modernos.
> Digo que España está en su edad robusta,
> y como en lengua y armas valga y pueda,
> me parece gustar de lo que gusta...[406]

Artieda es claro: hay que modernizar la «antiquísima» ***tragedia***, adecuarla, técnica y temáticamente, a las circunstancias histórico-literarias de una «España que está en su edad robusta». Ello implica modelarla según las leyes del gusto contemporáneo, un gusto, por cierto, que apuesta por la naturalidad, la «llaneza» y el «garbo» expresivo, reflejo del «uso y plática Española[407]», y no tanto por la artificiosidad de unas reglas clásicas sentidas como anacrónicas.

Aunque menos «revolucionario», su homólogo y compañero de viaje en la aventura trágica, Cristóbal de Virués, siente también la necesidad de crear una nueva ***tragedia*** «al modo hispánico», o, lo que es lo mismo, menos sujeta a lo clásico, pero no por ello entregada a las exigencias del, cada vez más consolidado en la escena valenciana, teatro de puro entretenimiento. A su

---

[405] Jean Canavaggio, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado» (en ***Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo,*** Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2000, pp. 15-32), p. 26.

[406] A. Rey de Artieda, «Epístola Al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova» (incluida en T. Ferrer [ed.], ***Teatro Clásico en Valencia***, tomo I, pp. 1-9), p. 8.

[407] Ibídem, 8.

juicio, en las nuevas tragedias, había que procurar «juntar [...] lo mejor del arte antiguo i de la moderna costumbre[408]».

La urgencia de modernización, que, como vemos, hermana a nuestros dos «insignes ingenios» valencianos, se traduce pronto en una cierta «relajación» de la reglamentación clásica, de la que constituyen buen testimonio esas «irregularidades» que tanto tratan de justificar en sus obras Artieda y Virués[409]. Algunas de esas «innovaciones» primigenias, origen de muchas de las conquistas temáticas y formales del «arte nuevo» seiscentista, según reconocerá el mismo Lope, son las que siguen: rechazo de los cinco actos de división clásica, y adopción definitiva, por parte de Virués, de los tres actos[410]; uso de temática extraída de la historia nacional (***Los amantes*** de Artieda), así como procedente de «fingimientos» o fuentes fabulosas, no históricas (***La gran Semíramis*** y ***La infelice Marcela*** de Virués); empleo de personajes «congéneres del vulgo», por ser, ya de rango social humilde (los pastores y bandidos de ***La infelice Marcela***, y el criado Perafán, anticipo del ***gracioso***, de ***Los amantes***), ya oriundos de la nobleza urbana (protagonistas de la tragedia de Artieda); supresión de los coros clásicos (***Los amantes***); mezcla de lo trágico y lo cómico[411] (***La infelice Marcela***); alternancia de metros diversos, y novedoso empleo del romance (***La infelice Marcela***); complicación

[408] Fragmento extraído de la «Introducción» de Virués a la edición de sus tragedias, recogido por J.L. Sirera en su artículo «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», p. 73.

[409] Véanse, muy especialmente, las epístolas de Artieda «Al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova» y «Al Ilustrísimo Marqués de Cuellar», así como los «Prólogos» a las comedias viruesianas tituladas ***La cruel Casandra*** y ***La gran Semíramis***.

[410] Fijémonos en cómo Lope, en su ***Arte nuevo de hacer comedias*** (1609), valora la aportación histórica del trágico Virués al progreso de la escena española, atribuyéndole un mérito que el mismo autor valenciano se había cuidado de reivindicar en el «Prólogo» a ***La gran Semíramis*** («...porque importa, advierto / que **esta tragedia, con estilo nuevo** / que ella introduce, viene en tres jornadas / que suceden en tiempos diferentes», p. 73 del vol. I. del ***Teatro Clásico en Valencia*** editado por T. Ferrer):

> ...El capitán Virués, insigne ingenio,
> puso en tres actos la comedia, que antes
> andaba en cuatro, como pies de niño,
> que eran entonces niñas las comedias (p. 68).

[411] En aras de esa naturalidad o «llaneza» que clamaba Artieda para el arte contemporáneo, Virués pretende hacer suyo, aunque muy pocas veces lo consigue, el consabido tópico del ***ut pictura poesis***. De este modo, en el «Prólogo» a ***La gran Semíramis*** (1609), lo vemos declarando que la labor del poeta es equiparable a la del pintor que muestra «en varias formas / con los colores i pinzeles» un «caso trágico admirable» con una «invención cómica alegre» (p. 73).

de la intriga trágica con la tímida introducción de la técnica, de origen italiano, del ***enredo*** (***Los amantes*** y ***La infelice Marcela***), etc.

Todas esas «audacias», conscientemente consentidas por Artieda y Virués en detrimento de las reglas y a despecho de Aristóteles, nos sitúan ante una ***tragedia*** poco clasicista, aunque no por ello populista o «vulgar». Y es que, pese a adaptarse al «uso y plática Española», la ***tragedia*** valenciana de fines del Quinientos no consigue sino atraerse «en mi favor los sabios», así como de «los que no lo son [...] / sus satíricos resabios[412]». Ello es debido, entre otras cosas, a que no ha logrado desprenderse de la distinguida esencia del «arte antiguo», ni en lo que atañe a la elitista vocación docente («...salgo con voluntad y firme intento / de procurar el gusto y el regalo / del que, con claro y alto entendimiento, / conoce lo que es bueno y lo que es malo...[413]»), ni en lo que respecta a su concepción escénica de teatro verbal o teatro «de la palabra», esencialmente literario y estático, del todo enfrentado al nuevo modelo de espectáculo teatral, móvil y ágil, que habían iniciado Rueda y Timoneda[414], y que, en la actualidad, se estaba alzando con el triunfo en la batalla teatral por la hegemonía pública, gracias a los esfuerzos del comediógrafo Tárrega y sus discípulos (Gaspar Aguilar, Guillén de Castro...), así como de un joven Lope de Vega que acababa de llegar a tierras valencianas[415].

Frente a la propuesta estética «clasicista», culta, de los trágicos Artieda y Virués, los mencionados Tárrega, Aguilar, Guillén... y el joven Lope son artífices del proyecto de renovación teatral que, recogiendo el testigo del teatro cómico de Rueda y Timoneda en su afán por popularizar la fiesta teatral, culminará en la futura ***Comedia nueva*** forjada por el «Fénix». Desde

[412] Palabras pertenecientes al «Prólogo» con que Cristóbal de Virués encabeza su comedia titulada ***La infelice Marcela***, en ***Teatro Clásico en Valencia,*** I, p. 270.

[413] Ibídem, p. 269.

[414] Para más información al respecto, remitimos a los siguientes artículos de José Luis Sirera: «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos»; «Los trágicos valencianos»; y «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral».

[415] Dice Joan Oleza: «Cuando a principios de 1589 llega Lope a Valencia, con sus veintiséis años y unas pocas comedias a cuestas, debió de conocer muy pronto a uno de los hombres de letras más respetados ya por entonces, de la ciudad de Valencia, el canónigo Tárrega, que tendría entre los treinta y tres y los treinta y seis años, había escrito y representado probablemente tres de sus comedias y estaba escribiendo, o iba a escribir en ese mismo año, la que sería la primera formulación plena de la comedia nueva: ***El Prado de Valencia***...». (Véase «Hipótesis sobre la génesis de la Comedia barroca», p. 41.)

muy temprano, concretamente desde la década de los 80 del siglo XVI, su incipiente ***comedia*** va ganando el afecto del espectador contemporáneo, incluido el del trágico Rey de Artieda, quien no duda en defenderla ante sus pedantes detractores, así como en recomendar al Marqués de Cuéllar:

> ...oír comedias a mi cargo;
> y más si una pasión al alma llega
> y el día sobra o te parece largo;
> que Tárrega, Aguilar, Lope de Vega
> aligerar con sus escritos pueden
> la ansia y pasión que te desasosiega...[416]

Pues bien, en ese camino hacia la ***Comedia nueva***, recorrido conjuntamente por los «ingenios» citados por Artieda, cabe destacar al más veterano de los autores, Francisco Agustín Tárrega (1554?-1602), a quien la crítica más reciente (Rinaldo Froldi, J.G. Weiger, W. Wilson, Joan Oleza, J.L. Sirera, J.L: Canet...) considera como uno de los primeros formuladores del nuevo gusto teatral, la ***Comedia***. Y es que la fina sensibilidad del canónigo valenciano, valorado ya por coetáneos de la talla de Agustín de Rojas (***Loa de la comedia***) o Cervantes (***Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados***) como precursor del «Fénix», lo lleva a intuir que la popularización del teatro no pasa tanto por la renovación de unos géneros dramáticos caducos, tal como habían creído Artieda y Virués, como por la creación de un arte nuevo, capaz de conjugar los gustos de todo público potencial (nobles y plebeyos, hombres y mujeres, cultos e incultos...) en una singular «mixtura», por emplear un término de la época, que acabase definitivamente con la vieja división genérica establecida por Aristóteles en la ***Poética***. De ahí que conciba un modelo básico de ***comedia*** a partir de la fusión de elementos procedentes de las distintas tradiciones teatrales de más arraigo en la ciudad del Turia: la voluntad docente, la adscripción social elevada de los personajes, y la rígida estructuración del **teatro trágico** y **erudito**; la vocación populista y la adopción de la técnica del «enredo», propias del **teatro italiano**; la ***vis*** cómica (escenas catalíticas y personajes arquetípicos procedentes del mundo de los «Pasos») del **teatro populista**; y, muy especialmente, la espectacularidad escénica y la oralidad ingeniosa del **teatro cortesano**.

[416] Véase A. Rey de Artieda, «Epístola Al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia» (1605), recogida en ***Teatro Clásico en Valencia,*** tomo I, p. 66.

El mejor exponente de esta primera cristalización de la fórmula de la ***Comedia nueva*** surgida de la pluma de Tárrega lo encontramos en ***El prado de Valencia*** (1589-1590), pieza a la que se le atribuye el mérito de ser la primera comedia de enredo de nuestros siglos áureos, a juzgar por los principales ingredientes que la conforman:

> ...el tema del amor como fundamento de toda la acción; la presencia del sentimiento del honor [...]; la figura de D. Juan, que es la de un ***galán*** en el sentido exacto de la palabra; el ritmo creciente del movimiento escénico; la brillantez [...] del lenguaje; la duplicidad de la intriga amorosa, que adquiere un mayor interés con la inserción de las figuras del Capitán y de la desenfadada y simpatiquísima Beatriz, utilizada por el poeta para poner en marcha equívocos que mueven la acción... y aún más [...], el papel de mayor comicidad es confiado a un ***lacayo***, que, sin tener todas las prerrogativas del ***gracioso***, posee ya las fundamentales de ser servidor del protagonista y aficionado al vino...[417]

Ahora bien, el hibridismo de base sobre el que se sustenta nuestra primera comedia aurisecular y, en general, el resto de comedias del valenciano no es tanto, pues el peso excesivo de la tradición cortesana acaba relegando a un segundo plano el elemento populista, imprescindible para la ***captatio benevolentiae*** del amplio y difuso público popular. Así lo reconocen J.L. Canet y J.L. Sirera, especialistas en el teatro del valenciano, cuando afirman que «...Tárrega no alcanza uno de los puntos fundamentales del teatro barroco: convertirse en un elemento de propaganda populista [...]. Pero aunque Tárrega está lejos del populismo de Lope, crea desde su aristocratismo los elementos básicos de la comedia, y los cohesiona y los articula en una fórmula perfectamente definida ya en 1589 (cuando Lope llega a Valencia)[418]».

b) Lope de Vega: la consolidación de un arte para el pueblo

Será Lope quien, asimilando y superando las innovaciones de sus «profesores» valencianos, consiga desprenderse del yugo de la antigüedad y forjar un arte popular, nacional, verdaderamente nuevo. Él mismo nos presentará su «Comedia nueva» como resultado de haber perdido «de Aristóteles [...] / el respeto[419]», impulsado por «la vulgar corriente[420]». Y es que un

---

[417] Rinaldo Froldi, ***Lope de Vega y la formación de la comedia,*** pp. 125-126.

[418] J.L. Canet y J.L. Sirera, «Francisco Agustín Tárrega» (en ***Cuadernos de Filología. Literatura: análisis, III, 1-2. La génesis de la teatralidad barroca,*** pp. 93-123), p. 122.

[419] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*** (1609), p. 68.

dramaturgo como Lope, cuya principal aspiración es alcanzar «el vulgar aplauso», no puede escribir sus comedias conforme «el antiguo» de unas reglas que «el ignorante vulgo contradice[421]», máxime habiendo sido testigo de cómo «quien con arte agora las escribe [las comedias] / muere sin fama y galardón[422]». Por todo ello, la única norma que va a regir sus obras es el inculto gusto del «natural», de ese pueblo ignorante y «monstruoso» que algunos autores identificaron con una «hidra de cien cabezas», puesto que «como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto[423]».

Ahora bien, ¿cómo se traduce, en términos estéticos y poéticos, ese «hablar en necio» al público? Las palabras de Lope no ofrecen ninguna duda al respecto: hay que abandonar el artificio de una reglamentación clásica caduca, encerrando «los preceptos [aristotélicos] con seis llaves», y sacando «a Terencio y Plauto de mi estudio[424]», en beneficio de un arte poético más vital o más «llano» y «garbado», como había intuido tiempo atrás el trágico Artieda, es decir, un arte más cercano a la Naturaleza y a su bella variedad que tanto deleita (véase la p. 67 del ***Arte nuevo***).

Ya Menéndez Pidal había dicho de Lope que «hasta el fin de su vida puso la naturaleza por cima del arte», y es verdad, pero lo hizo de una forma muy sutil, explotando al máximo uno de los fundamentos básicos de la ***Poética*** clásica, la conocida teoría de la mímesis aristotélica[425], tan bien condensada en la máxima ciceroniana de la ***comedia*** como ***imitatio vitae***. En opinión de

---

[420] Ibídem, p. 63.

[421] Ibídem.

[422] Ibídem.

[423] Ibídem.

[424] Ibídem.

[425] Recordemos que, según dejó dicho el Estagirita en su ***Poética***, toda forma poética es imitación: «...la epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y la poesía ditirámbica, la aulódica en gran parte así como la citaródica son, en una consideración general, **imitaciones**, pero se distinguen entre sí en tres aspectos: o por los medios con que realizan la imitación, o por el objeto que imitan o bien porque imitan de modo distinto y no de la misma manera...» (pp. 19-20). Palabras éstas, las de Aristóteles, que, en un alarde de conocimientos encaminados a demostrar que «yo [no] ignorase los preceptos», recuerda Lope en su ***Arte nuevo***: «...ya tiene la Comedia verdadera / su fin propuesto, como todo género / de poema o ***poesis***, y éste ha sido / imitar las acciones de los hombres / y pintar de aquel siglo las costumbres. / También cualquiera imitación poética / se hace de tres cosas, que son plática, / verso dulce, armonía, o sea la música, / que en esto fue común con la tragedia, / sólo diferenciándola en que trata / las acciones humildes y plebeyas, y la tragedia las reales y altas...» (pp. 63-64).

Lope, si la ***comedia*** ha de ser «imitación» de la vida, una vida llena de contrastes llamativos que no escapan a la mirada sensible del hombre barroco, debe caracterizarse también por la «mixtura» de la risa y el llanto, de lo alto y lo bajo, de lo trágico y lo cómico, y, en definitiva, por el concierto de las dos posturas vitales extremas, encarnadas en los filósofos Heráclito «lloroso» y Demócrito «gracioso». En otras palabras, la ***comedia*** ha de ser «verisímil[426]» y, por ende, variada, si quiere ser, como dejó dicho uno de los precursores valencianos de Lope, «espejo de la vida» y cumplir con su propósito esencial de divertir y «mostrar los vicios y virtudes / para vivir con orden y medida[427]». El crítico aurisecular Francisco de Barreda no sólo analiza, sino que defiende fervientemente, el pensamiento de Lope a la hora de forjar su «arte nuevo»:

> Hay [...] acciones entre los hombres que mezclan serenidad y borrasca, en un mismo punto, en una misma persona. [...] El poema, pues, que retratare esta acción fielmente, habrá cumplido con el rigor de la poesía. Esto hacen nuestras comedias con suma atención [...]. **El norte de la poesía es la imitación. Mientras nuestra comedia imitare con propiedad, segura corre, no hay más arte**. No hay más leyes a quien sujetar el cuello [...]. **¿Por qué no se han de mezclar pasos alegres con los tristes, si los mezcla el cielo? Esta comedia, ¿no es retrato de aquellas obras? Pues si es retrato, claro está que ha de referir su imagen**...

Así es como Lope rescata el único precepto clásico («todo poema es imitación») válido, a su juicio, para los nuevos tiempos, un precepto que, en principio, rechazaba las mezclas[428], y lo adapta al criterio estético de la

---

[426] El mismo Lope, en su más famoso tratado doctrinal, recomienda a sus seguidores que se guarden «de imposibles, porque es máxima / que sólo se ha de imitar lo verisímil» (***Arte nuevo,*** pp. 70-71).

[427] A. Rey de Artieda, «Epístola Al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia», en ***Teatro Clásico en Valencia,*** tomo I, p. 61.

[428] Recordemos que Aristóteles distinguía dos formas principales de imitación artística, en función del objeto y de la forma en que se llevaba a cabo la mímesis:

1) «**la *comedia* es**, según dijimos, **la imitación de personas de inferior calidad**, pero no de cualquier especie de vicio, sino sólo de lo risible, que es una variante de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio, y así, por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor...»;

2) «...La epopeya coincide con la ***tragedia*** -a excepción del metro- en que ambas son **imitación de personas nobles** [...]. La ***tragedia*** es, pues, la **imitación de una acción elevada** y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones»

«variedad como generadora del deleite», propio de la incipiente mentalidad barroca, originando un nuevo arte que no es ni ***comedia*** ni ***tragedia*** al modo tradicional, pero sí la «mixtura» de ambas: «lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza[429]».

Esta mezcolanza «tragicómica», avalada por la Naturaleza y por el mismo ***ars poetico*** de autoridades clásicas de la talla de Sófocles o Aristófanes, calificada por su creador como «máquina confusa», «vil quimera de este monstruo cómico» o «Minotauro de Pasife», esta mezcla tragicómica, decíamos, logrará abrirse camino entre los ataques de sus detractores «terensiarcos y plautistas destos tiempos» hasta consolidarse como la fórmula de la ***Comedia*** imperante en todo el territorio peninsular. Sin duda alguna, su triunfo final, su preeminencia sobre las propuestas dramáticas «localistas», incluidas las de los autores prelopistas valencianos, se debe a su principal mérito, un carácter híbrido que, en opinión del profesor Cañas Murillo:

> ...tiene la posibilidad de concitar las más diversas adhesiones, gustar a un número amplio de gentes, de creadores, que en él vieron reflejadas sus propias ansias de renovación, recogidos parte de sus ideales sobre el modo de efectuar la reforma. Un modelo que terminó por imponerse a todos los demás...[430]

Pues bien, Guillén de Castro es uno de esos escritores valencianos, discípulos de Tárrega, que, en plena madurez, opta por «abandonar[431]» el propio proyecto de renovación teatral para abrazar el canon monstruoso de un «hombre / monstruo de naturaleza», que había logrado la difícil misión de gustar al «pueblo entero[432]». Él mismo, en boca del Duque de CI, y en unos versos que guardan una estrecha relación de intertextualidad con el ***Arte***

(***Poética***, pp. 27-29).

[429] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,*** p. 67.

[430] Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia» (en ***Anuario de Lope de Vega,*** VI, 2000, pp. 75-92), p. 88.

[431] Entrecomillamos la palabra, pues, como hemos comentado en un sinfín de ocasiones, y como vamos a ver al analizar algunas de las figuras «típicas y peculiares» de nuestro dramaturgo, Guillén se adhiere al modelo teatral propuesto por el «Fénix» sin traicionarse a sí mismo, esto es, sin renunciar al magisterio recibido de sus predecesores valencianos, y que tanto le había marcado durante su primera etapa como dramaturgo.

[432] Guillén de Castro, CI, p. 863.

nuevo, declara su firme adhesión al «monstruo cómico» lopesco, cuyo talante plural, mixto y, en suma, democrático, lejos desprestigiar el valor de las comedias clásicas de Plauto y Terencio, lo realza, al consagrar la línea iniciada por éstas en la búsqueda de la variedad por el deleite:

> Camarero. ...No sé cómo a oíllas vienen [...]
> adonde Plauto y Terencio
> tan grandes amigos tienen.
> Duque. ¿Dirás que son imperfetas
> porque al arte contradicen?
> Camarero. Sí, señor.
> Duque. [...] Ven acá: si examinadas
> las comedias, con razón
> en las repúblicas son
> admitidas y estimadas,
> y es su fin el procurar
> que las oiga un pueblo entero [...],
> ¿parécete discreción
> el buscar y el prevenir
> más arte que conseguir
> el fin para que ellas son?[433]

Guillén también considera que uno de los principales fines del arte es el «vulgar aplauso». De ahí que, como hicieran «Plauto difunto» en su ***Anfitrión***, el italiano renacentista Guarini en ***Il Verrato*** (1588), y, en la actualidad, su muy admirado Lope, trate de ofrecer «al sabio y al grosero / qué reír y qué gustar» (CI, p. 863) mediante un modelo híbrido de ***comedia*** que, vulnerando el código aristotélico, mezcle lo grave y útil, requeridos por el «sabio», con lo cómico y deleitoso, solicitados por el «grosero».

La prueba más palpable del carácter tragicómico de la ***comedia guilleniana*** la encontramos en las ***dramatis personae***. Si hasta el presente de nuestra investigación, la mixtura de entes guillenianos combinaba personajes de rango social medio (***galán***, ***dama***, ***padre*** o ***hermano*** de la dama...) con otros de muy elevada calidad (***rey***, ***príncipe***, ***duque***...), para escándalo del

[433] Ibídem, pp. 862-863. La evidente relación de dependencia que, con respecto al ***Arte nuevo*** (1609) de Lope, mantienen los versos proferidos por el Duque, vocero de Guillén, en alabanza de Lope y de la ***comedia*** al uso española hace difícil aceptar como válida la fecha de composición de CI, anterior a 1610, propuesta por autores como Courtney Bruerton o Ch. Faliu-Lacourt. Consideramos, como John G. Weiger, que, probablemente, Guillén compuso su comedia entre 1615 y 1618, pues «si la obra de Guillén hubiese sido escrita antes de 1610, como quieren todos, tendríamos que confesar que Lope encontrara su inspiración para la importantísima conclusión de su tratadito en esta loa de su amigo valenciano». Para más información al respecto, remitimos a J.G. Weiger, «La ***comedia nueva***: una vez más sobre el juego de la originalidad», pp. 24-25.

«prudente Filipo, rey de España[434]», ahora adquirirá tintes más «monstruosos» o «quiméricos», al incluir en su seno una figura de procedencia humilde y, además, asociada al rasgo de la ridícula «bajeza cómica»: nos referimos al ***gracioso*** o similares.

III.2.1.5.2. La personificación de lo risible en la «vil quimera de este monstruo cómico» guilleniano: el ***gracioso***

El tópico, generalizado entre la crítica, de la insólita ausencia de la figura del ***donaire*** en la dramaturgia guilleniana ha sido rebatido, en los últimos años, por Luciano García Lorenzo, quien afirma rotundamente que sí «existe la figura del gracioso en el teatro de Guillén de Castro y varias son las pruebas que a esta afirmación nos conducen», pues «si nos acercamos a las listas de personajes que preceden a las comedias, leemos el calificativo de ***gracioso*** dado por el propio autor o por los impresores de sus comedias», y eso sin contar con que los personajes que reciben el marbete de ***graciosos*** «reúnen, con mayor o menor intensidad, algunas de las características tópicas que definen al personaje: son confidentes de su señor, glotones, codiciosos, dormilones, mantienen amores paralelos con la criada de la dama que corresponde al amor del galán, etc.[435]».

Nosotros coincidimos con García Lorenzo en que un ardiente defensor, como es Guillén de Castro, de la nueva ***comedia lopesca*** no puede prescindir de una de sus señas de identidad más peculiares y alabadas por su creador[436]: el tipo del ***gracioso***. Ciertamente, el autor valenciano incluye entre sus filas a esta figura emblemática de la ***Comedia nueva***, que tanta tinta ha

---

[434] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,*** p. 67. Por mucho que irritase a la autoridad real, la mezcla, en las tablas, de personas majestuosas con otras plebeyas se hallaba avalada por la autoridad clásica de Plauto, según reconoce Lope, al juzgar su proceder como una vuelta «a la comedia antigua / donde vemos que Plauto puso dioses, / como en su ***Anfitrión*** lo muestra Júpiter» (p. 67).

[435] L. García Lorenzo, ***El teatro de Guillén de Castro,*** pp. 30-31.

[436] Dice F. Lázaro Carreter que «Lope se siente verdaderamente satisfecho de su invención de tal figura; ella, piensa, ha permitido diferenciar la comedia española de la clásica antigua, que careció de tal personaje. Lo afirma en el ***Prólogo dialogístico*** de la parte XIX, ya mencionado. A aquellos autores les faltó, escribe, "el simple de la comedia (propia figura ridícula de la nación española)", por lo cual, para mover a risa, tuvieron que satirizar directamente a tipos como "el marido descuidado, el viejo teñido, el calvo y el galán con moño" [...]. Y el gracioso, esa figura que desconocieron los antiguos, le viene de perlas para excitar la risa evitándose figuras de calidad ridículas (de éstas, pocas aparecen salvo las viejas enamoradizas y beatas, y los poetas culteranos); y concentrando en ella malicias y pullas de escaso filo, menos cortantes aún por sufrirlas o por decirlas de tan poca traza...». Véase F. Lázaro Carreter, «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», en ***Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,*** n.º 7, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 223-229.

hecho correr en los estudios teóricos del «arte nuevo» seiscentista[437], empero, conviene matizar que su presencia, en el teatro guilleniano, es más bien escasa, y responde a un perfil poco convencional, deudor, en gran medida, de los modos de «comicidad catalítica» propios de los tipos entremesiles del XVI. Pero vayamos por partes.

Basta un simple vistazo por el «fabuloso Hermafrodito», en palabras de Cervantes en ***La Galatea*** (libro VI), de las ***dramatis personae*** guillenianas para comprobar la enorme desproporción de sus componentes principales: si el sector grave o «trágico» se halla sobradamente representado por un sinfín de personajes adscritos al estamento señorial y agrupados bajo marbetes diversos («galán», «dama», «padre/viejo», «hermano de...», «rey/reina», «príncipe/infanta», «duque/duquesa», etc.), apenas dos figuras, calificadas explícitamente como «graciosos», engrosan la parte ridícula o «cómica»:

- Godín, ***gracioso*** (TPC)
- Benito, ***gracioso*** (EVE)

La reducida presencia del ***gracioso*** en las listas de personajes es un claro indicio de que la máxima figura de la graciosidad, tal como la concibió Lope de Vega en su afán por templar «la cólera / de un español sentado[438]», no cuaja del todo en el seno de un teatro «serio» como el guilleniano, que, por causa de factores diversos tales como la influencia de la tradición teatral valenciana y el carácter elitista del público de «La Olivera», sin olvidar nunca

[437] He aquí una muestra significativa de la cantidad de estudios críticos que han centrado su atención, única y exclusivamente, en la figura paradigmática de la ***Comedia nueva***, el ***gracioso***: **J.F. Montesinos,** «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega» (en ***Homenaje a Menéndez Pidal***, I, Madrid, Hernando, 1925, pp. 469-501); **S.E. Leavitt,** «Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic» (en ***Studies in Philology***, XXVIII, 1931, pp. 315-318); **Maria Hesler, *Studien zur Figur des Gracioso bei Lope de Vega und Vorgängen, Hildesheim*** (Druck von Fraur Borgmeyer, 1933); **M. Herrero García,** «Génesis de la figura del donaire» (en ***Revista de Filología Española***, 25, 1941, pp. 46-78); **Joseph H. Silverman,** «El gracioso en Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional» (en ***Hispania***, XXXV, 1952, pp. 64-69); **Charles David Ley, *El gracioso en el teatro de la Península. Siglos XVI y XVII*** (Madrid, Revista de Occidente, 1954); **J. Cano Ballesta,** «Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de la tradición medieval» (en VV.AA, ***Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega,*** Madrid, Edi-6, 1981, pp. 777-783); **Berislav Primorac,** «Matizaciones sobre la figura del donaire» (en ***Revista de Filología Románica***, 2, 1984, pp. 133-144); **F. Lázaro Carreter,** «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», pp. 223-229; **M. Durán,** «Lope y la evolución del gracioso» (en ***Bulletin of the Comediantes,*** 40, 1, 1988, pp. 5-12); **VV.AA**., ***Criticón,*** 60, 1994 (Dicho volumen incluye también el «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro» (pp. 149-170) elaborado por María Luisa Lobato).

[438] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias,*** p. 68.

su peculiar orientación didáctica y moralizadora, decanta su «hibridismo» esencial hacia el territorio de lo útil, de lo ejemplar, y, en definitiva, del ***drama*** ideológico o de la ***comedia trágica***, en perjuicio del lado deleitoso de la ***comedia cómica***.

Si traspasamos la nómina inicial de figuras y nos sumergimos en el interior de los textos dramáticos guillenianos, descubrimos lo que era ya un «secreto a voces»: el insólito y remarcado perfil «tragicómico» de un universo tipológico, de por sí «quimérico»/«tragicómico», dibujado a partir de pinceladas más «agrias» o «trágicas» que «risueñas» o «cómicas». Y es que, a grandes rasgos, el mundo de ficción que habita las comedias del valenciano coincide con el subyacente en las ***tragicomedias*** auriseculares, en las que, según el preceptista aristotélico López Pinciano en su famosa ***Philosophía Antigua Poética***, falta:

> lo ridículo que a una pura comedia conviene, y que faltan burlas muchas y palabras de donayre mucho en essas acciones por guardar el decoro a los dioses, reyes y personas principales, a los quales es desconveniente la plática que engendra risa...[439].

Haciendo honor a su fama de autor «trágico[440]», y atento siempre al decoro del ilustre senado de «La Olivera», Guillén reduce considerablemente la componente «cómico-baja» y «ridícula», prescrita por el arte lopesco («...ya le perdimos el respeto [a Aristóteles], / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica[441]»), en la configuración de su particular «Minotauro de Pasife», que se nos presenta así bajo una inusitada luz grave, y, por ende, ejemplar, más apta para la ***captatio benevolentiae*** de las «orejas patricias y trágicas cuales debe ser las de los príncipes y grandes señores», en palabras de «El Pinciano», destinatarias por excelencia del catecismo nobiliario del teatro guilleniano. Dicho de otro modo, en la dramaturgia del poeta valenciano, la estructura de papeles dramáticos se halla presidida, fundamentalmente, por los personajes que aportan la mayor dosis de «seriedad», amarga y útil, a la mixtura tipológica: nos referimos, cómo no, a la inmensa galería de «perfetos»

---

[439] Fragmento recogido por Alberto Montaner Frutos en su obra titulada ***Política, historia y drama en el cerco de Zamora.*** La comedia segunda de las Mocedades del Cid ***de Guillén de Castro,*** p. 74.

[440] Véase la p. 210 (nota 176).

[441] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias***, p. 68.

caballeros, condes, duques, reyes o príncipes que, como hemos visto en subapartados anteriores, discurren con total desenvoltura por las páginas de las veintisiete comedias de indiscutible paternidad guilleniana, independientemente del macrogénero (trágico o lírico/cómico) en el que se inserten. Menos relevante, sin duda alguna, resulta la presencia de los personajes populares que, diseñados sobre el concepto aristotélico de «fealdad ridícula[442]» o, en términos ciceronianos, ***turpido et deformitas***, asumen la función lúdica necesaria para el descanso y el divertimento del selecto auditorio al que Guillén pretende educar en los principios aristocráticos. Así lo comprobaremos acto seguido, al rastrear su presencia en tan sólo un total de trece comedias, la mayoría de las cuales pertenecen al subgénero de la ***comedia pura***, cultivado preferentemente por el Guillén maduro en su etapa «lopesca», y siempre bajo un perfil bastante pobre y, por lo general, poco ajustado a la compleja máscara convencional que del arquetipo forjara el «Fénix», según él mismo confesó[443], en ***La francesilla*** (1595-1598).

a) El donaire «pre-gracioso»: el rústico o villano cómico

Si hacemos caso de las palabras del Lope maduro en la dedicatoria de ***La francesilla*** a Pérez de Montalbán, habremos de convenir, con él, en dos hechos fundamentales: él es el «inventor» único del tipo por antonomasia de la ***Comedia nueva***, el ***gracioso***, cuya «milagrosa» y espontánea creación tiene lugar en las postrimerías del siglo XVI.

Ahora bien, la misma actitud humilde del poeta madrileño en los comienzos de su andadura dramática, presentándose como un mero continuador de la empresa iniciada por unos poetas «bárbaros» que «el vulgar aplauso pretendieron[444]», nos aconseja acercarnos con cautela a esas primeras consideraciones apuntadas por un envanecido «Fénix» en el cenit de su carrera como dramaturgo, justo cuando empezaba a ser celebrado por

[442] En su ***Poética*** (p. 27), Aristóteles dice que «lo risible [...] es una variante de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio, y así, por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor».

[443] En la dedicatoria de ***La francesilla*** a Juan Pérez de Montalbán, incluida en la ***Trezena Parte*** (1620), Lope escribe lo siguiente: «y repare de paso en que fue la primera [comedia] en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes».

[444] Lope de Vega, ***Arte nuevo de hacer comedias***, p. 63.

muchos, entre ellos Guillén, como «monstruo de naturaleza» y fundador del novedoso y quimérico arte «que se usa en España».

Sin negarle a Lope el mérito indiscutible de ser el supremo hacedor de la criatura más emblemática del arte nuevo por él forjado a partir de la singular mixtura de elementos procedentes de tradiciones anteriores y contemporáneas, creemos que, en su acto creador de la figura del ***donaire***, el «todopoderoso Fénix» no parte de la nada (***ex nihilo***), sino que, más allá de su «omnipotencia», se vale de la materia (***ex qua***), es decir, de los primerizos y endebles esbozos diseñados por sus predecesores «bárbaros». Del mismo parecer es Manuel V. Diago, quien, tras preguntarse si Lope «pudo ser, al menos, el inventor de la figura del donaire», llega a la conclusión de que:

> no, que también en este punto lo que hizo el autor de ***La dama boba*** fue perfilar un personaje que se había ido gestando largamente por la tradición teatral anterior. Una tradición que arranca del ***pastor bobo*** de Juan del Encina o Sánchez de Badajoz y que pasa por su transformación en el ***simple*** de las comedias de Rueda o Timoneda[445].

Sin necesidad de remontarnos tan atrás en el tiempo, nosotros consideramos que los precedentes más inmediatos de la figura del ***gracioso*** dibujada por el «Fénix» nacen en el seno del teatro valenciano de las últimas décadas del Quinientos. Ello no resulta nada extraño, si tenemos presente, según vimos páginas atrás, que la propia dinámica evolutiva que, durante los años de adolescencia de Lope, experimenta el teatro culto valenciano en su objetivo primordial de modernizarse y adaptarse al gusto del vulgo había impuesto ya la necesidad de incorporar entre sus filas un actante cómico popular que, al contrastar con los protagonistas graves y encumbrados de la ***tragedia***, originase el variado movimiento escénico que tanto deleite, y mucho mayor provecho moral, aportaba al «quimérico» espectador de incipiente sensibilidad barroca. Recordemos, si no, la sorprendente «irregularidad» cometida por Andrés Rey de Artieda al introducir, sin llegar nunca a una fusión orgánica, en la agria estructura de su tragedia ***Los Amantes*** (1581) el timidísimo alivio de un ingrediente cómico, encarnado en la figura secundaria de Perafán, lacayo del galán protagonista (Marcilla). He aquí la única muestra de graciosidad que, basada exclusivamente en su torpeza verbal (metátesis

[445] Manuel V. Diago, «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI» (en ***Criticón,*** 60, 1994, pp. 19-26), p. 19.

lingüísticas, confusión de nombres propios...), despliega el criado Perafán, justo en uno de los momentos más trágicos vividos por su señor, el cual acaba de perder para siempre a su amada Sigura:

Marcilla. Ea, pues, a lo grave o lo burlesco,
siquiera porque te oiga don Gonzalo,
si alegra el vino y tan de veras brindas,
cántanos dos letrillas, pero lindas.
Perafán. Pláceme, pero nadie burle o **fisbe**.
Marcilla. Fisgue dirás.
Perafán. Pues fisgue dije [...].
Diré cómo a Leandro esperó **Tisbe**.
Marcilla. Sé que Píramo fue a quien esperaba.
Perafán. Aunque de Masinisa y **Sofonisbe**...
Marcilla. Dí Sophonisba.
Perafán. ...el tono y letra es brava...[446]

Sorprende el carácter breve y marginal de la faceta divertida de Perafán, que, acto seguido, y cual poeta culto[447], declama con suma perfección la urdimbre de versos que conforman el soneto petrarquesco dedicado a Masinisa y Sofonisba (véanse las pp. 13a-b de ***Los Amantes***). Lejos está aún Perafán de los futuros graciosos del teatro barroco y de sus continuas parodias burlescas del refinado lenguaje poético-amoroso empleado por sus amos.

A pesar de la escasa impronta cómica dejada en su tragedia por el criado Perafán, que, más que precursor del ***criado-gracioso*** lopesco, respondería mejor al prototipo de «criado fiel» o, en términos de Noël Salomon[448], «criado útil y ejemplar» tan grato al teatro «aristocrático» valenciano[449], lo cierto es que Rey de Artieda allana a su compatriota Tárrega

[446] A. Rey de Artieda, ***Los Amantes***, en ***Teatro Clásico en Valencia,*** I, p. 36.

[447] No en vano, Perafán es presentado en las ***dramatis personae*** como «***criado*** de Marcilla, ***poeta*** y ***músico***».

[448] Véase Noël Salomon, ***Lo villano en el teatro del Siglo de Oro***, Madrid, Castalia, 1985.

[449] Así lo demuestra el desconsolado llanto de Perafán ante el cuerpo sin vida de su joven señor, y, muy especialmente, su amargo apóstrofe de acusación dirigido a la Muerte Enemiga que, aunque «por mostrarte justa allanas / cualquier edad y condición» (p. 19a), no conseguirá, sin embargo, triunfar sobre la fama y el eterno recuerdo de Marcilla. Con sus palabras esperanzadoras y compensadoras, en cierto modo, del triste final de Marcilla, Perafán antecede a toda esa galería de fieles «auxiliares» de la nobleza con los que la incipiente ***comedia valenciana***, nacida del molde tarreguiano, logra su propósito esencial: alterar el trágico destino de los desdichados protagonistas nobles (generalmente, víctimas inocentes del tirano de turno), superando así el esquema trágico heredado de Artieda y Virués, mediante un sorprendente final feliz que augura ya la nueva práctica escénica aurisecular. Éstos son algunos de los auxiliares, buenos y leales, de los galanes protagonistas que pululan por las páginas de la comedias de Tárrega: el duque de Saboya ***(El cerco de Rodas)***, el marqués de

el camino hacia una fórmula teatral nueva, más moderna y cercana a ese «uso y plática Española» que apuesta por la «verisímil» mezcolanza de elementos trágicos y cómicos. En este sentido, grandes son los logros del canónigo Tárrega, quien consigue superar el esquema trágico de la dramaturgia valenciana del momento, mediante, entre otras cosas, la inclusión de esporádicos episodios líricos con función suspensiva, protagonizados por unos personajes más o menos risibles que, si bien en un primer momento (anterior a 1589) proceden de la «Comedia vieja» o de los «Pasos» de Rueda, hacia 1589-90 brotan ya de la misma estructura «tragicómica» de que la empieza a vislumbrarse por la crítica[450] como la primera formulación de la futura ***Comedia nueva***: ***El prado de Valencia***. En efecto, frente a lo que sucede en las primerizas comedias o tragedias de final feliz tales como ***El esposo fingido*** y ***Las suertes trocadas y torneo venturoso***, esta pionera «máquina confusa» o «monstruo cómico», como diría Lope, que es la comedia pura de ***El prado de Valencia*** «metaboliza» con mayor éxito el ingrediente más dulce de su hibridismo constitutivo. Y es que, en el interior de su «agridulce» estructura, el elemento cómico ya no presenta tanto el cariz «postizo», yuxtapuesto con respecto al desarrollo «trágico» de la intriga, que

---

Pescara ***(El cerco de Pavía)***, el criado Octavio ***(La duquesa constante)***... También en las tempranas «tragedias de final feliz» y en algunos de los dramas palatinos de madurez de su discípulo Guillén de Castro es posible rastrear la presencia de estos bondadosos auxiliares que, con su actuación ejemplar, ayudan a los caballeros protagonistas a torcer su funesto destino, si bien nos sorprende su generalizada adscripción social a las capas rurales. Exceptuando a los nobles cortesanos Cesarino (LEH) y Feduardo (LJP), los criados Hortensio (ECA) y Duardo (ENM), así como los villanos de PYF y CSH, entre otros, constituyen los ejemplos más sobresalientes de «criados útiles y ejemplares» que permitirán a nuestro aristocrático dramaturgo, hastiado de contemplar la corrupción reinante bajo la cara hermosa y lujosa de la Corte, desarrollar el tópico de «menosprecio de corte y alabanza de aldea». Curiosamente, será la soledad de los montes el lugar ideal donde, tal como le pronosticara un árabe, el honrado cortesano Cesarino (LEH) recobre la buena fortuna que años atrás le arrebató una mala duquesa a quien servía.

Aunque en menor medida, también hallaremos testimonios de este tipo de auxiliar serio y modélicamente ejemplar en la trama de comedias puras guillenianas tales como DQM o EE. Así, en la penúltima escena de la primera de las piezas citadas, un incidental criado que responde al nombre de Fulgencio se niega a acatar las órdenes de su señor, el (falso) Marqués, de matar a su padre el Duque, movido de la lealtad y de la gratitud para quien fuera su «antiguo señor». Mayor protagonismo adquiere el villano Adulfo en la acción de EE, pues, desde que en la primera escena solicita al Duque entrar a su servicio como escapatoria a la mofas y a la persecución de que es víctima en su pueblo «por [ser] sabio», hasta el desenlace, lo vemos ganarse la privanza del Duque día a día con sus prudentes consejos y su colaboración para resolver la problemática de un hijo del Duque que se declara «alérgico» al matrimonio. Cabe añadir que la presencia continuada de Adulfo en la comedia se verá reforzada por el contraste con un criado más «gracioso», Gonzalo.

[450] Para más información al respecto, remitimos al artículo de Joan Oleza titulado «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», p. 41.

aportaba la presencia ocasional de los personajes entremesiles del «estudiante pobre», en ***Las suertes trocadas***, y de la «vieja», el «escudero» o los «villanos rústicos», en ***El esposo fingido***. Antes al contrario, su componente cómica esencial se asienta, aunque todavía muy débilmente, en la propia intriga, gracias a hallarse personificada en un novedoso personaje popular, el lacayo Guillermo, que, pese a conservar ciertas atribuciones (comilón, borrachín, dormilón y cobarde) de las figuras cómicas del teatro popular del XVI, anticipa sutilmente las funciones dramáticas esenciales del futuro ***gracioso***: ser criado subordinado al galán protagonista, y portador de la palabra cómica. Eso sí, como muy bien precisa J.L. Sirera, el Guillermo de ***El prado de Valencia*** «no es todavía un gracioso», por las dos siguientes razones: «un papel secundario y ningún atisbo de acción paralela[451]».

Pues bien, en ese proceso natural de maduración que, motivado por la incipiente constitución «tragicómica» de la ***comedia valenciana*** de fines del Quinientos, experimenta el personaje popular, en principio aficionado al innoble arte de hacer reír, hasta su futura consagración como el arquetipo cómico-profesional del ***gracioso*** lopesco, en ese proceso de maduración, decíamos, hemos de ubicar el bosquejo del «donaire pre-gracioso» dibujado por las jóvenes plumas de Guillén y Lope (quien, no lo olvidemos, pasó su destierro en la «bella Valencia» durante 1588-1589).

Recogiendo el testigo de Tárrega, los noveles Lope y Guillén no dudan en usar la «hoz» del personaje cómico en sus primerizas comedias, concebidas en el período que abarca los últimos años del XVI hasta 1604/1605, para abrirse camino entre la agria espesura de ese teatro trágico dominante que suponía la «imitación grave y perfecta, y de grandeza conveniente en oración suave», en busca de un arte nacional nuevo que resulte un «verisímil espejo de la vida», en su doble faceta sublime y humilde. Pero su pretendido ***speculum consuetudinis*** cae ya, desde su período «de mantillas», en uno de los «pecados» más graves que Cervantes, ardiente defensor de la idea del arte como fiel reflejo de la vida humana, habría de reprochar a la futura

[451] J.L. Sirera, «El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca», p. 714.

Comedia nueva, en general: la falsificación flagrante de la vida y del arte[452]. Y es que la inclusión de figuras cómicas en el serio universo tipológico de sus tempranas piezas no ofrece sino un vago espejismo, un falso y «acartonado» reflejo de la realidad y de su hibridismo de gentes, tal como lo demuestra el hecho de que, bajo su aparente naturalidad agridulce, perviva, latente, la fría convención teórica que, difundida por los comentaristas aristotélicos, que daban así forma estética a los prejuicios ideológicos del sector social dominante (la aristocracia), establecía la neta distinción de «lo trágico» y «lo cómico», en base a su supuesta relación con las clases sociales altas y bajas, respectivamente. Ya lo decía López Pinciano en su ***Philosophía Antigua Poética*** (1596): la ***tragedia***, frente a la ***comedia***, muestra en escena a «los mejores», social y moralmente hablando, es decir, a los aristócratas.

Si tenemos presente la todavía considerable proporción de gente noble entre las filas del público finisecular que había de pagar sus obras, no nos extraña que, en sus primeras incursiones poéticas en el lado risueño («cómico») de la vida, Lope y Guillén sigan la estela dejada por Tárrega y, antes que él, por tantos otros escritores de nuestro teatro primitivo tales como Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro o Gil Vicente, y, al igual que ellos, asocien la comicidad que Aristóteles fundara en torpeza y fealdad, o, lo que es lo mismo, en la «inferior calidad» moral que no causa ni «dolor ni perjuicio», con la «inferior calidad» social, aún más inofensiva y deleitosa para las «orejas patricias» que presidían las representaciones[453]. En este sentido,

[452] Véanse las palabras del cura Pero Pérez en ***Don Quijote de la Mancha***, Parte I, capítulo XLVII, pp. 573-575. Para más información sobre este particular, remitimos al apartado IV.2. (nota 42) de la presenten tesis, donde reproducimos la argumentación contra las «comedias que ahora se representan» esgrimida por el citado cura cervantino.

[453] Cabe puntualizar, sin embargo, algo que tendremos ocasión de comprobar en III.2.2.1. («El ***lindo***»), y es que, a medida que avance el siglo XVII, la ***Comedia nueva***, en general, y guilleniana, en particular, irá madurando su lado «cómico», que dejará de ser patrimonio exclusivo del ***gracioso***, para ser también asumido por el ***galán*** principal. Ahora bien, adelantamos ya que este noble cómico, bien por ingenioso o por ridículo, que compartirá la función «graciosa» con el ***donaire*** será siempre protagonista del subgénero cómico, nunca serio, de la ***Comedia***, pues, como oportunamente afirma Ignacio Arellano en su artículo «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada» (en ***Criticón,*** 60, 1994, pp. 103-128): «en la realidad teatral aurisecular la estructura de la comicidad y el estatuto serio o cómico de los personajes responden a estructuras y convenciones genéricas. Dicho de otro modo, como muy bien señala Marc Vitse, mientras que en la comedia seria lo cómico se aísla en secuencias definidas y "est le fait presque exclusivement des personnages spécialisés et appartenant le plus souvent aux catégories subalternes de la société dramatique, comme le valet-bouffon et autres ***criados***", en la comedia cómica se produce una implicación gradual de la mayoría de los personajes, de tal manera que el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye

basta una simple lectura de las piezas escritas por el primer Lope (***Belardo el furioso*** [1586-1595], ***El príncipe inocente*** [1590], ***El verdadero amante*** y ***Los donaires de Matico*** [anteriores ambas a 1596], etc.), por un lado, y el joven Guillén (ECA [1600?-1602], LHS [1595?-1605?]...), por el otro, para comprobar que las figuras cómicas encargadas de sazonar los lances trágicos de la intriga con la gracia «sin dolor» de sus flaquezas humanas, intelectuales y morales visten siempre el traje rústico heredado de esa larga tradición teatral que, ya desde la Antigüedad, explota la relación semántica entre las dos acepciones de `campesino´ y `tosco, grosero´ que definen al término **rústico** desde sus orígenes latinos (**rusticus**). Muy reveladoras, al respecto, resultan las palabras de Noël Salomon, cuando afirma que:

> ...desde la ***Vita Christi*** de Iñigo de Mendoza hasta las comedias de Lope y sus discípulos, parece que existiera un lazo indisoluble (en una cierta forma de intermedio) entre lo rústico y lo cómico. De hecho, del siglo XV al siglo XVII, una tradición continua hace de los «rustici» unos personajes destinados a lo cómico a la manera de los sátiros y los silenos de la Antigüedad. Para determinados dramaturgos del siglo XVII, la alianza entre lo cómico y lo rústico es casi tan normal como lo era para Juan del Encina, Torres Naharro o Gil Vicente a principios del siglo XVI. Esto llega a ser tan cierto que a algunos, como por ejemplo Tirso, les ocurre escribir «gracioso» pensando en «pastor» o a la inversa. Puede afirmarse que **el intermedio rústico-cómico en la comedia clásica es como un cordón umbilical que liga a ésta con el teatro castellano primitivo**[454].

Sin más preámbulos, y centrándonos en el dramaturgo que nos ocupa, descubramos la naturaleza de ese «lazo indisoluble [...] entre lo rústico y lo cómico» armado por el primer Guillén en sus comedias de juventud, deudoras directas del tono trágico del teatro valenciano del Quinientos.

Muy débil se nos revela la lazada o atadura de esos dos elementos, «comicidad» y «rusticidad», en el seno de comedias serias de la primera época guilleniana (anterior a 1605/1610), tales como ECA y LHS, así como en un drama ideológico de factura más tardía, MC I (1612?-1618?/1606?), escrito ya bajo los parámetros lopescos de la ***Comedia***. Y es que, en unas obras como las que acabamos de mencionar, en las que la «utilidad» del

---

en un nuevo decoro (ligado también a los géneros) que admite no sólo a los nobles ingeniosos y burladores, sino también, y con harta frecuencia, a los nobles ridículos...)» (p. 105).

[454] Noël Salomon, ***Lo villano en el teatro del Siglo de Oro***, pp. 23-24.

dogma (nobiliario) lo impregna todo, relegando al «deleite» cómico a un discretísimo segundo plano, la pluma guilleniana no podía recrearse en algo tan banal como el diseño de los villanos encargados de poner una nota cómica a la gravedad «provechosa» de la intriga. Así es que, cual esbozos de un tímido pincel, las figuras donosas de ECA, LHS y MC I, siempre registradas en las listas iniciales bajo el marbete genérico de «villanos[455]», apenas reúnen en su trazado interno algunos de los rasgos definidores que Salomon atribuía al tipo tradicional del «villano cómico»: **apetito insaciable** y **cobardía**, atributos ambos que se encierran en uno fundamental, la **simpleza**.

Antes que nada, la «graciosidad» de los villanos que «bombardean» la trama seria de ECA, LHS y MC I con breves incidentes cómicos de tintes entremesiles, y, por tanto, ajenos a la misma intriga, radica en su condición rústica, es decir, en su «tosquedad» o «grosería», en su ingenuidad campesina. Y es que, al igual que el villano que interviene en la ***Comedia Jacinta*** (1515?) de Torres Naharro, bien podrían responder al nombre de «Pagano» (del latín **paganus** `campesino´, acepción a la que, posteriormente, en el lenguaje eclesiástico, se le añadiría la de `gentil, no cristiano´, debido, según Corominas, a «la resistencia que el elemento rural ofreció a la cristianización»), ya que se muestran desconocedores absolutos de los ritos y de las formas de vida del grupo social dominante, convirtiéndose así, fácilmente, en el blanco de las burlas[456], tanto de los galanes con los que comparten escena, como del selecto público que ocupaba los asientos de «La Olivera».

[455] Pese a lo amplio del término, pronto nos damos cuenta de que nos hallamos ante un tipo muy concreto de villano, el «villano gracioso», pues el mismo Guillén se encarga de presentarlo en las acotaciones del siguiente modo:

> ***Salen Arnau, Pierres y Ramón, muy armados, como villanos de una aldea y de graciosidad*** (LHS, p. 567)***.***

Asimismo, conviene señalar que LHS es la única pieza en la que los «villanos cómicos» aparecen individualizados por su nombre de pila: Arnau, Ramón y Pierres, antropónimos que, como vemos, eran de uso habitual entre la población de las tierras del sur de Francia, colindantes con las catalanas, en cuyos límites se ubica, temporalmente, la acción principal de la comedia guilleniana.

[456] Frente al futuro ***gracioso***, el villano cómico hace reír a pesar suyo: no es agente, sino objeto pasivo e inconsciente de la comicidad.

Preso por la risa nos imaginamos al «Coliseo» valenciano que aguardaba, tenso, el momento climático (el enfrentamiento con el campeón inglés Talabote) de la ascendente carrera militar del nuevo Cid de LHS (don Rodrigo de Villandrando), al ser gratamente sorprendido por el autor con una simpática escena en la que tres villanos franceses reniegan de la «enfadosa» guerra que vive su país con Inglaterra, y que amenaza seriamente la paz de sus tierras y el estado de sus cosechas. He aquí una breve muestra de las graciosas disquisiciones con las que tratan de excusar su encierro en los muros de su aldea para no tener que servir al Rey:

Ramón. ¿Esto es guerra?
Arnau. Si esta guerra
dura más, buenos estamos.
Pierres. Sí, ¡par Dios! [...] Tal vida, ¿quién la desea?
Siempre armado de alto a bajo:
armado voy al trabajo,
armado vuelvo a la aldea,
armado llego a comer,
armado a cenar, ¿qué es esto?
Y armado, ¡pardiez!, me acuesto.
Arnau. Y, ¿pésale a tu mujer?
Pierres. Pullas aparte [...]. Así está Francia
por el Marquesado sucio
de Saluces o Salucio.
Arnau. Más es tema que ganancia.
Han dado en aquesta guerra
los reyes, las paces huyen,
el uno y otro destruyen
a Francia y a Ingalaterra... (LHS, pp. 567-568)

A pesar de los «altruistas» esfuerzos del valeroso caballero español don Rodrigo de Villandrando por reclutarlos a favor de la causa francesa, inculcándoles los altos ideales del honor y de la patria, nuestros graciosos campesinos no entienden más allá de sus propias necesidades materiales y de su egoísmo. De ahí que respondan a las palabras del afamado caballero con una tremenda lluvia de pedradas:

Don Rodrigo. Abridme, que quiero entrar.
Arnau. Aquí no damos lugar
a que entre un rayo de sol.
Don Rodrigo. Por eso ciegos estáis,
y rebelados. ¿No veis
que a vuestro honor ofendéis
si al Rey vuestro no ayudáis?
Ramón. Por defender nuestra tierra
no le vamos a servir [...].
Don Rodrigo. Bajad presto y abrid luego
o entrará un rayo de fuego

si no entra un rayo de sol [...].
Pierres. Piedras llueva,
chuzos, picas y alabardas.
Ramón. Y a pura coz y garrote,
aunque fuera talabote,
morirá. (LHS, pp. 572-73)

Su corazón se halla tan apegado a la realidad tangible del pequeño tesoro de su terruño, como los ojos del villano de ECA, pese a las amenazas del «furioso» conde Alarcos, se muestran incapaces de trascender e idealizar la imagen asilvestrada que, de la condesa Margarita, refleja el cristalino espejo de una fuente:

Conde. ...Pues ofensa no me has hecho,
mírame si en este pecho,
que fue un tiempo de cristal...
Villano. (Loco está.)
Conde. ...si un rostro bello
verás [...].
Villano. Sí, señor.
Conde. ¿Que puede ser?...
¿Y tiene suelto el cabello? [...]
¿Qué lleva sobre los hombros?
Villano. Una albarda.
Conde. ¿Albarda lleva?
¡Villano enemigo, infiel!
¿No lleva una piel, traidor?
Villano. Tente, verélo mejor. [...] Lleva una piel.
Conde. Ve mirando poco a poco.
¿Qué ves?
Villano. (Tu asadura veo.
Que está cerca mi fin creo,
que estoy en poder de un loco.)
Conde. ¿Qué, villano? [...]
¿Está descontenta, di? [...]
¿Podré vella yo?
Villano. ¿Pues no? [...]
Volviéndote del revés
la podrás ver como yo... (ECA, pp. 504-505)

Haciendo nuestras las palabras del don Quijote guilleniano a su escudero Sancho, diremos que esa «bobería» o particular «ceguera» del mundo ideal y fantástico que sufren los villanos de ECA y LHS se debe a que dicho mundo «no les es permitido / a los que no han recebido / Orden de Caballería» (DQM, p. 1013).

El «natural», según nuestro aristocrático dramaturgo, anclaje de sus sentidos externos a la «materia», impidiéndoles la ascensión a esas altas regiones del espíritu reservadas a las almas nobles, confiere a nuestros graciosos campesinos el perfil embrutecido y animalizado que, ya desde los

tiempos de Juan del Encina, caracterizaba al tipo folclórico y teatral del «villano cómico»[457]. Buena prueba de ello la constituyen sus principales atribuciones: un **apetito insaciable** y un **miedo** rayano en la superstición, rasgos absolutamente instintivos y, como tales, representativos del mundo «bajo», grosero, y, en definitiva, risible, de la ***comedia***.

Ni rey, ni honor, ni patria. Algo más prosaico como el **hambre** constituye el verdadero motor de la vida de gente sencilla y humilde como los rústicos de LHS. Sobre la escasez de alimentos y los posibles medios para paliarla giran sus conversaciones, que, a falta del pan del que les priva la guerra, son aliñadas con sabrosas ocurrencias y mejores chistes:

Ramón. La tierra sin cultivar
nos habremos de comer.

Arnau. Y aun la cultivada, os digo;
pues por ella van sembradas
tantas armas aceradas,
dará acero en vez de trigo.

Ramón. ¡Pardiez! Ese fruto espero
por comelle, aunque me mate,
y haré de bronce el gaznate
para comida de acero [...].

Pierres. ...Y como plático, llevo
por armas este asador [...].
¿Queréis ver
cómo es arma singular?
Si nos sobra quién matar
y nos falta qué comer,
con esto el intento es
a los ingleses matallos,
y en matándolos asallos,
y comérmelos después... (LHS, pp. 567-68).

Pero, sin duda alguna, la **cobardía** es el atributo que mejor retrata la elementalidad de los villanos guillenianos. No en vano, como si se tratase de un rasgo inherente al tipo, caracteriza al común de los campesinos que intervienen en las tres piezas que centran nuestra atención. En efecto, tanto en ECA, como en LHS y MC I, el miedo brota en el pecho del ingenuo

[457] La ***comedia guilleniana*** confirma, pues, la tendencia observada por Noël Salomon en nuestro teatro de los siglos XVI y XVII (véanse, principalmente, las pp. 25-27 de su obra ***Lo villano en el teatro del Siglo de Oro***), consistente en explotar la comicidad de la figura villanesca por la vía, empleada ya por Aristófanes, de su rebajamiento al nivel de la «animalidad»... Señálese, como dato curioso, la costumbre de nuestra ***Comedia nacional*** de calificar el aspecto embrutecido del personaje rústico con el insulto con que el bueno de Sancho (DQM) obsequia al «Villano» que le ha ocultado una preciosa información, que bien podría haberle ahorrado unos cuantos «palos»: «...¡este **asno** no nos dijera / que [Cardenio] era furioso!» (p. 1046)

campesino con la sola irrupción del protagonista noble en su espacio rústico. Pavor es lo que siente el villano de ECA («estoy perdiendo mil vidas / de miedo», p. 505) ante la presencia del «loco honrado» (en realidad, el conde Alarcos) con el que se ha topado en la fuente, y que, por alguna extraña razón que escapa a su pobre entendimiento, ha dado en perseguirlo «desde el monte al valle», armado con un bastón. El mismo efecto de miedo provoca el bastón del Conde en un tropel de villanos, que, ante el peligro, no dudan en «tomar las de Villadiego»:

Villano 1.º Huye, Ansiso.
Villano 2.º Di si puedo.
¡Válame Dios! ¡Guarda el loco! (ECA, p. 518).

Aún más ridículo, por hallarse cimentado en la superstición y en la excesiva credulidad atribuida al villano, resulta el miedo que despierta en Arnau, Pierres y Ramón (LHS) la sorpresiva aparición, como por encantamiento, de un extraño caballero que identifican, erróneamente[458], con el máximo enemigo de Francia, el gigante Talabote, cuyo nombre apenas había sido mentado unos segundos antes por Ramón:

Ramón. ¿Quién? Talabote.
Pierres. ¡Jesús!
Arnau. ¡Que el nombre alborote
deste inglés!
Pierres. ¿Quieres callar?
¡Cuerpo de tal! Del diablo
espanta menos el nombre. [...].
¿Que esto mi desdicha ordene?
¿Es Talabote?
Arnau. Sí.
Ramón. En fin,
que, en hablando del ruin,
luego viene [...].
Arnau. ¡Huye, Pierres, ven, Ramón! [...]
¡Si al portal llegas primero,
no cierres! (LHS, pp. 568-69).

Una vez a salvo, y protegidos por los muros que cercan su aldea, nuestros miedosos campesinos franceses hacen gala de una de las características más frecuentemente asociada a la villanía en nuestro teatro nacional: la fanfarronería. Y así, en una escena que haría las delicias del

[458] Como descubrirán poco después, pues él mismo se lo revelará, ese caballero desconocido no es otro que el afamado soldado español don Rodrigo de Villandrando, en cuyo esforzado brazo estará la victoria definitiva del pueblo francés en la guerra contra Inglaterra (recreación literaria de la histórica «Guerra de los Cien Años»).

espectador, vemos a Arnau, Pierres y Ramón menospreciando el valor del gallardo caballero que, momentos antes, les había hecho correr despavoridos (véanse las pp. 571-573 de LHS). Del mismo modo, aunque con unos aires un tanto infantiles, el gracioso «Pastor» de MC I alardea ante el enemigo moro de ese «valor» que, previamente, lo había llevado a esconderse en lo alto de una peña:

> Si es mayor el que es más alto,
> yo lo soy entre estos cerros.
> ¿Qué apostaremos -¡ah, perros!-
> que no me alcanzáis de un salto? [...]
> ¡Morillos, volvé, esperá,
> que el Cristiano os acometa! (MC I, p. 59).

El miedo de estos personajes subalternos de aspecto rústico se intensifica notablemente en los momentos decisivos de las grandes batallas libradas por la nobleza heroica. Es entonces cuando, protagonizando unas divertidas escenas de marcado contrapunto humorístico, los vemos poniendo en juego sus mejores tácticas, orientadas a la preservación de sus vidas: la huida y el escondite o la inhibición.

Bajo el cobarde grito de «¡Ay!» (LHS, p. 591), simultáneo a los enérgicos «¡San Jorge!» y «¡San Dionís!» proferidos por los soldados ingleses y franceses, respectivamente, huye de la batalla campal el simpático Arnau, no sin antes haber hecho partícipe al público del enorme temor que provocaba en él la sola visión del talante fiero de los capitanes de uno y otro ejército:

> ¡Cielo divino,
> temblando de miedo estoy!
> Pero a semejantes hombres,
> aun la tierra ha de temblalles.
> ¡Qué feroces en los talles,
> qué gigantes en los nombres! [...]
> ¡Por Dios, que admiran y encantan
> a quien los está mirando!
> ¡Cómo se miran temblando!
> ¡El uno a otro se espantan! [...]
> Parecen
> a dos novillos con celos. (LHS, pp. 588-89).

Aparte de la huida, la otra forma que tienen nuestros villanos de esquivar los peligros de la lucha bélica consiste en la ocultación física de sus personas en un refugio, curiosamente, lo más elevado posible del suelo. Así como los campesinos de LHS, por temor a la guerra, se habían subido a lo alto de las murallas que circundaban su aldea, el Pastor de MC I se esconde

también tras unos enriscados cerros, desde los que presencia la encarnizada pelea de don Rodrigo Díaz de Vivar con los moros. Desde ahí, con la seguridad que le brinda la escarpada montaña, pero todavía con el miedo rondándole el cuerpo, el Pastor relata al público el cruento enfrentamiento que sucede «dentro», ejerciendo así, prematuramente, una de las funciones que serán típicas del futuro ***gracioso***: ser intermediario entre el auditorio y las hazañas del ***galán*** protagonista. Reproducimos aquí un breve fragmento del discurso con el que el Pastor, desde un lenguaje vulgar aderezado con la sal burda y grosera de abundantes expresiones populares («pardiés/pardiós», «voto a san», «hideputa»...) y exageradas exclamaciones, magnifica, ante los ojos del espectador, al héroe español por excelencia, don Rodrigo Díaz de Vivar, apodado por sus enemigos «El Cid» (`señor´):

> ...¡Qué bravo herir! ¡Puto, toma
> para peras! ¡Bueno va!
> ¡Voto a San...! Braveza es
> lo que hacen los cristianos;
> ellos matan con las manos,
> sus caballos con los pies.
> ¡Qué lanzadas! ¡Pardiés, toros
> menos bravos que ellos son!
> ¡Así calo yo un melón
> como despachurran moros! [...]
> ¡Pardiós, no tantas hormigas
> mato yo en una patada [...],
> como él derriba cabezas!
> ¡Oh, hideputa! Es de modo
> que va salpicado todo
> de sangre mora. ¡Bravezas
> hace, voto al soto! Ya
> huyen los moros. ¡Ah, galgos!. (MC I, pp. 60-61).

En definitiva, podemos decir que la ignorancia, la glotonería y la cobardía son los principales rasgos atributivos que hermanan a los villanos cómicos de Guillén con los graciosos rústicos del teatro popular del siglo XVI, al mismo tiempo que los emparentan directamente con su más inmediato descendiente, el ***gracioso***, que no tardaría en aparecer por las páginas de las comedias guillenianas.

b) El donaire gracioso: el criado urbano

Contemporáneamente a las comedias «serias» de su primera época, recordemos el caso de ECA y LHS, el novel Guillén escribe otras piezas, tales como las comedias puras de LMV (1595?-1604?) y DQM (1605-

1608?/1606?), y la tragicomedia ECI (1600?-1610? / 1605?-1608?), que, al igual que las comedias líricas del primer Lope (***Los donaires de Matico***, ***El lacayo fingido***...), continúan la línea de la ***comedia cómica*** abierta por Tárrega, y concentran ya su máxima porción de comicidad constitutiva en un novedoso personaje: se trata de una figura que, aunque heredera de la carga de atributos tópicos legados de la tradición del ***villano cómico***, ostenta el marbete de «lacayo/criado» que, pocos años antes, había lucido el simpático Guillermo tarreguiano de ***El prado de Valencia*** (1589).

Ya lo dice el Paje de PCP, en un irónico guiño metateatral: «...en la comedia habrá sido, / donde el lacayo es gracioso[459]». No nos extrañe, pues, el ver cómo los primitivos graciosos de Guillén, los Galíndez y Pierres de LMV, el Sancho de DQM, y el Landín de ECI, siguen los pasos de su antecesor tarreguiano[460], y conjugan en su etopeya el rasgo fundamental del «donaire» con esa condición lacayil, subalterna, que, al inscribirlos orgánicamente en la trama como siervos de un señor, los despoja, tímidamente, del anterior estatuto intercalar (entremesil) del ***villano cómico***, encauzándolos así en la dirección que habría de conducirlos al tipo lopesco del ***gracioso***.

Ahora bien, será más adelante, en las comedias de madurez, cuando, una vez agonizado el «lento declinar», como diría Garcilaso, del ***rústico bobo*** de las primeras piezas, irrumpan en escena los graciosos más plenamente logrados (al menos, en su faceta atributiva, no así actancial, según veremos) por la pluma aristocrática de Guillén, poco dada, como sabemos, al retrato de la cara frívola y «grosera» de la vida. He aquí la escueta relación de los criados-graciosos más consumados del valenciano[461]:

---

[459] Guillén de Castro, PCP (en ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, ed. de E. Juliá Martínez, tomo II, pp. 412-448), p. 414a.

[460] Considerado por la crítica como «una reminiscencia de los ***zanni***, el servidor contrapuesto, si se quiere, a las virtudes del amo, pero subordinado a él y más bien sombra en que se reflejen con mayor brillo las cualidades del héroe...». Véase Othón Arróniz, ***La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española,*** Madrid, Gredos, 1969, p. 290.

[461] Como tendremos ocasión de analizar más detalladamente en el punto IV.2.1.1.2. («¡Cómo está el servicio! La nobleza y sus auxiliares»), Guillén documenta especialmente el tipo de gracioso que ostenta el «oficio» social de criado, lacayo o escudero. Ni el estudiante, ni el soldado de aires donosos hacen acto de presencia en sus obras, pues Culebro (CI) o ese «lacayo enjerto en soldado» (p. 8a de LEH) que es Lombardo son dos ex-soldados de procedencia plebeya que, al igual que muchos de sus congéneres en la realidad, optan por mejorar la lamentable situación en que los han sumido los tiempos de paz (Culebro no encuentra otra salida que ser matón a sueldo, y Lombardo se lamenta de hallarse en «un perpetuo desmayo, / cansado de no comer», p. 8a de LEH), cambiando de oficio. Su nueva

- Culebro, ***soldado español*** (CI [1605-1608?/1606?]);
- Cobeña, ***criado*** (VA [1608?-1612?]);
- Gonzalo, ***lacayo*** (LFS [1613-1614]);
- Galindo, ***criado*** (EPC [1610?-1615?]);
- Galván, ***lacayo*** (LFC [1610?-20?/15?]);
- Tadeo, ***lacayo*** (ENO [1612?-1615?]);
- Lombardo, ***lacayo*** (LEH [1615?-20?]);
- Gonzalo[462] (EE [1610?-20?/15?]);
- Godín, ***gracioso*** (TPC [1622]);
- Benito, ***gracioso*** (EVE [1623]);
- Cotaldo[463], (PCP [1620?-1624]).

A mitad del camino que conduce hacia la «graciosidad» se quedarían las figuras donosas de Farfán («truhán que canta», p. 117b) y Rodriguillo («bufón desvergonzado, / atrevido y mentiroso», p. 118a), cuya mutua enemistad será incitada y aprovechada en las primeras escenas de LJP por el tiránico Rey para su divertimento particular.

Semblanza del *donaire* guilleniano

Una vez presentados, veamos si el diseño de los graciosos guillenianos se ajusta a la horma que, del arquetipo, forjara el «Fénix», y que Juana de José Prades nos describe en los siguientes términos:

---

ocupación será el servicio en casa de algún noble, quehacer más tranquilo y honroso que el «bajo ejercicio» de arar la tierra (p. 8a de LEH) o cualquier otro trabajo manual. En el citado punto IV.2.1.1.2. comentaremos esta nueva concepción del trabajo que surge en el siglo XVII, y veremos sus consecuencias en la vida cotidiana de la España de la época.

Por otra parte, y como curiosidad, notemos que, salvo los dramas EPC, TPC y LEH, el resto de comedias en las que intervienen los más claros exponentes del paradigma del ***gracioso*** pertenecen al subgénero de la ***comedia pura*** o ***de enredo***.

[462] Aunque la lista inicial no le reserve ningún marbete alusivo a su función dramática o social, Gonzalo se definirá a sí mismo como gracioso en divertidos «guiños» metateatrales. Así, cuando ante los reproches de su señor el Duque por su continuo murmurar, responde Gonzalo que «donde no hay murmuración, / no cabe graciosidad: / pruébelo con el lacayo / de las comedias» (p. 166b). Más adelante se distanciará del común de los graciosos del teatro barroco con estos simpáticos versos: «iré furioso, / que no es siempre en el gracioso / calidad el ser gallina» (p. 177b).

[463] Al igual que sucedía con el criado Gonzalo de EE, tampoco Cotaldo aparece calificado como ***gracioso*** en las ***dramatis personae*** de PCP, si bien el resto de personajes con los que comparte escena descubren, y hasta sufren, pronto su «donaire» (p. 414a y 426b) y su carácter «socarrón» (p. 414a) y «pícaro» (p. 427a), llegándolo a comparar con el ***gracioso*** de las comedias (p. 414a). Sus rasgos característicos y su comportamiento en el transcurso de la acción demostrarán que no les falta razón.

> ...el GRACIOSO es un ***criado fiel*** del galán, que secunda todas sus iniciativas, ***consejero sagaz***, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (***codicioso***, ***glotón*** y ***dormilón***), cauto en los peligros hasta la ***cobardía***, ***desamorado***; ***lacayo***, ***soldado*** o ***estudiante***, según las actividades de su propio señor[464].

De las palabras de la estudiosa se desprende un dato fundamental: la figura del ***gracioso*** o ***donaire*** es, ante todo, un ente funcional, cuya existencia se justifica por su misión exclusiva de contribuir al equilibrio del hibridismo esencial de la ***comedia*** desde dentro, es decir, desde la misma intriga, siendo, a la vez, emanación («criado fiel», «consejero sagaz») y contrafigura («codicioso, glotón y dormilón», «cobarde y desamorado», «solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona»...) del ***galán***, exponente del plano noble y «trágico».

Ni que decirse tiene que la naturaleza funcional del ***gracioso*** condiciona sobremanera su forma, su trazado interno, despojándolo de cualquier atisbo de individualidad que vaya más allá del nombre propio[465]. Así se aprecia en la etopeya de Pierres, Landín, Cobeña, Godín, Galindo y demás graciosos guillenianos, quienes, lejos de ser construidos como personas (complejas y únicas en su esencia), son diseñados sobre la elementalidad de la base arquetípica pergeñada por Lope. En este sentido, basta un primer acercamiento a los graciosos que, tímidamente, asoman por las páginas de las comedias guillenianas, para comprobar que la aparente diversidad de antropónimos oculta siempre la figura de un criado, carente, las más de las veces, de un pasado[466], y sin más proyecto vital, presente y futuro, que vivir

---

[464] Juana de José Prades, ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva,*** p. 251.

[465] Para la información relativa a la antroponimia lucida por los graciosos guillenianos, remitimos al subapartado III.1.3. «La antroponimia en los personajes guillenianos».

[466] Tan sólo dos de los graciosos más consumados de Guillén, Godín (TPC) y Benito (EVE), participan al espectador/lector su autobiografía, a través de unos divertidos discursos, muy en la línea de los proferidos por el resto de graciosos auriseculares. Oigamos, en primer lugar, a Benito, cuando se presenta ante la criada Marina: «...pues estoy / en puesto bajo, y en mí / brujuleas lo que fui, / por lo que miras que soy. / Pues porque veas que fundo / mi linaje honrosamente, / sabe que soy descendiente / del primer hombre del mundo, / y más feliz, pues los cielos / le dieron una mujer / a quien gozó sin tener / hombres que le dieran celos» (Véase EVE [en ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, ed. de E. Juliá Martínez, III, pp. 314-353], pp. 319a-b). Del mismo modo, y ante el requerimiento de la Reina, Godín revela el origen de su nombre, así como las causas que lo llevaron a ejercer el oficio de «bufón» del reino: «...[me llaman] Godín. / Sangre tengo de los godos, / y llámanme el gitanillo: / diréte el porqué y el cómo, / si gustas [...]. Yo, señora, / que la habilidad abono / de hiperbolicar caprichos / relevantes y sonoros, / que es mentir en buen romance, / no hallé tan seguro modo / como el ser bufón, oficio / descansado y provechoso»... (Véase TPC [en ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís,*** ed. de Eduardo Juliá Martínez, III, pp. 273-313]), pp. 276a-b).

en, por y para su amo. Eso explica que sus principales atribuciones consistan en las dos características apuntadas por Juana de José Prades: la fidelidad al señor y su natural gracejo, rasgos definitorios ambos que, aparte de favorecer su función actancial de «ayudantes» del ***galán***, confieren al ***donaire*** guilleniano ese peculiar perfil «claroscuro» (tragicómico) que, fruto de la doble faceta de «hombre de confianza» (heredada del tipo del ***siervo confidente*** de Rueda y Torres Naharro) y «hombre de humor» (debida, en parte, a su máscara grosera, legada del ***simple*** del teatro de Rueda y del ***pastor bobo*** de Sánchez de Badajoz, procedentes, a su vez, del ***servus fallax*** de la ***comedia plautina*** y ***terenciana***), convertía al paradigma del ***gracioso***, según su creador, en el mejor embajador del nuevo arte quimérico «que se usa agora en España».

1. El *gracioso* como emanación del *galán*: el «hombre de confianza»

Gonzalo. Aunque dejarme pretendas,
iré rodando tras ti.
(LFS, p.240b)

Uno de los atributos más destacables del ***gracioso*** guilleniano, derivados de su condición de auxiliar, es la fidelidad al señor al que sirve y del cual depende, como sombra ridículamente distorsionada, en el curso de la comedia.

Ya desde las primeras escenas, Gonzalo, Tadeo, Galindo, Cobeña, etc., se presentan junto a su amo, revelando al espectador/lector una anterioridad de servicio y de confianza mutua suficientes como para haber forjado entre ellos la estrecha intimidad que viven en el presente:

Conde. ¡Ah, buen Landín!
Landín. ¡Conde mío! (ECI, p. 839).

Complicidad ésta, la originada por la convivencia del criado Landín y su señor, que, si bien ya resultaría chocante para los que, como Cervantes, sólo procuraban la «virisimilitud esencial de los hechos que se llevaban a escena[467]», aún sería más increíble en el caso de brotar, casi por milagro, en el primer encuentro de Culebro (CI) y Tadeo (ENO) con los caballeros a

[467] Véase Alborg, ***Historia de la literatura española,*** vol. II, p. 48.

quienes acabarían sirviendo, quienes no dudarían en profesarles las siguientes palabras de elogio:

> Marqués. Amigos hemos de ser. (ENO, p. 51)

> Anselmo. Tu donaire y tu valor
> tanto me obliga a estimarte. (CI, p. 883)

Pero esa aparente e «inverisímil» amistad entre criado y señor esconde una relación interesada, de tintes simbióticos, podríamos decir, en la que ambos asociados o «simbientes» sacan provecho de su convivencia. Si el criado, como dice Godín (TPC), precisa del amor para tener un «oficio / descansado y provechoso» (p. 276b), el señor necesita de un siervo para «fiar[le] el mayor cuidado[468]» que aflige su pecho y que, normalmente, es causado por el amor de una dama.

Dice Gonzalo a su señor Grisanto que «no es mal amigo un criado» (LFS, p. 244a), y así lo demuestran los diversos graciosos guillenianos con su presencia siempre ligada a la de su amo, al que llegan a prestarle su oído, su voz e, incluso sus manos, en las ocasiones en que fuere menester.

El *gracioso*-confidente. Como buenos amigos, los graciosos del valenciano responden a su condición de criados confidentes de las cuitas amorosas de su señor, y ello a costa de grandes sacrificios personales, tales como el vivido por Landín, que se ve obligado a trocar su placentero sueño por los desvelos del atormentado conde de Irlos: «...señor, no [duermo] / porque tú me has despertado» (ECI, p. 815). Al igual que Landín, también Culebro (CI) y Galindo (EPC) saben ser «en el sufrir y callar [...] piedra» (ECI, p. 839), y no vacilan en cerrar su «donoso pico» ante las confidencias de sus respectivos amos:

> Culebro. Callado soy, y atrevido [...].
> Fía que serás servido. (CI, p. 912)

> Galindo. Fía, que de bien criado,
> pareceré bien nacido. (EPC, p. 164a)

[468] Palabras del «perfeto caballero» Miguel Centellas en EPC, pp. 163b y 164a.

El *gracioso*-consejero. El ***gracioso*** guilleniano no es un mero confidente pasivo que se limite a escuchar. Muy al contrario, y para escándalo de estrictos defensores, como Cervantes, del decoro del personaje dramático, la figura del ***donaire*** que aquí nos ocupa se toma la libertad de erigirse en consejero de su amo, interfiriendo así en su destino «alto» y «superior».

Ni la escasa educación, ni el desconocimiento del mundo noble, presumibles en un hombre de sus humildes prendas, impide a nuestro ***gracioso*** guilleniano aconsejar a su amo en materias tan delicadas como el trato amoroso. Y es que su sentido práctico de la vida, así como su propia experiencia, habitualmente marcada por el engaño de la que es «natural traidora[469]», le bastan para advertir a su señor que «ya tropezaste» (VA, p. 261a), apenas notar en sus ojos el brillo ardiente de la llama amorosa. No nos extrañe, pues, que su principal consejo sea siempre a favor de una visión comodona, algo poltrona, del amor, entendido como simple entretenimiento y burla. Veamos, al respecto, los esfuerzos de Cobeña (VA) por hacer ver a don Diego el error de su precipitado compromiso con Leonor:

> ¿Tú a casamiento te inclinas [...]?
> Tú que empezaste en la cuna
> a ser tan común de todas,
> ¿podrás sujetarte a una?
> O no debes de saber
> qué es ser esposo y esposa [...].
> Es un yugo en la garganta,
> una congoja mortal,
> una discordia que espanta
> y un dúo que canta mal
> porque llora cuando canta [...].
> ...y demás desto, a comer
> siempre mujer y a cenar
> siempre la misma mujer.... (VA, pp. 251a-b y 252a).

Ante tan negra visión del matrimonio y de la mujer, la elección de su señor Grisanto de embarcarse y partir a tierras italianas «por no estar / de una mujer en los brazos» (LFS, p. 240a) le parece a Gonzalo la más acertada.

Aunque en muy contadas ocasiones, y casi siempre en las piezas de madurez que mejor han sabido captar la esencia tragicómica del «nuevo arte»

[469] Palabras de Benito (EVE, p. 348a), el cual, con un cierto tono de reproche hacia el sexo femenino en general, y hacia la criada Marina, en particular, relata a ésta el desengaño que supuso su matrimonio: «...un tiempo estaba / tal, que di cuanto alcanzaba / a una mujer que adoré / con tal terneza y congoja, / que por gusto, cada día, / como niño le pedía / para un cuartillo de aloja, / y pagómelo después... / de vergüenza no lo digo» (p. 330a).

seiscentista, nos sorprende el ***gracioso*** guilleniano haciendo alarde de una insólita lucidez que, sin alcanzar la profunda seriedad de algunos graciosos contemporáneos, supera con creces la «locura» de su joven amo. Seamos testigos de la sensatez de Cobeña, al querer bajar la «fiebre» amorosa de don Diego, empeñado en cometer bigamia, con los «paños fríos» del honor y de la fama:

> Loco vas [...].
> Mira que el amor te ciega;
> ¿dos veces quieres casarte? [...]
> Tu pensamiento
> tiene mucho atrevimiento...[470]

Mucho más honda, y hasta filosófica, podríamos decir, es la cara seria de Cotaldo, ese gracioso un tanto pícaro y celestinesco que acompaña a don Juan de Urrea en PCP, cuando, a modo de vocero de nuestro aristocrático dramaturgo, aconseja a su noble, pero pobre, señor acerca del mejor modo de solicitar prebendas en una corte corrupta, que, desgraciadamente, valora las apariencias por encima del mérito personal: «...bien va; por Dios, de importancia / es en todo la apariencia. / Ayer porque azuleaban / bayetas que le cubrían, / mirándole no le vían; / y hoy, porque ya sin el viejo / ropaje lucido está, / su parecer se verá / con su nombre en el Consejo...» (PCP, p. 436a).

Pero más allá del ámbito cortesano, el ojo crítico de nuestro gracioso-filósofo alcanza al otro sector de la sociedad que más estimaba el «caballero» Guillén: el mundo del teatro. En esta ocasión, los «dardos» satíricos de Cotaldo apuntan a ese público inmaduro de los corrales, poco preparado para valorar la grandeza del teatro forjado por Lope, «honrador de España»: «...y por Dios que está vulgar / el auditorio en la corte: / estar oyendo y hablando, / juzgar las cosas por fe, / reír sin saber por qué / celebrar sin saber cuándo...» (PCP, p. 438a).

En piezas de factura temprana, en las que el prematuro ***gracioso*** se muestra claramente deudor del ***villano bobo***, observamos cómo la sensatez de la figura del ***donaire*** se encuentra íntimamente asociada a su natural simpleza, permitiendo así al autor valenciano desarrollar con éxito la articulación dual de la faceta trágica/idealista – cómica/realista de su comedia. Los casos más significativos al respecto son los protagonizados por Sancho (DQM) y Landín (ECI), graciosos que, desde su «poca sal en la mollera»,

[470] Guillén de Castro, VA, pp. 261b, 265a y 270a.

como criados que son, demuestran mayor sensatez que sus «furiosos» amos, don Quijote y el conde de Irlos, respectivamente. Sus mentes sencillas no ven sino ventas o molinos, allí donde la loca imaginación de sus señores pinta castillos y gigantes que decapitan damas:

Landín. Señor, ¿estás loco? Espera.
¿Qué sigues?, ¿a quién alcanzas? [...]
¿Qué dices? No he visto nada.
Mira, señor, que te pierdes... (ECI, p. 819);

Sancho. Andas, mozo y mula veo [...].
pues ni yo veo tampoco
toda esa otra carambola. (DQM, pp. 1011 y 1013)

El *gracioso*-cómplice. Cuando, pese a sus prácticos consejos, los soñadores de sus amos siguen empecinados en complicarse con altas empresas amorosas, los graciosos guillenianos no tienen más remedio que permanecer a su lado, siempre fieles, y cooperar con sus planes. Así, por ejemplo, Gonzalo (LFS), lúcidamente consciente de grave desatino (la violación de Lidora) que va a cometer Grisanto, no duda, como perro fiel, en secundar su loco propósito:

Gonzalo. Ellos se van a perder,
porque tan gran desatino
a escuras se deja ver [...].
Grisanto. Ayúdadmela a llevar,
que pesa más desmayada.
Gonzalo. Lleva pesado el pesar (pp. 241b).

Y no sólo eso: la lealtad a su señor lleva a Gonzalo al extremo generoso de tomar su lugar en el momento de la liberación de Lidora, con el objeto de preservar la identidad de Grisanto de un posible reconocimiento y posterior reclamación de justicia por parte de la joven. De hecho, cuando, hacia el final de la obra, todo apunta hacia la culpabilidad de Grisanto, Gonzalo nos ofrece la máxima prueba de adhesión a su señor, presentándose, ante la mirada incrédula de todos, como el violador de Lidora (véase la p. 271a de LFS).

Si Gonzalo participa y padece las andanzas de su amo, ¿qué diremos del bueno de Sancho Panza (DQM), escudero del más «furioso» de los caballeros guillenianos? Muchos son los «duelos y quebrantos», y no precisamente en la dulce acepción con que los que empleara Cervantes en

Don Quijote de la Mancha, que recibe Sancho en pago a su servicio de escudero, sin que, por ello, mengüe un ápice la firme afición que profesa a «mi señor don Quijote». Tanta es la fe que tiene en su señor y en sus bien razonadas locuras, que, en ocasiones, su notable sentido común sufre un asombroso proceso de «quijotización», análogo al experimentado por su homónimo y antecesor cervantino, que lo llevará a admitir como verdaderas las fantasías de su señor: «tu muerte quiero llorar, / Baldovinos, mi señor» (DQM, p. 995).

La esporádica «quijotización» de Sancho constituye un buen testimonio del mecanismo de construcción del arquetipo del ***gracioso*** como grotesca emanación o proyección de su amo, usado por el dramaturgo valenciano para contrarrestar la veta noble de su comedia, y equilibrar, así, desde la misma intriga, su hibridismo de base. En este sentido, varios son los ejemplos de criados-graciosos que, fruto de la familiaridad y complicidad que los une a su amo, forman con él una especie de «comunión mística», en la que asumen el papel de cabeza pensante e incluso, en alguna ocasión, el de brazo ejecutor:

> Tadeo. ...eso a mi cargo lo deja,
> ya corre por **cuenta mía**.
> Vete, y espera en tu casa
> a que yo, señor, te sirva
> con **industria** y **lealtad** [...].
> Todo hasta aquí lo he medido [...].
> ...espera y calla,
> pues **voy a servirte**. (ENO, pp. 87, 99, 100 y 101).

Cual si fuese el otro yo, el más bajo y material, del «perfeto caballero» al que sirve, el ***gracioso*** guilleniano desempeña el «trabajo sucio» que, por razón de su decoro, le estaba vedado al ***galán***, y así lo vemos desplegando su ingenio («industria») y sus «mañas» en la lucha prosaica contra las trabas (marido, padre o hermano de la dama) que obstaculizaban los amores ilícitos (prematrimoniales) de su señor. Cabe considerar que, precisamente por ser el flanco más débil de la guarda de la dama, según reconoce la misma Esperanza («para tentar la señora / es demonio la criada[471]»), graciosos como Cotaldo (PCP), Cobeña (VA), Benito (EVE), Tadeo (ENO), Galindo (EPC), Culebro (CI) y Galván (LFC) concentran su ataque en la criada, iniciando, con

[471] Guillén de Castro, VA, p. 259a.

ello, una tímida intriga secundaria[472], paralela a la vivida por la pareja noble protagonista, pero en su versión «a lo grosero» (véase el punto IV.2.2.1.2. «La ilusión del poder igualador del amor»). Deleitémonos ahora con la variedad del doble enfoque (serio-humorístico) bajo el que nos presenta Guillén la escena del enamoramiento, simultáneamente experimentado por don Diego y su criado Cobeña:

Don Diego. ¡Bravo talle de embozada!
Cobeña. Pues el padre compañero
no es malo [...].
D.Diego ***(a Hipólita)*** Si es así, el estar os toca
a la boca desta calle,
aunque sé que tan buen talle
merecía mejor boca.
Cobeña ***(a Esperanza)***. Desde aquí podéis mirar;
¿qué inconveniente os espanta,
pues es boca sin garganta
para poderos tragar? (VA, p. 259b).

2. El *gracioso* como contrafigura del *galán*: el «hombre de humor»

...Y yo y todo, porque gasto
buen humor y buena prosa[473].

Analicemos ahora el atributo que confiere su nombre y su aspecto más risueño al lacayo confidente y consejero: el donaire. Y es que, ya se dijo páginas atrás, el ***gracioso*** guilleniano, digno exponente del paradigma graciosil engendrado en la misma esencia «tragicómica» de la ***Comedia nueva***, presenta un perfil de doble cara, conformado por dos rasgos aparentemente contradictorios: la fidelidad al señor, y el «buen humor». Y decimos «aparentemente», pues, según se deduce de la presentación que, de sí mismo, nos ofrece Godín (TPC), su oficio de «mendigo gracioso» y «bufón» constituye una forma más, eso sí, la más dulce y «descansada», del servicio a su amo:

Yo, señora,
que la habilidad abono
de hiperbolicar caprichos
relevantes y sonoros,
que es mentir en buen romance,

[472] La escasa autonomía del ***donaire*** guilleniano hará de él un ***gracioso*** a medias, poco terminado de confeccionar.

[473] Palabras de Tadeo en ENO, p. 46.

no hallé tan seguro modo
como el ser bufón, oficio
descansado y provechoso.
Emprendílo, y dejé al Rey
de mi estilo tan gustoso [...]. Compongo
ansí mi vida, y ansí
siempre río, nunca lloro,
doy gusto, entretengo, brinco,
bufonizo y garipondio. (TPC, pp. 276a-b).

Las palabras de Godín revelan un dato esencial: el ***gracioso*** es capaz de «mentir en buen romance» o, como diría Tadeo (ENO), en «buena prosa», y halagar, con ello, el exigente gusto del mismísimo Rey. Así lo confirma su señor don Diego, cuando, ante la Reina, asegura que Godín es «un truhán del Rey, / que por **estilo gustoso** / tiene el mentir y el hurtar, / pero por **galantes modos**[474]». Al igual que el soberano de TPC, también el Marqués de ENO y el caballero Anselmo de CI quedarán satisfechos del donaire de los lacayos a quienes acaban de conocer y admitir en su servicio:

Marqués. ... Y aun el donaire no es malo; (ENO, p. 46);

Anselmo. Donaire tiene el soldado [...].
Tu donaire y tu valor
tanto me obliga a estimarte. (CI, pp. 880 y 883).

Como vemos, la «lacayiferización» o «enlacayamiento», por emplear la terminología acuñada por Marc Vitse[475], que experimenta el ***gracioso***, frente a su antecesor, el ***rústico bobo***, conlleva la «urbanización» o «depuración» de su comicidad, que se aleja bastante de su primitiva tosquedad, para revestirse de una cierta «ingeniosidad» de «galantes modos»[476]. Eso explica que el ***gracioso*** guilleniano, al menos el de las comedias de madurez, no sea tanto el objeto o la víctima de la risa, como su agente: lejos de hacer reír a los demás, por su ignorancia verbal, se muestra ya consciente de su habilidad («¡con qué

[474] Guillén de Castro, TPC, p. 276a.

[475] Véase su artículo titulado «El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso», en ***Criticón***, 60, 1994, pp. 143-148.

[476] Se trata, según dice Ignacio Arellano, retomando y matizando la opinión de R. Jammes («La risa y su función social en el Siglo de Oro», en ***Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro***, París, CNRS, 1980, pp. 3-11), de «un proceso de represión de la risa» que, conforme avance el siglo XVII, permitirá «que los personajes nobles, caballeros, etc., de la comedia nueva sean con gran frecuencia agentes cómicos». Para más información al respecto, remitimos a I. Arellano, ***Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro,*** Madrid, Gredos, 1999, p. 267.

facilidad le persuado![477]») para inventar «mentiras galanticadas», con las que pretende entretener a los demás e incluso ganarse su benevolencia y reconocimiento, ya que, como bien dice Godín (TPC), «también cansa el / mentir cuando se inventan mentiras galanticadas[478]». Por suerte para él, su señor sabrá valorarle su natural desparpajo y gracejo: «...Muy bien [me ha ido el viaje], pues lo he pasado / con el donaire extremado / de Culebro[479]».

Conviene tener presente que Godín, ese «truhán» que se ocupa de hacer reír a la Corte en TPC, es el gracioso guilleniano que más se acerca al perfil bufonesco del arquetipo del ***gracioso*** o ***donaire*** diseñado por Lope. Su extraordinario dominio del lenguaje lo lleva a disfrazar de inofensivas y «bien compuestas» mentiras las más crueles verdades:

> ...dicen más niños y locos:
> quel desmayo del sarao [sufrido por Margarita]
> fue porque, siendo tu esposo
> el Rey, la estrujaba a ella
> los agraces en los ojos;
> mas pues estás informada
> de que yo soy mentiroso,
> cuerdamente no me creas
> ni me descubras tampoco. (TPC, p. 277b)

De ahí que su oficio sea tan necesario para la salud moral y política del monarca que vive en la Corte rodeado de halagüeños cortesanos, según reconoce el mismo Rey de LJP: «por esto sólo fueron los truhanes, / no sólo de los reyes admitidos, / pero son a los reyes importantes; / porque desenfadados y atrevidos / les descubren secretos semejantes; / y de todo avisados y advertidos, / enmiendan sus costumbres por instantes...» (p. 143a).

Y, en cumplimiento de su oficio reconocido de «bufón mentiroso[480]», el Godín de TPC no duda en empedrar su discurso con toda suerte de chistes («ya parece el Rey marido / de dos yemas, como huevo[481]») y anécdotas graciosas que, «después de inventadas / pienso que fueron verdades[482]». He aquí una

[477] Guillén de Castro, ENO, p. 161.

[478] Guillén de Castro, TPC, p. 303b.

[479] Guillén de Castro, CI, p. 901.

[480] Palabras proferidas por el simpático vejete Galíndez, en la p. 292a de TPC.

[481] Guillén de Castro, TPC, p. 288a.

[482] Ibídem, pp. 289a-b.

muestra de hasta dónde puede llegar su «donoso pico» para amenizar la cacería del Rey:

Tu corneta o tu bocina
toma, señor; pero guarda
de ponértela en la boca,
huyendo de su fragancia
las narices [...].
Menos limpia está que estaba
por cierta causa que tiene
extrañezas en la causa [...].
...vi salir por esta falda
del monte un gran jabalí [...].
Espantóse, huyó, seguíle,
y como no le alcanzaba,
tomo la corneta, tiro
y doile con fuerza tanta
por debajo de la cola,
que media corneta hincada,
piensa por dónde, corría,
y como tanto soplaba
recio, por entrambas puertas
la delantera y la falsa,
sonó la bocina tanto... (TPC, p. 303b)

Pero, exceptuando a Godín, el resto de graciosos que nos ocupan presentan un cariz bastante poco bufo, como era de esperar, por otra parte, habiendo sido parto de la «seca», desde el punto de vista humorístico, imaginación del dramaturgo valenciano. Sus sales graciosas apenas aliñan los «apartes» en los que se burla de su señor, así como algunos comentarios picantes sobre el amor, o bien sus habituales críticas a la mujer. Oigamos, en primer lugar, las continuas burlas que, vertidas en el secreto de los apartes, y en plena complicidad con el auditorio, hace Tadeo del «narciso» de su señor:

Don Gutierre. Necio, y ¿cómo?
¿Téngolos [juanetes] yo?
Tadeo. No, señor;
Tiéneslos como la palma.
(***Aparte***.) Y tiene, grandes y tiesos,
en los pies más sobrehuesos
que un mal casado en el alma [...].
Don Gutierre. Baja más, ponle [el espejo] en el suelo;
bien el calzón acomodo
con la liga [...].
¿Bien puesto el cabello va?
Tadeo. En los cascos. (***Aparte***.) Así esté
lo que adentro no se ve
como lo que afuera está [...].
(***Aparte***.) Por los aires anda el seso [...].
(***Aparte***.) El hombre está rematado.

(ENO, pp. 28-32)

Y no contento con mofarse de su amo en su misma cara, Tadeo cuenta los «milagros» de su necia vida a su más directo rival, el Marqués, a través de una divertida anécdota que pone de relieve el narcisismo de don Gutierre, convencido de que «¡hasta las mulas, por Dios, / me miran con ojos claros!» (véase la p. 50 de ENO).

Más burdo y grosero es el humor que destila el ***gracioso*** guilleniano en sus picantes, y hasta obscenos, requiebros dirigidos a la criada:

Culebro. Joya mía, yo te adoro [...].
Pues encaja. (CI, p. 909);

Cobeña. Eres divina.
Llégate a mí, arrímate;
sustentaremos así
yo a la esquina, tú a los dos. (VA, p. 260a).

Otro momento especial, compartido con sus congéneres de la ***Comedia nueva***, en el que ***donaire*** guilleniano saca a relucir su «pico de oro» lo constituye la crítica sobre la mujer o el matrimonio:

Landín. ...Mas ¿qué advierto? No hay pensar
que, ausente, olvide tus glorias
quien tiene tales memorias
por quien poderse acordar.
Quédale [a Marfira] el bello dinero
de tus rentas y tu estado
que es un acuerdo extremado
en mujer. (ECI, pp. 816-17);

Gonzalo. De discreta y no de hermosa
te la alaba; ten por cierto
que es fea [...]
¡Jesús! Y ¿cuándo en el mundo
se ha visto retrato feo? (LFS, p. 260 a);

Cobeña. ...sospecho que son
juntas mujer y pobreza
sobre mentís, bofetón.
Si una dellas da desvelos,
las dos a un tiempo, ¿qué harán?
Y más si te dan los cielos
hijuelos que pidan pan
y mujer que pida celos. (VA, pp. 252b y 253a).

Gracioso resulta también el criado que, como Culebro (CI), se las da de políglota:

...Sé que es piñata la olla,
y tiano la cazuela,
y que es la sartén padela,
vino el vin, las berzas folla,
y la ensalada, ensalata,
y pane tosto el pan duro [...].
Cama el leto, y blanda mola,
y bujarrón el ventero. (CI, pp. 901-902).

Como él mismo, con su «discurso impertinente / y casquivano celebro» (p. 880), reconoce, sólo ha sido capaz de aprender el vocabulario que «al ministerio toca / del dormir y del comer» (p. 902). Y es que, tengámoslo presente, aunque sea bajo un barniz ingenioso («urbanizado»), la comicidad del ***gracioso*** sigue insertándose plenamente en el concepto ciceroniano de «***turpido et deformitas»***, más acorde con su decoro (el ***gracioso*** es criado).

A grandes rasgos, la retahíla de graciosos que salpimentan la «insípida» moralidad del teatro guilleniano, haciéndola más apetecible al espectador/lector, se halla presidida por un criado, heredero de muchos de los defectos risibles del tipo tradicional del ***villano cómico***. **Codiciosos**, **timoratos**, **dormilones glotones**, **amigos del vino**..., así se muestran, muy especialmente, los primeros esbozos del arquetipo dibujados por Guillén: nos referimos a Sancho Panza (DQM), Landín (ECI), y la pareja ancilar de LMV, Galíndez y Pierres. Y es que todos ellos coinciden con los simpáticos villanos de ECA y LHS, con los cuales comparten el estrellato cómico, en reservar una parte importante de sus humildes pensamientos a la satisfacción de sus necesidades físicas y materiales.

El ***gracioso*** guilleniano es un siervo fiel a su señor, ya lo hemos visto; ahora bien, por encima de su lealtad al amo, prevalece siempre su instinto natural, como ser humano, y muy humano, que es. Ya lo dice Sancho (DQM): «y soy hombre. / Que la Panza de mi nombre / me revienta de placer» (p. 1042). De ahí que, ante el más mínimo roce de espadas, no dude en esconderse o huir, dejando de lado absurdos códigos de honor que no van con él:

Sancho. ¡Qué vocinglero rumor!
Aquí mi vida aventuro.
¿Adónde estaré seguro,
don Quijote, mi señor?
¡Socorro, que estoy mortal!
¡Válgame tu valentía! [...]
Más quiero ser
gallina que apaleado. (DQM, pp. 993 y 1011);

Gonzalo. De mis pies me he de valer. (LFS, p. 271a);

Cobeña. ¡Qué dos contrarios tan fieros!
¡Qué dos novillos tan bravos! [...]
...yo me voy por no esperallos. (VA, p. 289b).

Ya lo decía, con su pragmatismo habitual, el Lombardo de LEH: «lacayo entendido / nunca le verás valiente», pues sólo «en los que alcanzan estados / magníficamente honrados, / es blasón la valentía; / mas teniendo calidad, / sin más honra que perder, / es sin duda que el tener / valentía es necedad» (p. 8b). Rasgo éste, el de la cobardía, tan fosilizado en el retrato del ***donaire*** de la ***Comedia nueva***, que permitirá al Gonzalillo de EE hacer el siguiente «guiño» al espectador, presentándose como un gracioso atípico que corre solícito en defensa de su amo: «iré furioso, / que no es siempre en el gracioso / calidad el ser gallina» (p. 177b).

Junto a su fuerte instinto de conservación, el ***gracioso*** guilleniano presenta una gran dosis de epicureísmo, que lo lleva a saciar, «hasta reventar», los bajos apetitos del comer y del beber. He aquí la verdadera causa del disgusto de Gonzalo, cuando se suprimen las bodas de Lidora y don Diego: «aquí fincaron las bodas, / donde pensaba comer / hasta reventar, par Dios: / gran mal, pues cuando pensé / beberme un cuero de vino, / dicen que no puede ser[483]». De tan estrecha amistad con los «cueros de vino» dan buena fe los insultos que nuestros graciosos reciben del resto de personajes con los que comparten escena: «borracho» (DQM; p. 1046), «cuero» (DQM, p. 1046; LMV, p. 131), «garrafa» (LMV, p. 144), etc.

Pero, además de la buena comida, y mejor bebida, el ***donaire*** guilleniano profesa una afición al sueño, constantemente interrumpido, para su disgusto, por la «enfadosa» vigilia amorosa de su señor:

Conde. ¿Duermes, Landín?
Landín. Señor, no,
porque tú me has despertado.
Conde. ¿Dormístete arrodillado?
Landín. Y aun de pie me duermo yo.
Conde. Dime, escuha.
Landín. Soy un leño.
Conde. ¿Ya dormías? ¡Cosa brava!
Landín. No, no, hacia dentro miraba

[483] Guillén de Castro, LFS, p. 249b.

los camarines del sueño. (ECI, p. 815).

El último rasgo que completa el carácter materialista del ***gracioso*** estriba en su codicia. Auténticas contrafiguras de sus amos, los lacayos que pululan por las comedias del valenciano parecen guiar su vida por unos objetivos bastante más prosaicos o «provechosos», si se quiere, que los utópicos proyectos de sus señores. Veamos, si no, el contraste entre la desilusión de don Quijote y el enorme contento que experimenta Sancho, ante la que ya presume como su «más gustosa» aventura (el hallazgo de la maleta de Cardenio):

Don Quijote. Di agora que mal se emplea
la Andante Caballería.
Sancho. ¡Gracias a Dios que este día
vi lo que el gusto desea. (DQM, pp. 1041-1042).

De un modo semejante, en LFS, vemos cómo, en el duro trance de su travesía marítima, el caballero Grisanto desfallece «dando el pecho / al mar, y dando a los brazos / fuerza, corazón y aliento», mientras su criado Gonzalo se ocupa en una tarea menos cansada: «yo, que tuve cuidado / de unos doblones, sirvieron / para enjugarnos después» (p. 259b).

Eso sí, el Cobeña de VA dejará bien claro que ese «bello metal» tan amado por él, y que acaba de ofrecerle el enemigo de su señor, no basta para comprar su lealtad (véanse las pp. 272a-b). El ***gracioso*** guilleniano, ya lo dijo el propio lacayo Lombardo, es «honrado en el corazón / y bufón en la corteza» (LEH, p. 18b).

III.2.2. Figuras típicas y peculiares de Guillén

El descubrimiento de un código tipológico tan sólido como el que acabamos de ver en la poética de una comedia a la que, sin embargo, sus detractores (teóricos aristotélicos) acusaban de «pecar contra el arte» nos lleva a proclamar, con J.G. Weiger que «la verdadera originalidad de la comedia nueva es haber creado un arte nuevo que puede aparentar no ser arte[484]».

La comedia de los nuevos tiempos, ya lo vaticinaba Torres Naharro en su «Prohemio» a la ***Propaladia***, es un «artificio ingenioso» que, al igual que su protagonista femenina (***dama***), sabe afirmar ante el «colérico» espectador su vitalidad e independencia del tutelaje clásico explotando, precisamente, las mínimas restricciones genéricas que lo sustentan, y, con ello, permitiendo el juego hábil del poeta que, sin desviarse del marco normativo, aspira a crear una obra «nueva», «famosa» [485].

Pues bien, el presente apartado pretende rendir homenaje a la destreza de un dramaturgo calificado de «segundón» por muchos, pero que baraja con maestría los naipes tipológicos dibujados por el maestro Lope, originando novedosos (nunca revolucionarios) perfiles que contribuyen a enriquecer la galería tipológica de la ***Comedia nueva***, a la par que confieren un sello personal a su obra.

[484] J.G. Weiger, «Facilidad fingida: un aspecto de la originalidad frente al paradigma de la comedia», p. 20.

[485] Epítetos que suelen presidir los títulos de las comedias que se publican en el Siglo de Oro, como se ha podido comprobar en las ***dramatis personae*** guillenianas. Dice J.G. Weiger que, con estos calificativos, «se pretendía atraer al público a una representación dentro de la convención de la comedia, pero suficientemente diferente para merecer dicha calificación. Dicho de otro modo, la evidente necesidad de llamar la atención a estas cualidades refleja no ya lo convencional, sino el esfuerzo del dramaturgo por destacar la singularidad de su labor» («Facilidad fingida: un aspecto de la originalidad frente al paradigma de la comedia», p. 24).

III.2.2.1. ***El lindo***

¿No ves que, cuando me veo,
la medida del deseo,
me contenta con mi suerte?[486]

¿Veis este cuidado vos?
Pues es virtud más que aseo,
porque, siempre que me veo,
me admiro y alabo a Dios[487].

En el punto III.2.1.1. «***Caballero-galán***», hemos tenido ocasión de comprobar que Guillén de Castro es el único de los dramaturgos del llamado «Grupo valenciano» que tiene una concepción muy clara de cómo ha de ser el varón protagonista de sus piezas teatrales. Frente a sus coetáneos de la ciudad del Turia, quienes apenas esbozan el retrato físico y psicológico de sus jóvenes galanes, hemos visto cómo nuestro dramaturgo se esfuerza por ofrecer a sus espectadores auténticos arquetipos de lo que, en su opinión, debe ser el «perfeto caballero», esto es, un caballero adornado de las siguientes cualidades: bravura, valor, gallardía, intrepidez, lealtad, cortesía, temor de Dios, respeto a la verdad y a la autoridad del ***paterfamilias***, fidelidad a la amistad... Y, en cuanto a su físico, hemos visto también cómo Guillén deja que sean las damas, por ejemplo la Arminda de PYF, las encargadas de indicarnos que el buen caballero no ha de ser feo, pero tampoco excesivamente hermoso:

...¡Qué curtido y qué tostado
del aire y del sol! No ha llegado
a ser malo ni a ser bello.
Así es bien que el hombre sea,
pues tan tibio y enfadoso
es un hombre muy hermoso
como una mujer muy fea[488].

En definitiva, y como haría años más tarde uno de nuestros más grandes, y también pesimistas, moralistas del Barroco, Baltasar Gracián, a

[486] Palabras pronunciadas por el «lindo» y «gentil» don Gutierre en la comedia guilleniana ENO, p. 30.

[487] Versos puestos en boca del acicalado don Diego, protagonista de la pieza de Agustín Moreto, titulada ***El lindo don Diego***, edición de Maria Grazia Profeti, Madrid, Taurus, 1983, p. 64.

[488] Guillén de Castro, PYF, p. 152b.

través de obras de la talla de ***El Héroe*** (1637), ***El Discreto*** (1646) y ***El Político*** (1640), nuestro ilustre dramaturgo valenciano propone a la contemplación admirativa del español de su época (una época decadente[489]) un modelo ideal y ejemplar (tópico) de hombre. Seguramente compartiría Guillén los juicios de Gracián, el cual llegaría a firmar que el lamentable estado de su «estéril siglo» o «mundo al revés, trabucado» se debía a que «ya no quedan personas en el mundo[490]», pues, «no es este siglo de hombres: digo, aquellos famosos de otros tiempos. ¿Qué, pensabais hallar ahora un don Alonso el Magnánimo en Italia, un Gran Capitán en España, un Enrico Cuarto en Francia, haciendo corona de su espada [...] Ya no hay tales héroes en el mundo, ni aun memoria dellos.[491]». Por ello, y para contribuir al porvenir glorioso de España, superando la mediocridad del momento presente, marcado por el nacimiento de una nueva clase social (oligarquía) y, con ella, el de unos nuevos valores (dinero, ambición de poder...), nuestro optimista «caballero-dramaturgo» se complace en proponer, ante su auditorio, el paradigma de la perfección humana: se trata, como ya nos había adelantado E. Juliá Martínez, de un nuevo héroe, un héroe aristocrático, que es, al mismo tiempo, la imagen actualizada de aquellos héroes de antaño, consagrados por la mitología clásica, así como por la tradición romancística española y francesa:

> ...tal concepto del hombre obliga a Castro a inclinarse hacia tipos de leyenda heroica, y a ello se debe que tanto se enamorase del Cid y otros caballeros cual el Conde de Ribadeo, los doce Pares de Francia y aquéllos que las

[489] Así se desprende de los melancólicos versos pronunciados por el viejo don Pedro de ENO, convertido en vocero de su autor, en los que manifiesta su añoranza de unos tiempos gloriosos ya pasados, en los que todavía reinaban los viejos valores de la nobleza caballeresca, al mismo tiempo que muestra su repulsa por el presente decadente y corrupto:

> **¡Oh edad dichosa**, en quien de la esperanza
> jamás se vio a la fe opuesta la duda,
> **porque era entonces la verdad desnuda**
> **espejo de la humana confianza!**
> Ni ¿**cuándo en la amistad hubo mudanza**,
> dejó la competencia puesta en duda,
> ni tuvo el tiempo la paciencia muda,
> mientras clamó el agravio a la venganza!
> **Ya agora el más república y más grave**
> **de lisonjas y engaños se previene,**
> **para pagar las honras que recibe;**
> **habla de ciencias el que no las sabe,**
> **blasona de valor quien no le tiene,**
> **y honras sustenta quien de afrentas vive** (p. 166).

[490] Baltasar Gracián, ***El Criticón***, p. 155.

[491] Ibídem, p. 136.

> leyendas locales enaltecían como desfacedores de toda violencia y favorecidos de la fortuna en cualquier combate[492].

Pues bien, para perfilar mejor el tan anhelado modelo de «perfeto caballero», nuestro comediógrafo se vale, como no podía ser de otra manera, dado su afán analítico y didáctico, de una sutil técnica de contrapunto o desdoblamiento de personajes. Así, por ejemplo, en piezas como LMV (1595?-1604?), DQM (1605-1608?/1606?), LFC (1610?-1615/20?) y, muy especialmente, ENO (1612?-1615?), Guillén subraya los rasgos atributivos del caballero ideal a través de su opuesto: un antihéroe afeminado, pusilánime, y, sobre todo, ridículo[493], en el sentido de «involuntariamente cómico, que hace reír burlona o despectivamente» apuntado por María Moliner en su ***Diccionario***, que haría las delicias de un público ávido de diversión. Comedias todas ellas que, junto a otras lopescas de factura coetánea tales como ***Los melindres de Belisa***, ***Los hidalgos del aldea*** y ***El ausente en el lugar***[494], tendrán mucho que decir en los inicios del futuro subgénero de la ***comedia de figurón***, como se verá más adelante.

Notemos que las piezas guillenianas que acabamos de mencionar pertenecen todas ellas al subgénero de la ***Comedia nueva*** consagrado a la función lúdica o «deleitosa»: la ***comedia pura*** o ***de enredo***. Y es que, así lo había aprendido de las comedias de su maestro Tárrega, pioneras en el proceso de integración del ***enredo*** como motor de la intriga, el ambiente

---

[492] Fragmento extraído de las «Observaciones preliminares» (p. XXXIX) con las que E. Juliá Martínez encabeza el primero de los tres tomos que constituyen su edición de las obras dramáticas escritas por Guillén de Castro.

[493] Representando la vertiente más jocosa y burlesca, los ridículos protagonistas masculinos (los secundarios de las más tempranas LMV y DQM; y los primarios de LFC y ENO) de estas piezas vendrán a engrosar la lista de «malos» galanes (incluidos también los que desempeñan el doble papel de ***galán*** y ***fuente de poder***) que, como ya señalamos en la p. 184 (nota 135), pululan en el teatro del valenciano paralelamente a los caballeros antiheroicos de la temprana comedia urbana concebida por el joven Lope durante su destierro en la capital del Turia. Y es que, contemporáneamente a Guillén, el primer Lope nos ofrece algunos ejemplos cómicos fruto de la degradación moral de sus, en principio, respetables personajes masculinos, quienes o bien faltan a su decoro (moral y dramático), como sucede como el «galán escarmentado» de la comedia homónima (fechada en 1595-1598), o bien son víctimas momentáneas de burlas escatológicas como las sufridas por el alcalde de ***El lacayo fingido*** (1599-1603). Como vemos, en los primeros tanteos de su populista «arte nuevo», el joven Lope procura ya la connivencia con el público por la vía más recta, según Bernard Shaw, de la risa o comicidad, aunque ésta se asentase en el concepto de ***turpido et deformitas***, poco apropiado, según vimos a través de las palabras de El Pinciano (véase el subsubapartado dedicado a la figura del ***gracioso***), para las «orejas patricias y trágicas».

[494] Véase F. Serralta, «Sobre el "pre-figurón" en tres comedias de Lope (***Los melindres de Belisa***, ***Los hidalgos del aldea*** y ***El ausente en el lugar***)», en ***Criticón***, 87-88-89, 2003, pp. 827-836.

lúdico, de divertimento, que impregna la ***comedia pura*** permitía la generalización de los papeles de comicidad (ridícula e ingeniosa) entre varios de los personajes, incluidos los adscritos al estamento noble (recordemos el ridículo galán secundario o las ingeniosas damas tracistas de Tárrega). Si en los dramas ideológicos guillenianos, en los que prima la función moralizadora o «útil», la escasa comicidad, en el caso de que la haya, estaba siempre desarrollada por el personaje cómico «profesional», el ***gracioso*** o sus antecesores los «villanos cómicos» (véase III.2.1.5. «***Gracioso*** o ***donaire***»), en LMV, DQM, LFC y ENO, por el contrario, nuestro dramaturgo valenciano combina la comicidad ridícula y baja del ***gracioso*** con la figura grotesca de un caballero que resultará precedente del tipo ***figuronesco***[495]. Eso sí, insistimos en que las comedias citadas son todas ***comedias de enredo*** en su modalidad ***de capa y espada***, y nunca ***comedias de figurón***, pues, en ninguna de ellas, la deformación caricaturesca del ***galán*** se convierte en la fuente exclusiva de comicidad. Del mismo modo, y aunque, según se verá más adelante, DQM anticipa el subgénero burlesco, tampoco podemos denominarlas bajo el marbete de ***comedias burlescas*** o ***de disparates***, puesto que la comicidad ridícula del galán guilleniano en ningún caso es afuncional, sino que se integra, con más o menos acierto, en la línea argumental de la «fábula de amores».

III.2.2.1.1. De la incidental caricatura de los «galanes furiosos» al protagonismo del grotesco «figurón»

Como no podía ser de otro modo en un género vivo y en continua transformación como la ***Comedia nueva***, la cristalización del novedoso tipo figuronesco es fruto del proceso gradual de degradación ridícula sufrida por uno de sus agonistas emblemáticos más «serios»: el ***caballero-galán***. Nosotros vamos a tratar de reconstruir parte de ese proceso de asunción cómico-baja (ridícula, se entiende, no ingeniosa) protagonizado por el representante masculino de la «veta noble» de la ***Comedia***, a través de las distintas máscaras «indecorosas» e «indecentes» que lucen los caballeros

[495] Fijémonos en la coexistencia de los criados «graciosos» Galíndez y Pierres con el afeminado caballero Valerián, en LMV; también en la convivencia del «gracioso» escudero Sancho con los bufonescos don Quijote y el Marqués, en DQM; y, finalmente, en la divertida pareja cómica de ENO, conformada por el «narciso» don Gutierre y su criado Tadeo...

guillenianos en una serie de piezas representativas de las diferentes etapas de la evolución cronológica seguida por la ***comedia pura*** en su avance imparable hacia los subgéneros de comicidad baja y ridícula triunfantes en la segunda mitad del XVII: el ***entremés***, la ***comedia de figurón*** y la ***comedia burlesca***.

a) La gratuidad de lo burlesco en el retrato de los «locos honrados»

Un primer estadio en el lento camino de degradación cómica o «esperpentización» que, hacia el segundo decenio del siglo XVII, habría de conducir al ***caballero-galán*** guilleniano a adoptar la singular máscara de «figura de capricho» lo hallamos representado en lo que, apropiándonos de un término aplicable a los tipos entremesiles, podríamos calificar de «figuras de la locura[496]». Nos referimos a la ariostesca serie de «galanes furiosos» que sazonan con sus locuras (graciosas y esporádicas) la intriga de tempranas «tragedias de final feliz»: los, fugazmente, enfurecidos conde de Alarcos y conde de Irlos, protagonistas primarios de los dramas de filiación romancística ECA (1600?-1602) y ECI (1600/05?-1610/08?), respectivamente. Nómina en la que podría incluirse también a un «singular» loco, don Quijote de la Mancha (DQM), que se diferencia de los anteriores en cuatro rasgos fundamentales: carácter secundario en una comedia pura, calidad de hidalgo raso, enajenación mental nacida en los libros y no en el remordimiento (como le sucede al de Alarcos) o en el desengaño amoroso (según le acontece al conde de Irlos)[497], y, sobre todo, carácter irreversible de una locura que se

[496] Término empleado por J. Huerta Calvo en «Figuras de la locura en los entremeses cervantinos», en ***Cervantes y el teatro. Cuadernos de Teatro Clásico***, n.º 7, Madrid, 1992, pp. 55-68.

[497] Aunque menos representativos de la vertiente ridícula del «galán furioso», otros nobles enloquecidos desfilan por la dramaturgia guilleniana. Así, por ejemplo, el «falso villano» Cardenio (DQM, pp. 1043-1046) o el caballero Ariodante (EDD, pp. 258-260) pierden el seso momentáneamente («ya está loco, ya está cuerdo», DQM, p. 1043; «Loco está de apesarado», EDD, p. 258) ante la falsa evidencia de que sus amadas (Lucinda y Ginebra, respectivamente) les han traicionado con sus máximos rivales. Bastará la sola presencia de las damas, que les revelarán la verdad de lo acaecido, para que, instantáneamente, recobren la salud y la cordura.

Recuérdese que el motivo de la «locura amorosa», real o fingida, se encontraba también presente en algunos de los galanes del maestro Tárrega (por ejemplo, el Conde de ***Las suertes trocadas y torneo venturoso***, pieza anterior a 1589) o del novel Lope (***Los locos de Valencia***, 1590-1595), lo que evidencia, una vez más, la influencia de la tradición literaria italiana, a través de grandes composiciones poéticas de la talla de ***Orlando Furioso*** de Ariosto, en el lento proceso de gestación y conformación de la fórmula de la nueva ***comedia*** del Seiscientos. Resultan interesantes, a este propósito, las palabras de José Luis Sirera, buen conocedor de la «evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI,

revela definitoria en su construcción psicológica, frente a lo que sucede con los trágicos condes, en cuyo diseño interno primará la faceta «seria» de ***caballero-galán***.

Figuras «cómicas» de la locura, en definitiva, pues, más allá de las diferentes causas o, mejor dicho, accidentes desencadenantes de su insania, todos ellos comparten, en mayor o en menor grado según el subgénero cómico que protagonicen, la circunstancia de ser unos «locos honrados» con aires bufonescos. La demencia, pasajera o constante, de nuestros caballeros tiene una misma sintomatología: la distorsión cómica de la realidad circundante, hábilmente explotada por Guillén, como se verá al analizar el gesto escénico de sus «galanes furiosos», a través del recurso que Hannah E. Bergman[498] bautizaría con el nombre de «lo cómico en el juego escénico».

Efectivamente, los delirios mentales de los galanes guillenianos que nos ocupan son una clara derivación paródica, casi una versión carnavalesca, de la demencia «furiosa» (que no de la «locura melancólica» tan frecuente, según F. Antonucci, en los libros caballerescos y cortesanos del medioevo español[499]) de los héroes legendarios Amadís, el Caballero del Febo (***Espejo de príncipes y criados***), Lancelot , Roldán, y, por supuesto, el Orlando «furioso» de Ariosto. Al igual que éstos, don Quijote, el conde de Alarcos y el conde de Irlos guillenianos son unos locos ***furiosos***, sí, pero sus desmesuras destilan un fuerte sabor grotesco a su pesar, para mayor deleite del paladar del público «menos exigente», poco acostumbrado todavía a la ridiculización escénica de personajes nobiliarios, al menos fuera de las lindes del teatro menor. Y es que los tres tienen mucho del tipo del ***loco carnavalesco*** de los

---

desde el punto de vista de la técnica teatral» (título de su artículo recogido en ***Bulletin of the Comediantes***, vol. 34, n.º 2, 1982, p. 178):

> ...Triple es la fuente italianista, si tenemos en cuenta el éxito de la literatura italiana, especialmente de las ***novelle*** como fuente inagotable de materia prima de argumentos dramáticos [...], y de los grandes poemas como el «Orlando» (los protagonistas, sin ir más lejos, enloquecen con pasmosa facilidad, lo que da pie a que desarrollen su furia en escena); sumemos a ello el ejemplo de las compañías italianas y el de Timoneda...

[498] Véase H. E. Bergman, ***Luis Quiñones de Benavente y sus Entremeses***, Madrid, Castalia, 1965.

[499] Véase la p. 55 de su obra ***El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón***.

espectáculos preteatrales (festejos populares y callejeros) y de los entremeses:

- naturaleza ambivalente (tragicómica) del bufón, acentuada, en su carga más amarga, por los condes de los dramas ECA y ECI, y en su faceta más grotesca por don Quijote;
- simplicidad rayana en bobería;
- y, finalmente, la función de fustigador, más bien físico, de unos «vicios» ajenos que castigan a base de golpes e improperios.

Rasgos todos ellos que, sin llegar a una inversión completa de los valores caballerescos en el caso de los locos «transitorios» y «tragicómicos» de ECA y ECI, distorsionan o degradan a nuestros protagonistas, caricaturizándolos en cuanto paradigmas del ***caballero-galán***, y desmitificándolos, ya sea en su común condición de descendientes de los ***furiosos*** de la épica caballeresca, ya sea en su calidad de hijos literarios de los héroes romancísticos (castellanos, en lo que respecta al conde de Alarcos; carolingios, en el caso de su congénere el de Irlos) o del más famoso caballero andante de inspiración cervantina (don Quijote de la Mancha). Y así, convertidos en remedo burlesco del conde Alarcos, del Amadís, del Orlando, o incluso del ya paródico don Quijote cervantino, nuestros «galanes furiosos» protagonizan unos breves episodios de función catalítica que podríamos calificar de «entremesiles», si no fuera porque el propio Lope nos recuerda en su ***Arte nuevo*** que «entremés de rey [por extensión, de miembros de la alta nobleza] jamás se ha visto», y que, en cualquier caso, anticipan la ***comedia burlesca*** de finales del Seiscientos. Veamos algunos ejemplos de estos breves pasajes cómicos, centrándonos, en primer lugar, en los protagonizados por los menos grotescos de los galanes furiosos: los condes de ECA y ECI.

A mediados de la jornada II de ECA (pp. 500-506), nos encontramos con un breve intermedio cómico en el que vemos a un conde Alarcos (enloquecido y atormentado por la muerte que cree haber dado a su esposa), tratando de abrirse el pecho para sacar de él, físicamente se entiende, a la

«mitad de mi alma», cuya ausencia le resulta cada vez más insufrible[500]. Y es que, en su lamentable estado producto de su enfermiza costumbre de contemplar un espejo que, en otros tiempos, perteneció a la mujer amada, y que él cree muerta, el de Alarcos no puede dar otra explicación a la extraña visión que de una Margarita salvaje y desconocida reflejan los cristales del espejo y de las aguas de la fuente. Su conclusión es de una ingenuidad y de una simpleza pasmosas, que resultan ridículas en todo un caballero de sus prendas: o Margarita vive en «mi pecho» (p. 502) o como «aquí dos caras veo, / dos caras debo tener» (p. 503):

> ¿No le vi, suelto el cabello,
> y una piel sobre los hombros? [...]
> ¿Dónde estás? Habrá sacado
> la cabeza de mi pecho
> y, como le vino estrecho,
> le ha descompuesto el tocado [...].
> Sal, mi bien, si te has metido
> en aposento tan triste [...].
> ¡Fuente clara [...],
> ...ya vuelvo a ver
> en tu claridad su cara!
> Sin duda que es el traslado
> de mi Margarita bella,
> si no es que, pensando en ella,
> en ella me he transformado... (ECA, pp. 502-503).

Y no sólo eso, pues, obsesionado por la aparición «fantasmal» de Margarita, nuestro «furioso», pero siempre «loco honrado[501]», Conde se empeña en una quijotesca pelea contra un pobre villano que, movido por el instinto primario de la sed, había osado besar el agua y, con ella, el rostro bello de su esposa: «infame, atrevido, / sin duda que el rostro mismo / viste como yo, en la fuente, / y con tu vergüenza poca, / quieres llegalle a la boca. / Mataréte a coces[502]». Con la promesa de perseguir al villano «desde el monte al valle»

[500] Una situación parecida había protagonizado años antes otro de los «furiosos» ariostescos dibujados por la pluma guilleniana: el caballero Ariodante de EDD (1599). En la p. 260 lo vemos abatido y despechado, intentando traspasarse el pecho para desalojar así de su alma el ingrato inquilino del recuerdo de Ginebra.

[501] Guillén de Carlos, ECA, p. 506. Ése es el calificativo que más frecuentemente le dirigen los dos únicos personajes que presencian el desliz mental de nuestro noble protagonista. Nos referimos, en primer lugar, al villano que tiene la desgracia de toparse en su camino, y en cuya boca hallamos cosas como las que siguen: «Loco está» (p. 504); «tu asadura veo. / Que está cerca mi fin creo, / que estoy en poder de un loco» (p.504)... También Margarita, de presencia física real en el escenario, pues ha logrado escapar de la muerte gracias a uno de esos villanos serios y útiles tan gratos a Guillén, se lamenta de que su amado esposo «¡Loco está! [...] ¡Quién socorrelle pudiera!» (p. 503).

[502] Guillén de Castro, ECA, p. 504.

(ECA, p. 509), el Conde pone el broche burlesco a este breve paréntesis «cómico» de su trágica vida, amenazada por los caprichos de una joven y antojadiza Infanta.

De manera semejante, otro «loco honrado», el valeroso conde de Irlos, terror del ejército persa en ECI, cierra el segundo acto con una divertida escena de hondas reminiscencias quijotescas, en la que, como bien refleja la acotación (p. 820), lo vemos «***muy furioso, corriendo por entre los montes***», luchando a brazo partido contra el poderoso gigante de su enemigo (el infante Celinos), a quien su febril imaginación ha pintado decapitando a su amada esposa Marfira. He aquí un breve fragmento en el que Guillén subraya el desvarío (transitorio) del Conde, mediante el contrapunto realista y pragmático encarnado en el «sanchesco» criado Landín:

El Conde, entre sueños, dice alterado los versos siguientes.

Conde. ¡Ay, Celinos con Marfira!
¡Ah, traidor! ¿Dónde la llevas?
Espera, villano, aguarda [...].
¡Guerra, soldados! Soldados,
¿quién a mi ejército asalta?
San Dionís, franceses, mueran,
toca, toca, el arma, el arma.

Aquí se despierta el Conde, y echando mano a la espada, se va.

Landín. ¿Qué haces? ¿Dónde vas, señor? [...].
Señor, ¿estás loco? Espera.
¿Qué sigues?, ¿a quién alcanzas?
Conde. ¿No viste por esos montes
a Celinos, que llevaba
en los brazos a Marfira?
Landín. ¿Qué dices? No he visto nada [...].
Mira, señor, que te pierdes [...].
¿A quién mira? ¿Con quién habla?... (pp. 818-820)

Hemos de decir que estos breves pasajes cómicos que acabamos de señalar nacen en el seno de ECA y ECI, respectivamente, con una finalidad catalítica: aliviar la tensión trágica que, momentos antes, y a causa de la ausencia de la amada, habían sufrido sus nobles protagonistas. Eso sí, el hecho de que se hallen protagonizados por los galanes primarios vincula, con mayor o menor cohesión, dichos intermedios cómicos a la acción principal.

Mucho más gratuitas, desde el punto de vista de la economía dramática, y de una comicidad sin ecos tragicómicos, resultan las disparatadas peripecias vividas por otro caballero guilleniano, que, a

diferencia de los momentáneamente «furiosos» condes de Alarcos y de Irlos, se nos presenta como encarnación de la demencia, por ser hijo del más loco caballero andante que vio jamás la literatura española y universal. En efecto, el lector lo habrá adivinado, «su nombre es Quijada, / y es manchego natural, / don Quijote de la Mancha / se hace agora llamar, / y Rocinante al caballo, / y todo por imitar / la andante caballería, / que por los cascos le va[503]».

Según se desprende de labios del Barbero, el don Quijote guilleniano hereda de su antecesor cervantino la sequedad del «celebro» provocada por la lectura indiscriminada de los libros de caballerías:

> Éste, aunque pobre, es hidalgo
> de conocido solar;
> y tomando su desdicha
> por medio a su soledad,
> obligóle a que leyese,
> del Sol a la Luna y más,
> en estos libros que llenos
> de disparates están [...].
> Desvanecióse de modo,
> creyendo que eran verdad
> tan negras caballerías... (DQM, pp. 996-997).

Pero entre el legado recibido por el hidalgo guilleniano no figura el papel primordial que, como protagonista principal, desempeñara su «padre» don Quijote en la novela cervantina. Y es que, pese a la coincidencia, expresa por parte del valenciano, con el título de la obra de Cervantes ***Don Quijote de la Mancha***, las divertidas aventuras del don Quijote guilleniano no constituyen la acción principal de la comedia. Muy al contrario, se intercalan, bastante mal, por cierto, en la intriga principal de la fábula de amores de Cardenio-Lucinda y el Marqués-Dorotea a modo de «descanso» o «divertimento», cual si fuesen pequeños entremeses o intermedios cómicos que nos recuerdan a los «Pasos» de Lope de Rueda. A propósito de la estructura de la comedia guilleniana DQM, Juan Luis Ramos se pregunta «por qué Guillén dio a su comedia esta estructura orgánica», y razona lo siguiente:

> La distribución material de la historia con estos períodos complementarios no-operativos hace pensar que o bien, hipótesis francamente dudosa, Guillén quiso dar a su comedia la misma formalización barroca que Cervantes había dado a la suya con la intercalación en la historia central de historias diversas y diversos episodios, o bien

[503] Versos puestos en boca del Barbero guilleniano, a finales de la jornada I de DQM, p. 997.

> Guillén construyó la obra, ya como una comedia apriorísticamente menor con grandes posibilidades para su funcionamiento humorístico, ya resultando a pesar suyo una floja comedia decidió abultar al máximo los episodios específicamente «graciosos» que le otorgara entidad, justificado como estaba por el inicial complejo estructural del Quijote cervantino[504].

Teniendo presente el fervor inicial de nuestro dramaturgo valenciano por la novela que acabaría inmortalizando el nombre de Cervantes[505], caben las dos posibilidades apuntadas por el estudioso Juan Luis Ramos. En otras palabras, es posible que Guillén hubiese querido rendir homenaje al autor del ***Quijote*** no sólo tomando el tema y los personajes (principales y algunos secundarios), sino también recreando el esquema estructural «abierto» de la composición cervantina, caracterizada por la intromisión frecuente de episodios «impertinentes» que detienen, pero no rompen, la linealidad de las aventuras del hidalgo manchego y su escudero. Ahora bien, en su meritorio proceso de adaptación de la novela cervantina a los moldes del nuevo arte dramático propuesto por uno de los mayores enemigos del autor del ***Quijote*** en su ***Arte nuevo de hacer comedias*** (1609)[506], Guillén se vería obligado a

---

[504] Juan Luis Ramos, «La dramaturgia de Guillén de Castro: integración y diferencia», Valencia, Universidad de Valencia, 1979, (trabajo inédito).

[505] Aunque, muy probablemente, Guillén nunca llegaría a conocer en persona a Cervantes, pues su primera visita a Madrid tiene lugar en 1619, fecha posterior a la muerte del autor madrileño, siempre sintió una enorme atracción por su obra literaria, lo que no ha escapado a la crítica. Recordemos, en palabras de Luciano García Lorenzo, que Guillén es el primer autor «que vio si no la trascendencia y densidad humana del ***Quijote***, sí el valor que como obra literaria había creado Cervantes al dar vida a su inmortal personaje». (Véase su obra titulada ***El teatro de Guillén de Castro***, p. 151). Y no sólo eso, pues, como ya hemos comentado en alguna ocasión, el interés del valenciano por la materia narrativa del ***Quijote*** (el de la ***Primera Parte*** [1605], se entiende, y no el de la ***Segunda Parte*** [1615], posterior a la publicación de la comedia guilleniana DQM [1618]) como fuente de inspiración argumental lo llevó también a dramatizar uno de los relatos cortos intercalados en su trama principal, concretamente en los capítulos XXXIII, XXXIV y XXXV: nos referimos a la ***Novela del curioso impertinente***, que dio lugar a una de las joyas más valiosas de la producción dramática guilleniana, CI. Como vemos, es tanta la deuda literaria del ***Quijote*** en la dramaturgia guilleniana, que estudiosos de la talla de Cotarelo y Mori han creído ver, equivocadamente, en la figura de Guillén de Castro al autor del falso Avellaneda (véase su obra ***Sobre el Quijote de Avellaneda y acerca de su verdadero autor***, Madrid, 1934, p. 17).

Pero nuestro comediógrafo de la ciudad del Turia pagaría tributo, una vez más, a ese autor madrileño cuya obra tanto le había fascinado, adaptando al género teatral una de sus «novelas ejemplares» (1613), ***La fuerza de la sangre*** (publicada en 1625), pieza que, siguiendo la costumbre habitual del valenciano, conserva el título original cervantino.

Todo lo dicho demuestra la enorme admiración de Guillén por su coetáneo Cervantes, quien, según vimos en el Capítulo I. «Introducción», siempre le estuvo agradecido y le dispensó palabras de elogio en algunas de sus obras tales como ***El viaje del Parnaso*** (1614) y ***Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*** (1615).

[506] Eduardo Juliá Martínez («Observaciones preliminares» al volumen antológico ***Poetas dramáticos valencianos***, p. CXXXV) señala que, gracias a Guillén, «la dramaturgia

realizar una serie de modificaciones respecto a la disposición estructural de las líneas argumentales heredadas de la fuente novelística originaria. Y es que el hecho de que la materia amorosa se convirtiese en el asunto central de las primeras formulaciones de la ***Comedia nueva*** (no olvidemos que estamos en el primer decenio del siglo XVII, y el todopoderoso tema del ***honor*** aún no se había constituido como tal) llevaría al vate valenciano a conceder primacía a uno de los episodios «yuxtapuestos», pero menos marginales, del ***Quijote*** cervantino, la historia amorosa de Cardenio-Lucinda y Fernando-Dorotea[507], relegando a un más que discreto segundo plano lo que en la novela de Cervantes constituía la trama principal, las andanzas del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha y su fiel escudero Sancho.

Pero, ¿cómo integrar las aventuras, o, mejor dicho, las desventuras del célebre «Caballero andante» en la peripecia sentimental de las dos parejas de enamorados? La respuesta parece clara: remedando el proceso de composición «abierta» del ***Quijote*** cervantino, pero al modo «teatral», esto es, convirtiendo la figura de don Quijote en grotesco protagonista de una serie de piezas cómicas breves, de «tintes entremesiles», en el sentido de que no son funcionales ni desde el punto de vista temático ni estructural, que entorpecen constantemente la acción principal de los amores de Cardenio con Lucinda y del Marqués con Dorotea. De este modo, el don Quijote guilleniano, que, ya desde el mismo título de la comedia, aspiraba a erigirse en la digna versión teatral del famoso hidalgo cervantino, tiene que conformarse con ser un personaje episódico, si bien no una figura incidental cualquiera, por hallarse consagrada a la más alta misión del nuevo arte teatral que nacía con marcada vocación populista: lograr la ***captatio favoris*** del público, «dando al sabio y al

valenciana vino a enlazar la admiración por los dos genios nacionales que elevaron a la literatura hispana a la más alta región del Arte». Posteriormente, Luciano García Lorenzo (***El teatro de Guillén de Castro***, pp. 149-150) celebra el gran acierto del valenciano, que supo ver que «el mejor reconocimiento [...] que podía hacer a Cervantes era tomar, como lo hizo, tres de sus obras para llevarlas al teatro aplicando la fórmula dramática llevada a las más altas cotas por uno de los mayores enemigos de nuestro primer novelista».

[507] Episodio éste que abarca los capítulos XXIII-XXXVI de la Primera Parte del ***Quijote*** de Cervantes.

grosero / qué reír y qué gustar[508]». Manuel García Martín confirma nuestras palabras, cuando trata de dar respuesta al siguiente interrogante:

> ¿Qué movió a Guillén a escribir una comedia en la que el personaje que le da título no representa nada decisivo en el nudo principal de la acción? Por un lado, afán de popularidad. El dramaturgo sabía muy bien que el éxito sería mayor incluyendo al famoso caballero, porque era tal su fama en aquellos momentos que tenía asegurada la asistencia y curiosidad del público o lector...[509]

En vista de lo dicho, no nos extrañaría nada que Guillén optase, como sugería Juan Luis Ramos, por «abultar al máximo los episodios específicamente ***graciosos*** que le otorgara entidad, justificado como estaba por el inicial complejo sistema estructural del ***Quijote*** cervantino[510]». De hecho, el hidalgo guilleniano pierde mucho de la profunda humanidad del ilustre loco cervantino, convirtiéndose en una especie de bufón o «loco gracioso» (p. 1024) que, sin duda alguna, hace sobrada justicia al sobrenombre con el que es conocido por sus paisanos: «Caballero de la Triste Figura» (p. 1068). Lejos de ser un «sustituto del gracioso», tal como apunta Luciano García Lorenzo[511], el don Quijote guilleniano es más bien un «caballero o galán de figura», esto es, un

---

[508] Estas palabras, curiosamente insertas en una de las piezas guillenianas de inspiración cervantina (CI, p. 863), forman parte de la ya conocida «loa» al modelo de lopesco de la ***Comedia***, al cual manifiesta su firme adhesión el autor valenciano.

[509] Manuel García Martín, ***Cervantes y la comedia española en el siglo XVII***, p. 22.

[510] J.L. Ramos, «La dramaturgia de Guillén de Castro: integración y diferencia», pp. 158-159.

[511] Véase su obra ***El teatro de Guillén de Castro*** (1976), p. 30. Juan Luis Ramos (***La dramaturgia de Guillén de Castro: integración y diferencia***, 1979, p. 164) coincide con García Lorenzo al considerar la figura del don Quijote guilleniano «como exclusiva encarnación del gracioso (y más, como en ***Los mal casados***, de un gracioso de entremés que de comedia)», si bien señala ya un dato tan significativo como que dicha encarnación cómica, en otras piezas, la «hubiera interpretado un criado». En su opinión, y aunque todavía no apunta una posible causa, todo ello demuestra «una clara conciencia de gratuidad sobre los modelos estereotipados». Años más tarde, Ch. Faliu-Lacourt («Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», 1989) interpreta, con gran acierto, creemos, la parodia caricaturesca que del «ingenioso» hidalgo cervantino hace el dramaturgo valenciano como una temprana contribución guilleniana a la génesis del género burlesco de finales de la segunda mitad del XVII:

> ...Resulta claro que Castro permanece muy cerca de su fuente literaria en lo que toca al Caballero de la Triste Figura. Sin embargo la representación escénica dista mucho de la narración, particularmente en las escenas que subrayan el aspecto ridículo del protagonista, verbigracia la travesía del pseudo-Bósforo. Si, a menudo, se había visto, en los escenarios, a un rústico, a un gracioso, grotescos, apaleados y medio desnudos, pocas veces se había mofado así el público de un hidalgo. Obviamente, **el paso de la novela al teatro genera una estilización caricaturesca de una situación ya presente en el *Quijote*** [...]. **Como don Gutierre**, el ***Narciso en su opinión***, **el Don Quijote de Castro es ya una prefiguración de los hidalgos engreídos y vanidosos, figurones del reinado de Carlos II** (p. 457).

anticipo del futuro tipo ***figuronesco***, en la medida en que esa extrema y perniciosa afición a los «disparatados» libros de caballerías medievales que tanto le han enturbiado los «cascos», impulsándole a empeñar su existencia en la tarea absurda de resucitar el mundo y los valores ideales de la caballería de antaño, lo presenta ante nuestros ojos, no como un caballero de veras, sino como un caballero en «desacuerdo» con el ambiente aurisecular (principios del siglo XVII) en el que vive.

El don Quijote de la pieza del valenciano «desentona» con el resto de personajes con los que comparte escena, sobre todo con los caballeros-galanes, y ello tanto desde el punto de vista atributivo como actancial. Si nos centramos en su caracterización psicológica y moral, que es lo que nos interesa ahora[512], veremos que don Quijote parece más bien una máscara, una parodia grotesca del paradigma, discreto y elegante, del ***caballero***. En efecto, convertido en una ***grandis figura vel deformis***, don Quijote es el resultado de todo un cúmulo de defectos risibles, presentes ya en la configuración del verdadero Quijote, y que, en el ámbito teatral, acabarán

---

[512] Dejemos, sin embargo, constancia de algunas de las pequeñas intrusiones cómicas (víctima del apaleamiento de los lacayos del Marqués-Carloto [escenas 13-18, Jornada I]; emulador grotesco del mito de Hero y Leandro [escena 21, Jornada II]; imitador de Amadís en su penitencia amorosa [escena 11, Jornada III]...) que convierten a don Quijote en un pequeño «galán de entremés» o «de mojiganga», antecesor de los futuros figurones protagonistas de la ***comedia burlesca*** o ***de disparates***, como bien había intuido Ch. Faliu-Lacourt:

> ...Respecto al problema que nos preocupa, vale decir el papel de la dramatización paródica de la obra de Cervantes en la evolución del género burlesco, insistiremos en varios puntos. El primero es la estilización caricaturesca ya señalada en Guillén de Castro. El segundo es la incoherencia debida a la yuxtaposición de fragmentos numeroso sin lazo alguno.
>
> (Véase Ch. Faliu-Lacourt: «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», p. 463).

Y es que, una vez más, se comprueba lo observado por Ignacio Arellano a propósito de la comedia del primer Lope: la ***comedia aurisecular*** no es un bloque homogéneo, compacto, sino un género vivo que evoluciona desde las primeras formulaciones de Lope y la Escuela valenciana, caracterizadas por «rasgos poco definidos todavía» tales como la «irreverencia, la impronta de las figuras marginales, los motivos eróticos y lupanarios, la escatología...» que conectan con la «comedia antigua, que en el sistema del XVII se ve continuada en el entremés», pasando por una segunda fase del género, la de plenitud, en la que «asistimos a una distribución de la comicidad en agentes ingeniosos y agentes ridículos, y a un refinamiento del decoro [...], y sobre todo a una estilización estructural», hasta desembocar en la fase final, representada por las comedias entremesiles, como consecuencia de la «reiteración, [...] la parodia, la burla de los motivos y recursos...». Remitimos a I. Arellano, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en Felipe B. Pedraza y Rafael González (eds.), ***Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995)***, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.

siendo definitorios del tipo del ***figurón***. Entre estas taras psicológicas y morales, totalmente indecorosas en un caballero de su linaje, destacamos, en primer lugar, la **evasión de la realidad**. Don Quijote está loco, y como tal lo perciben inmediatamente los personajes que se topan primero en su camino:

Marqués. (De su locura gustara,
a no estar loco de amor.) [...]
Dorotea. Guárdate, señor, de un loco.
Marqués. ¡Que hasta los locos sean malos
para mí!... (DQM, 992).

Y no sólo eso, pues hasta el mismo don Quijote, en un insólito momento de lucidez comparable a la del loco cuerdo de su antecesor cervantino, sabe reconocer sus extravagancias a su escudero y amigo Sancho: «Loco soy, loco he de ser; / no tienes que aconsejarme. [...] / Quiero ser en mis locuras / entre Roldán y Amadís[513]».

Pues bien, fruto de esa necedad o locura que, al reconocerla el propio don Quijote, ya no es tanta, nuestro hidalgo manchego, como hará el ***figurón*** dieciochesco, vive fuera de la realidad, creyendo ser el más «perfeto» caballero andante. En su delirio, llega incluso a desdoblar su personalidad, identificándose con caballeros de la talla de Valdovinos o Amadís, procedentes de la tradición literaria medieval francesa:

Caballero andante soy
tan bueno como Amadís,
el de Febo y Belianís.
Con bravo coraje estoy,
y busco las aventuras,
y desfago los agravios [...].
No soy don Quijote yo,
soy uno de los sobrinos
del Marqués, que fue a buscar
a las orillas del mar
la caza: soy Baldovinos... [...]
...Si soy Gradaso en lo fiero,
en lo gallardo Rugero,
y en lo encantado Roldán... (pp. 992, 994 y 1015)

Pero esa «heroica» y «honrosa» vida dedicada a la alta misión caballeresca de «desfacer agravios» no suscita la admiración que el pobre don Quijote presume en sus coetáneos, sino más bien sentimientos de muy distinto signo, que oscilan entre la risa y la lástima, sin llegar nunca al

[513] Guillén de Castro, DQM, pp. 1048-1049.

desprecio que, como veremos, inspirará el «narciso» don Gutierre, antecedente inmediato de los figurones de la segunda mitad del Seiscientos:

> Duque. Gana me da de reír,
> aunque fuera justo llorar (p. 996);
>
> Lucinda. ¡Risa me pudo causar! [***A Dorotea***.]
> Dorotea Es ordinario el venir
> una ocasión de reír,
> cuando hay muchas de llorar. (pp. 1014).

Una muestra más de su evasión del mundo es la **necedad** e **inadaptación** de don Quijote **a la norma social vigente**. Nuestro loco andante es un «arcaísmo» viviente, pues, empeñado como está en resucitar el antiguo mundo de la «caballería andantesca» (p. 994), encaja su enjuto cuerpo entre el «peto y espaldar[514]» de la vieja armadura que antaño lució su «agüelo». Su apariencia estrambótica, por desfasada, se completa con el registro ridículo empleado por don Quijote, caracterizado por hallarse plagado de voces y expresiones en desuso a principios del siglo XVII. Veamos algunos ejemplos del discurso cómico de don Quijote:

> ¿A tan **fermosa** doncella
> **facéis** tuerto? (p. 991)
>
> **Non lloredes**, mi **escodero** (p. 994)
>
> ¿Dónde mejor, sin temer,
> **fincarás**? (p. 1011)
>
> Suspended un poco el llanto,
> y **decí** a quien **vos** atiende
> si algún tuerto **vos** ofende,
> si **vos** liga algún encanto... (pp. 1014-1015)

Otro rasgo atributivo que compartirá don Quijote con el tipo del ***galán lindo*** y engreído de las ***comedias entremesiles***, ***burlescas*** y ***de figurón***, de los últimos años del XVII y principios del XVIII es la **vanagloria**. Cual «narciso» enamorado de ese porte de caballero andante que tanto le ha costado forjarse a base de imitar a Roldán, Orlando o Amadís, don Quijote cree que todas las doncellas se mueren por contratar sus servicios caballerescos y lograr su amor. He aquí un pequeño fragmento donde vemos cómo las

[514] Guillén de Castro, DQM, p. 997. Éstas son las escasas indicaciones escenográficas que sobre el atuendo de su loca criatura nos ofrece Guillén. Y es que el autor valenciano sabe muy bien que don Quijote no necesita presentación. De ahí que la única acotación que precede la irrupción de don Quijote en las tablas sea la siguiente: ***Sale don Quijote en Rocinante, y el vestido como le pintan en su libro*** (p. 991).

mujeres que conforman el séquito de Lucinda se fingen celosas entre sí, haciendo ver a don Quijote que están enamoradas de sus prendas:

Dueña. ¿Hermosa me habéis llamado?
No es satisfacción pequeña.
Don Quijote. Aquí descansad, señoras [...].
Doncella. Mal descansaré, si peno
de ofendida y de celosa.
¿En mi presencia fermosa
otra mujer? ¡Bueno...bueno!...
Escudero. La Doncella, no es razón,
por la Dueña habéis dejado [...].
Don Quijote. ¿No tendrá fuerzas bastantes,
el que vence a diez gigantes,
para querer dos mujeres? [...]
Para estas ocasiones
soy Leandro el Animoso... (DQM, pp. 1021-1022).

Este breve pasaje nos sitúa ante un don Quijote nuevo, más grotesco, alejado de la versión original cervantina, pues lo vemos flirteando con otras mujeres, traicionando así, alegremente, la memoria de su señora Dulcinea, algo impensable en el Quijote de Cervantes, quien «propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la mesma reina Ginebra con su dama Quintañona se le pusiesen delante[515]».

Un último atributo, presente asimismo en la gestación del futuro ***figurón***, preside la configuración del don Quijote guilleniano, poniendo broche final a su disparatada trayectoria dramática: su condición de «galán suelto», que, para mayor humillación, vivirá desde su forzoso encerramiento en la jaula donde lo han introducido el resto de personajes, fingiendo el encantamiento del sabio «Fristón Arcalaus Urganda». Incluso en este duro trance, en el que, a diferencia de los dos galanes (Cardenio y el Marqués) que comparten con él escena, queda sin poder unir sus manos a las de su amada «Paloma Tobosina», la necedad de don Quijote le hace disfrazar la realidad y conformarse con su postrera y «enjaulada» suerte, quizás soñando con una fama comparable a la de otro caballero encantado, el Lanzarote de ***El caballero de la carreta*** (de Chretien de Troyes): «¡Oh celestial profecía! / ¡Contento voy, que mi fama / volara menos no estando / la mi persona encantada![516]».

[515] Miguel de Cervantes, ***Don Quijote de la Mancha***, Parte I, cap. 16, p. 225.

[516] Guillén de Castro, DQM, p. 1068.

b) El ridículo galán secundario, ¿bufón o rival?

En una de las piezas más brillantes de su primera época, ***Los mal casados de Valencia***, escrita bajo el magisterio del también valenciano Tárrega y sus protagonistas «mal solteros» de ***El prado de Valencia*** (1589-90), Guillén anticipa ya uno de los rasgos más peculiares de su estilo: su gusto por ahondar en la psicología de sus criaturas de ficción, mediante la oposición de contrarios. Si nos detenemos en el retrato de los varones nobles de la pieza, veremos que nuestro dramaturgo presenta el «haz» y el «envés» del «perfeto caballero». Por un lado, nos encontramos con el galán protagonista, don Álvaro, caracterizado, entre otras cosas, por ser un joven valiente, intrépido y fiel a su amistad con Valerián. Ahora bien, el rasgo más destacable de su retrato lo hallamos en su porte externo: su enorme atractivo físico que, junto a su arrogancia, su desdén para con la mujer que lo persigue, y el culto excesivo a su libertad, convierten al protagonista principal de LMV en el prototipo del Burlador que seduce y «se deja querer» por todo tipo de mujeres «desde la altanera dama / hasta la fregona humilde[517]», sin que ello le plantee ningún problema moral ni remordimiento alguno (recordemos que, hasta el desenlace, don Álvaro no descubre que está «mal casado», es decir, que su matrimonio con su prima Hipólita es nulo).

Por otro lado, y para resaltar mejor la figura del atractivo don Álvaro, Guillén recurre a la contraposición con el galán secundario, en este caso con Valerián, al que carga de atribuciones negativas, situándolo en un plano claramente inferior respecto al protagonista[518]. En efecto, Valerián representa al marido aninfado y timorato, cuya débil voluntad acaba convirtiéndolo en un juguete ridículo y despreciable a manos de su esposa doña Eugenia, quien se refiere a él en los siguientes términos:

> ...Y no mi **Narciso bello**,
> **aninfado y no feroz**,

[517] Guillén de Castro, LMV, p. 85.

[518] Cabe tener presente que Tárrega, sin llegar a caracterizar con tanta densidad psicológica a los personajes de sus piezas, también suele presentar el procedimiento de la «oposición de contrarios». Así, por ejemplo, si nos detenemos en ***El prado de Valencia***, comprobaremos que el antagonista de don Juan, el Conde italiano, aparece caracterizado por un sinfín de rasgos negativos: cobardía, fanfarronería, orgullo, arrogancia... Ahora bien, recordemos que, frente a Guillén, Tárrega suele reservar tales rasgos negativos a los galanes de origen extranjero (el italiano Torcato, en ***La duquesa constante***; el francés Arnaldo, en ***El esposo fingido***...).

que lo espanto con la voz,
y con el pie lo atropello,
  cuando en cualquiera ocasión
teme el ver que me alborote,
como si fuesen su açote
los ñudos de mi cordón.
  Sabe el cielo que **no puedo**
querello, cuando me aviso
de que adora lo que piso
más que por amor, de miedo[519].

Doña Eugenia, como el resto de damas que desfilan por las piezas de Guillén, «no puede querer» (amar) a un hombre afeminado, a un «Narciso» que «es propio para mujer» más que para esposo. Su repugnancia por tal marido le lleva a dispensarle elogios tan cariñosos como «marica» o «mujer con barbas». Y es que la mujer guilleniana tan sólo se siente atraída por auténticos representantes del sexo contrario, por «hombres de veras», atrevidos, valerosos e intrépidos:

Eugenia. **Quieren las mujeres hombres**
que no siempre se enternezcan,
y que lo que son parezcan
en las obras y en los nombres.
  Y es muy cierto aborrecer
el que a sujetarse viene,
la que imagina tiene
por marido una mujer... (LMV, p. 171)

Infanta. ...porque hombres de veras son
para queridos de veras. (EAC, p. 52)

Aún más acentuada es la contraposición de los caracteres masculinos que protagonizan DQM, pieza que, como ya adelanta el título, tiene el mérito de constituirse en la primera de las dramatizaciones cómicas[520], y más

[519] Guillén de Castro, LMV, pp. 172-73.

[520] Ésa es la opinión generalizada entre la crítica, a excepción de María Francisca Vilches de Frutos («Don Quijote y el ***Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha»***, ***Criticón***, 30, 1985, pp. 183-200), quien, posiblemente apoyada en la fecha de publicación (1618) de la comedia guilleniana, considera que la «primera obra en que fue llevada al teatro la obra inmortal de Cervantes» es el entremés ***Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*** (1617) de Francisco de Ávila. Manuel García Martín aclara la cuestión, apoyándose en las mismas palabras escritas por Guillén en el prólogo a la ***Segvnda Parte*** de sus comedias: «...su producción [de Guillén] ***Don Quijote de la Mancha***, publicada en la ***Primera Parte de las comedias de don Guillén de Castro (Valencia, Mey, 1618)***, es la primera versión teatral del héroe, pues, aunque no aparece hasta 1618, se hallaba ya escrita bastante tiempo antes. Así lo advierte su autor en el prólogo ***Al lector*** de la ***Segunda parte*** de sus comedias (Valencia, 1926):

> "...quiero advertirte que demás de imprimir estas doce comedias por hacer gusto a mi sobrina, lo hice también porque en mi ausencia se imprimieron otras

concretamente paródicas, de la novela cervantina universalmente conocida. Y es que el ambiente burlesco intrínseco en esta comedia que, según la estudiosa Ch. Faliu-Lacourt, no es «imitación de una parodia de los libros de Caballería sino parodia de esta parodia [que es la novela de Cervantes][521]», ese ambiente jocoso, decíamos, contribuirá a una mayor ridiculización del galán secundario (el Marqués) y, en contrapartida, a un mayor realce del galán primario (Cardenio), frente a lo que sucedía con los caracteres masculinos en la fuente originaria.

En manos de Guillén, la figura del Marqués cervantino (curiosamente nunca denominado en la comedia por su nombre de pila, don Fernando) sufre un inusitado giro cómico, asentado en el típico contraste barroco entre el «ser» y el «parecer». De este modo, el lector/espectador se encuentra con que el Marqués que anuncian sus vestidos «desdice de su nombre», es decir, se contradice continuamente con el «villano» que revelan sus acciones y su trato indigno (y que, finalmente, resultará ser, como descubrirá el desenlace). Así se desprende, ya al inicio de la pieza, del comentario pronunciado por su afligido padre, el Duque:

> ¡Hijo cobarde,
> **sin piedad** y **sin valor**!
> ¡Que pudo dejarme aquí
> su c**rueldad**, su **cobardía**,
> viendo que muerto caía
> el caballo sobre mí...! [...].
> ¡tan **incapaz**, tan **injusto**,
> tan **grosero**, tan **ingrato**,
> tan ajeno de mi trato,
> tan contrario de mi gusto...! (DQM, pp. 978-79).

---

doce, y tanto porque en ellas había un sinfín de yerros, como **porque la que menos años tendrá de quince arriba...".».**

(Véase Manuel García Martín, ***Cervantes y la comedia española en el siglo XVII***, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 21-22).

[521] Ch. Faliu-Lacourt, «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro» (en ***Diálogos Hispánicos de Ámsterdam***, 1989, 8:2, pp. 453-466), p. 464. En dicho artículo Faliu-Lacourt analiza la comedia guilleniana DQM como una temprana aportación del valenciano al género de la ***comedia burlesca***, florecido en torno a 1679. Para ello, coteja la obra de Guillén con piezas teatrales que, recogiendo el legado de la comedia guilleniana en lo que atañe a la deformación caricaturesca del héroe manchego, fueron escritas durante el reinado de Carlos II, en pleno apogeo del género burlesco. Entre estas piezas destaca ***El hidalgo de la Mancha*** (1673), obra conjunta de «tres ingenios»: Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez de Guevara. Pero Faliu-Lacourt también se hace eco de varias obras francesas, escritas a partir de 1630, que llevaron a las tablas las aventuras del hidalgo cervantino, y en las que se deja notar la influencia directa del dramaturgo valenciano: ***Les folies de Cardenio*** (1630) de Pichou; y la trilogía de Guerin de Bouscal: ***Don Quixote de la Mancha*** (1639), ***Don Quijot de la Manche, seconde partie*** (1640), y ***Le gouvernement de Sancho Pansa*** (1642).

Ilustrando las quejas iniciales del anciano Duque, el Marqués se nos presenta durante toda la obra como un noble «avillanado», ridículo, que contraviene el código de conducta señorial al que debería ajustarse en virtud de su supuesta sangre aristocrática. En las primeras escenas, concretamente en el desafortunado lance en el que su padre es atacado por un oso, el Marqués demuestra su desacato para con dos de los preceptos fundamentales para todo buen caballero que se precie: el culto al valor y la hidalga generosidad. No sólo desatiende su deber de auxiliar a su anciano padre, sino que, amedrentado, se ocupa muy bien de proteger su vida, mientras piensa en la herencia que le espera en caso de que muera su progenitor: «Mi padre! [...] / Muerto de amor y de miedo / me siento, quiero dejallo... / Que no le oí [...] / fingiré [....] / que poco importa que muera / un padre que vive tanto[522]». ¿Que podía esperarse, como bien se pregunta su angustiado padre, de un hijo que evita «cortarme los bocados [...] porque no os corte el cuchillo[523]»? Y no sólo eso, pues, más allá de la **cobardía** y de la **codicia**, rasgos ambos de una comicidad baja propia de los villanos entremesiles, el Marqués se halla adornado de otros muchos defectos risibles que resultarán definitorios del tipo figuronesco de la segunda mitad del Seiscientos y buena parte del Setecientos. En primer lugar, destacamos su **presunción** y su **narcisismo**, especialmente manifiestos en su relación con las damas (la villana Dorotea y la noble Lucinda), a quienes corteja con fastidiosos requiebros, convencido de su enorme poder seductor. He aquí una muestra de su incansable y vano propósito de seducir a una mujer (Lucinda) que, como ella misma le confiesa, ama a otro hombre (el «hermano de leche» del Marqués, el aparentemente villano Cardenio):

Lucinda. No pienso pasar de aquí.
Marqués. No acompañarte sería disparate.
Lucinda. No nací
para tan grande compañía:
Cardenio me basta a mí [...]
¡Jesús!
Marqués ¿Habéis tropezado? [...]
Quien en sí misma tropieza,
en algo quiere caer [...].
Pues que tan bien tropezáis,

[522] Guillén de Castro, DQM, p. 976.

[523] Ibídem, p. 987.

sumad bien vuestro valor,
porque en la cuenta caigáis [...].
Lucinda. Señor, repara,
tras ver que no te merezco,
en saber que te aborrezco,
y te lo digo en la cara.
Marqués. Por otro me has despreciado,
tan bajamente nacido...
(DQM, pp. 1004, 1005 y 1017).

El orgulloso Marqués no puede permitir que un «villano», por muy amigo suyo que sea, goce «lo que con el alma adoro» (p. 1008). De ahí que decida aprovechar su buen nombre y sus títulos (no olvidemos que es el mayorazgo de su casa) para obtener la mano de Lucinda, incumpliendo con ello la palabra dada a Cardenio («...cuando entre los dos no hubiera / obligación de hermandad, / es cierto que ingrato fuera / si, por sola tu verdad, / lo que pienso no hiciera. / A Lucinda has de gozar...», p. 1009), y, en definitiva, sacrificando al «gusto» uno de los pilares fundamentales sobre los que se asienta la ley del honor: la «santa amistad» u «obligación de hermandad» tan preciada por el ***caballero-galán*** guilleniano. Pero no es ésta la primera vez que nuestro indigno Marqués falta a su palabra; bien lo sabe la pobre Dorotea, a quien había dado fe de matrimonio poco antes de tratar de forzarla sexualmente para luego abandonarla y seguir en pos de la aristocrática Lucinda:

¡Villana del alma mía,
no tiene el mundo tu igual!
¡Si la virtud natural
es la mayor hidalguía!
¡Cuando no fueras hermosa,
como tan honrada fueras,
del rey de España pudieras
ser querida y ser esposa!
¡Por el cielo soberano
que pues tuya el alma fue,
que ha de ser tuya mi fe
de que lo será mi mano! [...].
Sin que palabra me des
de ser mía, no te irás [...].
¡Terrible desdén!
Quiero probar si te allano
teniendo el trato villano,
si éste te parece bien... (DQM, pp. 983 y 991).

La **vulgaridad**, la **impetuosidad**, el «trato villano» del Marqués con las damas se pone también de manifiesto en una escena en la que, tras desmayarse Lucinda al pie del altar y descubrir en su seno el billete que revelaba sus relaciones con Cardenio, trata de apuñalarla pese a no haberse

cumplido la ceremonia del desposorio y no ser todavía Lucinda su esposa (véanse las pp. 1034 y 1035).

En definitiva, orgullo de linaje, inconstancia, volubilidad, cobardía, codicia, vanagloria, narcisismo, impetuosidad..., rasgos todos ellos encorsetados en un traje «noble» que no les pertenece, nos sitúan ante una parodia o caricatura grotesca del conocido arquetipo del ***caballero-galán***, que, para mayor hilaridad del público, se halla perfectamente encarnado en la figura del villano Cardenio.

Pero la transgresión que supone el proceso desmitificador del paradigma del ***galán de comedia*** no llega a ser plena, puesto que, a diferencia de lo que sucedía en la pieza anterior (LMV), el desenlace, mediante el tópico recurso de «los niños trocados[524]», se encarga de volver las cosas a su sitio, restituyendo la buena imagen de la nobleza: ni el Marqués es tal, ni Cardenio es un villano. En realidad, Cardenio es el verdadero hijo del Duque, tal como dejaba traslucir su «espíritu noble», mientras que el falso Marqués es hijo del labrador Lisardo, cuya esposa fue quien amamantó a los dos pequeños y tramó el cambio. Se restablece así la armonía social, y, con ella, se cumple el deseo proferido por las damas al inicio de la acción dramática:

> Lucinda. ...porque yo quisiera aquí,
> por no ofender mi nobleza,
> trocar tu naturaleza,
> pero no dejarte a ti [Cardenio]. (DQM, p. 989);
>
> Dorotea. Y así, el alma que te adora [al Marqués],
> quisiera, a estar en mi mano,
> el hacerte a ti villano,
> más que hacerme a mí señora... (DQM, p. 990).

Dice Ch. Faliu-Lacourt, a propósito del desenlace de DQM, que «en el marco de la comedia nueva, en la ideología de principios del siglo XVII y en la dramaturgia de Castro, no podía darse otro desenlace», aunque «algo bien debía quedar de esta visión llena de sorna de un falso noble, falso marqués, precursor de los nobles orgullosos muy creídos de sí mismos, que saldrán más tarde al escenario

[524] Motivo sobre el que se asienta buena parte de la intriga principal de la pieza, que, precisamente, y tal como revela el ultílogo con que Cardenio da por finalizada la representación, tendría como segundo título «Comedia de los hijos trocados»:

> Y de ***los hijos trocados***
> aquí la comedia acaba,
> y del ***Caballero Andante***
> ***don Quijote de la Mancha*** (p. 1068).

sin que ningún artificio teatral de última hora venga a desmentir su origen y justificar sus ridiculeces[525]». Nosotros disentimos de sus palabras en lo que respecta a la imposibilidad de otro desenlace en el contexto teatral guilleniano, sobre todo porque en una pieza anterior como LMV, dirigida al selecto público valenciano, Guillén no sólo se había atrevido a dar el paso, frente a su maestro Tárrega, de convertir en sujeto paródico a un galán secundario, Valerián, adscrito a la pequeña nobleza valenciana, y no a la aristocracia extranjera, sino que, además, lo «castigaba» en el desenlace dejándolo «suelto[526]», como haría con el futuro figurón don Gutierre (ENO).

¡Qué suerte, la de Valerián, tan diferente a la del villano «Marqués» de DQM, que acaba dando las manos a la pastora Dorotea! A la hora de buscar una posible explicación a los distintos finales reservados por Guillén a sus dos indignos antagonistas, fijémonos en un dato curioso: Valerián es un «don» cualquiera, un caballero de media suela, como lo es el propio Guillén, mientras que el falso Marqués pertenece, al menos en apariencia, y durante el curso entero de la acción dramática, a las filas de la alta nobleza. Si tenemos presente el hecho de que el vate valenciano, por las fechas en que se supone que fue escrita la comedia (1605-1608), disfrutaba del mecenazgo

---

[525] Ch. Faliu-Lacourt, «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», p. 458.

[526] Su soledad final, como la del galán protagonista, ha sorprendido enormemente a la crítica, debido al hecho de que ambos personajes se hallaban caracterizados por el sema del «matrimonio»: Valerián estaba casado con Eugenia, y don Álvaro, con su prima Hipólita. Valbuena Prat (***Historia de la literatura española***, Barcelona, 1964, tomo II, p. 372) señala que nos encontramos ante «un desenlace lo más opuesto al tópico de la época; no sólo acaba sin bodas y sin muerte..., sino mediante el divorcio de todos los casados». Por todo ello, Roca Franquesa («Un dramaturgo de la Edad de Oro: Guillén de Castro», p. 409) concluye que dicho desenlace «no puede ser más revolucionario». Sin embargo, una lectura atenta de la pieza guilleniana demuestra que este final en el que todos los personajes (nobles y plebeyos, casados y solteros) quedan sueltos no es tan «revolucionario» como pudiera parecer a simple vista, a pesar de ser tan opuesto a la «feliz clausura» que acabará imponiendo la nueva ***Comedia*** forjada por Lope. La clave de todo está en un desenlace que, como era de esperar en una pieza que anticipa muchos de los avances técnicos de la ***Comedia nueva***, reúne en sí los ingredientes de «azar», «sorpresa», y «precipitación», superando con ello los desenlaces de la ***comedia*** tarreguiana anterior, previstos por la estrategia enredadora de algún personaje. En efecto, tras una escena de tintes vodevilescos en la que «todo parece sueño», pues el enredo trazado por la dama-donaire Elvira ha explotado en un divertido «espectáculo» de cruces de parejas, peleas y riñas entre unos personajes que «**figuras** [...] son muy para mirar», tras esa escena, decíamos, tiene lugar la llegada imprevista de los Alguaciles del Arzobispo, quienes, a guisa de ***deus ex machina***, revelan algo fundamental para la solución del conflicto: Valerián y don Álvaro están «malcasados» con las mujeres a quienes desprecian. No hay divorcio, como señalaba Valbuena Prat, sino más bien nulidad de unos matrimonios que «han acabado mal» porque «mal empezaron», pues, en el caso concreto que nos ocupa, Valerián contrajo matrimonio con Eugenia después de ordenar la muerte del primer marido de ésta.

del conde de Benavente, y que, por tanto, no podía permitirse el lujo de mofarse tan alegremente de un representante de la alta aristocracia, puede ser que entendamos mejor el porqué de ese artificio o pirueta teatral (no tan «de última hora», como dice Faliu-Lacourt[527]) consistente en desvelar los verdaderos orígenes humildes del Marqués. Con ello, Guillén redimía de las burlas iniciales a la nobleza que, para mayor complacencia suya, veía emerger triunfante la «fuerza de la sangre» que tanto había dejado traslucir el espíritu noble del falso villano Cardenio.

Más allá de motivaciones de índole personal, discutibles o no, encaminadas a disminuir los efectos de comicidad y de burla contra el grupo social del que dependía la subsistencia de Guillén como poeta, no resulta difícil adivinar factores de tipo literario en el empleo del recurso de «los hijos trocados». La lectura de la comedia guilleniana y su parangón con la fuente cervantina de la que bebe directamente no dejan lugar a dudas. El artificio de «los niños trocados» permitía a nuestro comediógrafo valenciano enredar sobremanera la intriga recibida de manos de su admirado Cervantes con la añadidura de dos nuevos temas muy queridos por él, la «fuerza de la sangre» y el «amor entre desiguales», tan perfectamente imbricados entre sí, que lograsen satisfacer las exigencias del «nuevo arte» populista que Guillén

[527] Y es que la comedia presenta numerosos indicios que nos hacen pensar en lo que acabará revelando el desenlace: el origen villano del Marqués, y la procedencia noble de Cardenio. Más allá de los propios actos dictados por la sangre, «colorada» o aristocrática, de los protagonistas, las pistas más significativas nos las dan los verdaderos padres de los jóvenes: el Duque y el labrador Lisardo. Así, por ejemplo, nada más iniciarse la acción, nos sorprende la reacción del Duque ante la visión de la sangre derramada por Cardenio al tratar de salvarle la vida: «¡Menos que fuera! / Toda mi sangre se altera, / como si ésta fuera mía. / Desmáyame [...] / Tan grande tributo pago / de dolor, viéndola aquí, / que pienso que te la di» (pp. 977-78). Y no sólo eso, pues, junto a la repentina inclinación afectiva hacia Cardenio, el Duque experimenta una nueva sensación, inexplicable para él, pero sumamente reveladora de ese misterio de la «fuerza reconocedora de la sangre» tan loado por Cervantes en una de sus novelas ejemplares: el aborrecimiento del que cree ser su hijo, el Marqués. Así se desprende de sus palabras de agradecimiento dirigidas a su «criado» Cardenio: «...son noblezas / de tu pecho esos consuelos. / ¡Ah, si yo pudiera, cielos, / trocar dos naturalezas! / Y está seguro de mí: [...] / a ti te trocara en él / y a él le trocara en ti: / pues no sé qué lo ha causado; / pero ninguno ha tenido / hijo más aborrecido / ni criado más amado» (p. 979). Paralelamente al Duque, el otro padre, el campesino Lisardo (conocedor de la identidad de su verdadero hijo), no puede sino exclamar «¡Ay, hijo del alma mía!» (p. 988), al presenciar la dura reprimenda que el Duque dirige al Marqués. Con todo ello, y como bien señala Luciano García Lorenzo (véase el prólogo a su edición su edición crítica de DQM, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 28-29):

> ...la puerta estaba abierta para el espectador y los deseos del Duque, prefiriendo tener por hijo a Cardenio, se cumplen al final de la comedia [...]. Fernando no era el Marqués, eso lo sospechábamos desde el principio de la comedia, pues la sangre de Fernando, así nos lo dice. Guillén parece conducirle desde el principio de la acción a cometer actos villanos, mientras la [sangre] de Cardenio, por el contrario, le lleva a realizarlos heroicamente.

estaba contribuyendo a consolidar. Tales exigencias no son sino sorprender y mantener en suspenso la «cólera / del español sentado» hasta la «postrera escena», pues ya se sabe que «en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara, / que no hay más que saber que en lo que para[528]». Ésta, ganarse la ***benevolentia*** y romper las expectativas de un público conocedor de la exitosa novela cervantina, frente a un posible deseo de congraciarse con la nobleza titulada, parece ser la verdadera causa que llevó a Guillén a apelar al motivo literario de la «ocultación de identidad[529]» del ridículo Marqués. Decimos esto, pues, según se visto en numerosas ocasiones, nuestro mediano y periférico «il-lustre cavaller» no escatima sus críticas para con los sectores privilegiados de su mismo grupo social, la nobleza, que más se estaban beneficiando del proceso de absolutización y centralización del poder. Recordemos, si no, lo malparados que salían, tanto a nivel atributivo como en el reparto final de la «justicia poética», algunos de los personajes particulares que encarnaban las instancias de «fuente de poder» familiar (los padres de más rancio abolengo: el Duque de CSH; el conde Lozano de MC I; los reyes de ECA y LJP...) o público (los reyes de EAC, EPC...; la Infanta de ECA, los príncipes de CSH y LJP...). Sin olvidar cómo en piezas de la talla de EDD (1599), ECA (1600?-1602) o ECI (1600?-1610?/1605?-1608?), ya nos había deleitado Guillén con fugaces pinceladas «tragicómicas» que rompían la monótona seriedad de sus encumbrados y «perfetos caballeros» protagonistas.

c) De antagonista a galán primario. Hacia un mayor protagonismo del ridículo antihéroe

En una comedia de factura posterior, ***La fuerza de la costumbre*** (1610?-1615/20?), nos encontramos de nuevo ante un «galán adamado» o varón «medio mujer»: se trata del galán principal, llamado don Félix de Moncada. Al leer con detenimiento esta pieza, pronto nos damos cuenta de

[528] Palabras de Lope de Vega en su ***Arte Nuevo de hacer comedias***, pp. 63 y 69.

[529] Motivo muy frecuente, como podremos observar en el siguiente subsubapartado (III.2.2.2. «El ***caballero montaraz»***), en un conjunto importante de dramas palatinos y caballerescos que exploran las aventuras de un joven noble desplazado de su clase, emparentados temáticamente con las coetáneas y primerizas comedias palatinas del joven Lope (***El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia***, ***El príncipe inocente***, ***Las burlas de amor***, ***Los donaires de Matico***....).

que Guillén da un paso más en la individualización del «varón aninfado», al que concede un mayor protagonismo (aunque sea compartido con su contrapuesta y «masculina» hermana[530]), frente a lo que sucedía con los antiheroicos Valerián de LMV y el Marqués de DQM, cuyo papel se reducía al de mera contrafigura del galán primero.

Durante toda la obra, especialmente en los dos primeros actos, el espectador/lector asiste a divertidas escenas en las que don Félix da buena muestra de su afeminación, ya que, renunciando a sus atributos de hombre más consustanciales, se comporta y viste como si fuese una mujer, y no como el «perfeto caballero» que debería ser. He aquí la reacción airada que experimenta su anciano padre, el valeroso militar don Pedro, cuando, tras un largo período de ausencia allende las fronteras españolas, se encuentra con su indigno descendiente:

Hijo, sucesos extraños:
Mas teniendo ya veinte años,
¿hábito largo? Y ¿por qué?
  ¿Es devoción bien fundada?
¿Quieres ser de la Iglesia? [...]
...y tan mal me han parecido
en un lego esas pihuelas,
que antes que yo las espuelas
se ha de quitar el vestido.
  En corto le ha de mudar,
y luego, que así conviene [...]
  pues mudará pareceres
en ciñéndose la espada;
que la casa de Moncada
no consiente hombres mujeres [...]
  En los hombres cosa es cruel

[530] Ambos hermanos se convierten, desde el primer momento, en el centro de atención del resto de personajes, como bien se desprende de los siguientes comentarios, emitidos por los galanes terceros, Otavio y Marcelo:

Otavio. ¿No es extremo peregrino
los contrapuestos hermanos?
¡Causa admiración el verlo!
Marcelo. Es notable cosa el ver,
él pareciendo mujer,
y ella no acertarlo a serlo.
Ni al uno le vien la espada,
ni al otro el manto le viene. (LFC, pp. 51a-b).

Como se puede apreciar, y de acuerdo con esa «orientación educativa» que, en opinión de Faliu-Lacourt (***Un dramaturge espagnol du Siècle d`Or: Guillén de Castro***), subyace en toda la obra dramática guilleniana, nuestro comediógrafo se muestra, una vez más, fiel a su tendencia al desdoblamiento de personajes. Y así, en LFC, presenta continuamente el paralelismo de las divertidas situaciones protagonizadas por un hombre que «parece mujer» y una mujer que «no acierta a serlo».

faldas largas de doncella... (LFC, pp. 42b y 43a-b).

Pronto, don Pedro descubre una de las mayores desgracias que podían acaecerle: la condición femenil de su único heredero varón va más allá de su indumentaria, alcanzando a sus cualidades espirituales. Según le confiesa el ayo de su hijo, don Félix es encogido, timorato y cobarde, y no sabe blandir la espada:

Ayo. ...ni espada blanca jamás
dejó [su madre] ponelle en la cinta,
ni tomar negra en la mano,
y así, si una piedra tira,
es con aire de mujer [...]
tiene condición muy tibia,
es encogido, es medroso [...].
Don Pedro. Y es, en efeto, gallina.
Siendo Moncada, ¡por Dios!
que es una cosa inaudita[531].

[531] Guillén de Castro, LFC, p. 44b. Una situación análoga vivirá otro padre emblemático de nuestra ***comedia aurisecular***, nos referimos al don Beltrán de ***La verdad sospechosa*** (impresa en 1630, y posiblemente escrita antes de 1621) de Juan Ruiz de Alarcón. Don Beltrán, como don Pedro, es informado por el ayo de su hijo, el anciano Letrado, del vicio poco «caballeresco» y nada honroso que, por «condición, / o mala costumbre», ha adquirido su joven vástago don García: la afición a la mentira. He aquí una muestra de la asombrosa coincidencia que, con respecto a la escena guilleniana, mantiene la protagonizada por don Beltrán y el Letrado de la comedia alarconiana:

D. Beltrán. ...quiero, señor Licenciado,
que me diga claramente
sin lisonja lo que siente,
supuesto que le ha criado,
de su modo y condición [...],
y a qué género de vicio
muestra más inclinación [...].
Letrado. De mi señor don García
todas las acciones tienen
cierto acento, en que convienen
con su alta genealogía [...].
Mas una falta no más
es la que he conocido [...],
no decir siempre verdad [...].
D. Beltrán. ¡Jesús, qué cosa tan fea
en hombre de obligación! [...]
...¡qué cosa tan fea!,
¡qué opuesta a mi natural!

(Véase ***La verdad sospechosa***, edición de Alva V. Ebersole, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 48-51.)

¿Simple coincidencia de unos dramaturgos, prosélitos del «Fénix», al explorar las diversas posibilidades argumentales que les ofrecía el codificado molde lopesco? Podría ser, aunque tampoco sería descabellado pensar que Ruiz de Alarcón recrease la escena guilleniana presente en LFC (publicada en 1625, y escrita en torno a 1610-1615/20), sobre todo considerando que, en su pieza titulada ***El semejante a sí mismo*** (1628), Ruiz de Alarcón imita al autor valenciano y su CI (publicada en 1625) en el acto de adoptar y adaptar a la fórmula técnica de la ***Comedia nueva*** un tema de clara raigambre cervantina: el del marido obsesionado por la «impertinente curiosidad» de averiguar si su mujer le es fiel.

El propio don Félix se encargará de confirmar las palabras del ayo con su ridículo e impropio comportamiento, en unas escenas de gran contenido humorístico, como ésta en la que no sólo se muestra incapaz de seguir la clase de esgrima impuesta por su padre, sino que, además, su misma hermana le aventaja en el manejo del «luciente acero» (símbolo de la valentía, del honor y de la virilidad[532]):

Don Pedro.	Enseñalde a ser valiente, maestro; digo, a reñir [...] Ea, maestro, comenzad [...] Don Félix, dale al maestro una herida muy bien dada.
Don Félix.	**No acierto a regir la espada.**
Doña Costanza.	¡Ay, señor, que es poco diestro!
Doña Hipólita.	No te retires, hermano ¡Jesús, qué espada tan floja!
Don Pedro.	Dalde, veré si se enoja.
Don Félix.	**¡Ay, Jesús!**
Don Pedro.	Hijo villano, quéjaste como mujer; ve a vengarte. [...]
Doña Hipólita.	Vuelve a mi mano la espada, diréte lo que has de hacer, y veremos si el maestro se excusará destos palos [...].
Don Pedro.	Baste, ¡ay, hijo de mis ojos! [...] Tú, cobarde, ¿no te afrentas? ¿Qué te encoges? ¿Qué te extrañas? ¿De qué tienes las entrañas? ¿Es posible que no sientas que una mujer te avergüence?[533]

En definitiva, nuestro «adamado» don Félix representa la antítesis del héroe guilleniano. Si carece de los atributos que acompañan a todo «buen caballero» (coraje, gallardía, interés por los ejercicios marciales...), por el contrario, se muestra muy habilidoso tanto a la hora de ayudar a su madre a preparar y aderezar el estrado, como a la hora de enseñar a su hermana a hacer vainicas o a lucir con gracia los chapines. Su degradación se hace especialmente patente cuando, ante la irritación de su progenitor, don Félix manifiesta su deseo de cambiarse por su hermana:

[532] El mismo don Pedro se encarga de explicar a su hijo, a través de un largo parlamento, el valor simbólico que tiene la **espada** para todo aquél que se precie de «buen caballero». Véanse las pp. 40b y 41a-b de LFC.

[533] Guillén de Castro, LFC, pp. 54b y 55a. Como en la mayoría de sus piezas, Guillén emplea también aquí la tópica secuencia de la «clase de esgrima», pero con la salvedad de que, en LFC, dicha secuencia desempeña una función claramente paródica, ya que sirve para resaltar la cobardía, y no el valor innato, del afeminado don Félix.

Doña Hipólita. ¡Qué envidia te tengo te tengo, hermano!
Don Félix. Y yo te la tengo a ti;
que tengo celos de quien
con mi madre podrá estar,
y porque te veo andar
sin cuello y puños también,
que es una mala invención.
Don Pedro. Acostúmbrate a traellos.
Don Félix. Más gustara de rompellos [...].
Don Pedro. Que no los guarda verás
sino un galán adamado;
que las galas sin cuidado,
en los hombres lucen más.
La espada en medio del lado
ha de ir, y tú la has torcido.
Así ha de ir.
Compónele la espada
Llévala y no te amohínes. (LFC, p. 47b).

En su esfuerzo por ahondar en el psiquismo del aninfado don Félix, Guillén de Castro expone al lector/espectador las causas que han motivado el lamentable hecho de que su galán protagonista se haya desviado de su ser natural («su natural»). En este sentido, el autor deja que sea doña Costanza quien informe a su esposo don Pedro, y, con él, al público, de que los sentimientos afeminados de su joven hijo son el resultado de la «fuerza de la costumbre» impuesta por la mala educación que ella misma, en ausencia de la autoridad paterna, le ha proporcionado:

...mas por no obligarle yo
a que se ciñe espada,
por no perdelle del lado [...]
las noches en mi aposento
y los días en mi estrado,
por excusar deste modo
ocasiones de pesar,
y en fin, por no aventurar
en él mi consuelo todo,
nunca su ánimo dispuse
a que mudara el vestido,
y el hábito largo ha sido
grillos que a los pies le puse,
sin que le den pesadumbre
el no pasear ni ver;
milagros que suele hacer
la ***fuerza de la costumbre*** [...]
Madre soy y escarmentada. (LFC, pp. 42b y 43a).

Por petición de don Pedro, el ayo detalla minuciosamente la nefasta educación que su hijo varón ha recibido por parte de una madre

«castradora[534]» y excesivamente protectora, que, por puro egoísmo y por miedo a quedarse sola, no ha dudado en convertir a su hijo en un hombre amuñecado, sin voluntad. He aquí algunos fragmentos significativos, en los que nuestro dramaturgo presenta el contraejemplo de lo que, en su opinión, ha de ser la instrucción destinada por los padres a formar los «perfetos caballeros» del mañana:

> Ayo. En su niñez dio señales
> de naturaleza altiva;
> de caballeroso brío,
> que causara honrada envidia;
> pero su amorosa madre,
> femenilmente encogida, [...]
> con diligencias piadosas,
> prudencia mal entendida,
> sus acciones reformaba
> y su natural vencía.
> Cuando a varoniles cosas
> inclinarse pretendía,
> divertíale con otras
> de afeminadas, indignas;
> **por los estrados andaba [...]**
> **viendo labrar las doncellas**
> **y jugando con las niñas** [...].
> **Siempre a su cuello colgado,**
> **entre alcorzadas caricias**
> con regalos lo enviciaba,
> con temores le ofendía [...].
> A cualquier rumor de espadas,
> tiernamente al hijo asida,
> diciendo a voces: «¡Jesús!
> en la calle se acuchillan»,
> todas las puertas cerraba,
> y parece que le abría
> las de su medroso pecho [...].
> ...Y cuando aprender podría
> varoniles ejercicios
> los poderes le limita; [...]
> pero el cuchillo en la mesa
> hoy de la mano le quita,
> temiendo que ha de ofendelle...[535]

[534] En el punto III.2.2.3., dedicado al análisis de la figura materna, se comentará con más detalle este tipo de ***madre*** que anula la voluntad de su hijo.

[535] Guillén de Castro, LFC, pp. 44a-b. El tema de la afeminación del varón don Félix por culpa de la mala educación de su madre, y su posterior cambio de actitud gracias a las enseñanzas paternas nos trae a la memoria a uno de los héroes más famosos de la Mitología Clásica, Aquiles, obligado por su madre (la diosa Tetis) a vivir recluido en la corte de Licomedes, junto a las hijas de éste, y disfrazado de mujer, para evitar así su participación (y segura muerte) en la expedición contra Troya. Durante nueve años, Aquiles vive en su escondite como si fuera una doncella, hasta que, descubierto por Odiseo (quien logra infiltrarse en el palacio de Licomedes, bajo la apariencia de un mercader), demuestra no haber renunciado del todo a su virilidad, pues, frente a la actitud temerosa de las muchachas, acepta

Tras descubrir, aliviado, la bravura y el varonil arrojo que anidan en el pecho de su hijo, pese a su apariencia amanerada[536], don Pedro se propone subsanar el error cometido por su esposa, y decide reeducar él mismo a don Félix, pues «soy padre, en fin». Como harán otros padres guillenianos[537], don Pedro se encarga personalmente de la ardua tarea de convertir a su hijo en modelo de «perfeto caballero». Y así, durante toda la pieza, lo vemos al lado de su hijo, tratando de inculcarle los principios de la nobleza caballeresca, explicándole desde lo más sencillo (pues le muestra cómo se deben lucir las galas y la espada), hasta lo más complejo (ya que le enseña a amar y a poner en la honra sus máximas aspiraciones):

> ...alarga los pasos más,
> asienta los pies con brío [...]
> Caiga con más desenfado
> el ferreruelo a este lado;
> advierte que no es manteo;
> imita a los cortesanos [...]
> esa postura frailesca:
> quita, quita, no parezca

---

las armas que el héroe aqueo le ofrece y parte para la guerra. Más adelante, Calderón de la Barca tratará el mismo tema en su comedia titulada ***El monstruo de los jardines***.

De igual modo, cabe hacer mención de la tragedia ***La gran Semíramis***, obra del maestro valenciano de Guillén, Cristóbal de Virués, en la que nos encontramos ante el caso de un joven príncipe muy bello, Zameis Ninias, a quien su madre (Semíramis) obliga a disfrazarse de mujer y a vivir encerrado entre las vírgenes vestales. El móvil de semejante actitud por parte de Semíramis no es el exceso de amor que caracterizaba a la doña Costanza guilleniana (LFC) o a la diosa Tetis de la Mitología Clásica, sino una perniciosa ambición de poder, que la lleva a sacrificar la felicidad del hijo que había llevado en sus entrañas.

[536] La dura reprimenda que le lanza su padre, tras haberse mostrado cobarde en la clase de esgrima, provoca que don Félix reaccione con orgullo, y saque a relucir su nobleza de sangre y su valentía: «Que quiero / imitar en el valor / mis nobles antepasados, / y pensamientos honrados / tengo en el alma, señor. / Cosquillas la valentía / suele hacerme en la ambición, / y acomete al corazón, / hirviendo la sangre mía [...] ya mi sangre se alborota» (pp. 55b y 56b). Pero, sin duda alguna, la mejor prueba de que don Félix es afeminado por «cuidado» (es decir, por «lo que en él su madre ha hecho») y no por «naturaleza» tiene lugar más adelante, cuando don Pedro se finge un maleante y asalta a su hijo, en medio de la oscuridad de la noche. Entonces, con gran felicidad, comprueba que don Félix se comporta como caballero «bien nacido», ya que, en lugar de huir, opta por plantar cara a quien cree su asaltador (véanse las pp. 57b y 58a).

[537] Don Pedro encarna ahora el prototipo del ***padre del varón***, tal como lo concibe nuestro dramaturgo valenciano, pues cumple con su función de «ayo-pedagogo» de su hijo. Recordamos que, en el subsubapartado dedicado al análisis de la figura paterna (III.2.1.3.), hemos cotejado la distinta función dramática que Guillén asigna al padre de la dama, por un lado, y al padre del galán, por otro. Siguiendo con el tema de los progenitores, hemos de destacar las críticas (pp. 55b) que los personajes más sabios de la pieza, don Pedro y el ayo, hacen de doña Costanza, por la mala educación que ha dado a su hijo. Y es que, en opinión de nuestro dramaturgo, doña Costanza (pero también don Pedro con su hija) se ha extralimitado en sus funciones, ya que la educación del hijo varón corresponde al padre, mientras que la formación e instrucción de las hijas es obligación de la madre. Finalmente, podemos decir que la comedia que nos ocupa resulta sumamente interesante como testimonio de la muy diferente educación que recibían hombres y mujeres en la época.

que te embarazan las manos;
párate varonilmente [...]
  Haz ballesta de los pies,
y huye siempre de juntallos,
que si es malo en los caballos,
en los hombres bueno no es...
  [...] Y escuchadme a lo que está
obligado un caballero
que ciñe el luciente acero [...]
  Es la espada, al lado asida,
en el que tiene valor,
un respeto del honor
y un resguardo de la vida;
y no ha de darla rendida,
aunque vea peligrar
la vida que ha de guardar;
porque **aunque no le convenga**
a la vida, es bien que tenga
la honra el primer lugar...[538]

Gracias a la prudente lección del padre, pero, sobre todo, gracias a los celos[539] que le da su amada Leonor con Otavio, su rival, don Félix consigue que la «fuerza de su sangre[540]» noble, de hombre bueno, acabe triunfando sobre los efectos nocivos que la «fuerza de la costumbre», fruto de la mala educación recibida por parte de su madre, había obrado en él. De este modo, en una escena próxima al desenlace, vemos a don Félix convertido ya en el digno heredero (físico y moral) de su padre, y haciendo gala de una heroica valentía, que le lleva a enfrentarse con el causante de su deshonor, Otavio (recordemos que el mencionado galán le había arrebatado el guante de doña Leonor, en presencia de ésta). Y, como no podía ser de otra manera, de acuerdo con la llamada «justicia poética» de la comedia, el premio que recibe

[538] Guillén de Castro, LFC, pp. 45a y 46b. Otros fragmentos educativos de importancia son los que giran en torno a los conceptos caballerescos de **valor** y **cobardía** (pp. 55a-b, 56a), así como los que se centran en la pragmática de los duelos (pp. 63a-b, y 64a-b).

[539] Como sucederá con el arquetipo guilleniano del ***caballero montaraz*** (véase el subsubapartado III.2.2.2.), también nuestro adamado don Félix recobra la gallardía y el valor reveladores de su calidad, gracias al descubrimiento del amor. Y, de un modo paralelo, Guillén muestra el efecto contrario del amor en la mujer: Hipólita, la hermana hombruna de don Félix, renuncia a sus hábitos masculinos, al mismo tiempo que empieza a sentirse mujer («Ya olvido, como mujer, / el ser valiente en la guerra / desde que la paz probé [...] ya no sé / sino llorar tiernamente / su ausencia, y quiérole bien; / y en efecto, madre mía, desde entonces soy mujer», pp. 73a y 74a).

[540] En varias de sus piezas, especialmente en las de inspiración cervantina, como es el caso de ***Don Quijote de la Mancha*** (1605-1606/08?), y, sobre todo, ***La fuerza de la sangre*** (1613-14), nuestro dramaturgo hace un canto a la superior fuerza de la sangre, cuya inclinación heredada siempre acaba imponiéndose sobre todo tipo de alteración (trocamiento de hijos al nacer, educación errónea, malos hábitos...).

nuestro galán don Félix, por haber sabido rectificar y volver a su «natural inclinación», consiste en la boda final con su amada.

Con su casamiento final, Don Félix acaba integrándose en la «buena sociedad teatral», algo que no ocurrirá con el siempre fiel a su condición de «narciso en su opinión», don Gutierre, protagonista por excelencia de la comedia así titulada (***El Narciso en su opinión***), y considerada por muchos (Joan Oleza, Ignacio Arellano, Luciano García Lorenzo, A.V. Ebersole...) como anticipo de un género que alcanzaría su máxima plenitud en el siglo XVIII: el género de ***figurón***.

d) El «narciso» don Gutierre y la cristalización de un nuevo paradigma: el lindo

Ciertamente, con ENO, nos encontramos ante una comedia de enredo[541], escrita probablemente en torno a 1612 y 1615, en la que Guillén de Castro satiriza y censura al ridículo «petimetre» de todos los tiempos[542],

[541] La comedia de enredo que nos ocupa presenta una estructura básica, organizada sobre dos parejas de enamorados (Marqués-Brianda; y don Gonzalo-Mencía), unidas entre sí por una complicada relación de amor y celos, y a la que hemos de añadir un quinto personaje (don Gutierre), introducido por Guillén como elemento grotesco y perturbador, pues contribuye a embrollar el enredo de la peripecia amorosa. Desde el punto de vista funcional, este galán suplementario (o «galán suelto», según terminología de Frédéric Serralta) le ofrece a Guillén un gran número de posibilidades dramáticas a la hora de enredar la trama, ya que adquiere un carácter puramente mecánico de motor de la intriga amorosa: como hermano de doña Mencía, pone freno, sin saberlo, a la relación de ésta con su primo don Gonzalo, y, como pretendiente de doña Brianda, obstaculiza, también sin ser consciente de ello, la relación amorosa de ésta con el Marqués, y da lugar a un sinfín de divertidos equívocos. Todo ello, unido a los atributos que, como vamos a ver acto seguido, caracterizan como «galán lindo» a don Gutierre, nos lleva a la conclusión de que ENO confirma la hipótesis formulada por el estudioso Frédéric Serralta (véase su artículo, titulado «El tipo del ***galán suelto***: del enredo al figurón», en ***Cuadernos de Teatro Clásico***, 1, 1989, pp. 83-93) acerca de que uno de los orígenes literarios del ***figurón*** del siglo XVIII (además de las divertidas y primitivas «figuras entremesiles») pudiera ser la deterioración del personaje del «galán hermano», «hermano galán» o «galán suelto» de las comedias de enredo del XVII:

> Pero **creo que sería un desacierto olvidar, entre los elementos que propiciaron el nacimiento de la comedia de figurón, la fuente meramente estructural**. El tipo de galán suelto fue a mi parecer una de las causas, y tal vez no la menos importante, de la aparición y del desarrollo posterior del género [...] Bastaba con llevarlo por los derroteros de la exageración burlesca, con hipertrofiar sus ya bien esbozadas características cómicas y funcionales, con injertar en él algunos temas entremesiles o socioeconómicos de moda, y allí estaba el figurón, pudiéndose incluso explicar dicha evolución como un efecto casi involuntario de la creciente mecanización de la Comedia (p. 92).

[542] A la hora de estudiar los orígenes del tipo figuronesco, no debemos detenernos exclusivamente en las fuentes literarias («galán suelto» y ridículos nobles lopescos como la «melindrosa» Belisa de la comedia homónima, el don Blas de ***Los hidalgos del aldea*** y el Feliciano de ***El ausente en el lugar***, según Serralta en sus referidos artículos «El tipo del ***galán***

encarnado en la estrambótica figura de don Gutierre, un joven noble que reúne en sí, pero exagerados, todos los defectos que habían caracterizado a los indignos galanes Valerián (LMV), el Marqués (DQM) y don Félix (LFC) de obras anteriores. Efectivamente, una primera caracterización de don Gutierre es la que corresponde a una típica ***figura de capricho***, de físico e indumentaria sumamente ridículos, cobarde, grosero en cortesía amorosa, y afeminado. En definitiva, un caballero falto del decoro adecuado al paradigma que representa.

Al extremar su afán por degradar, quitándole toda la dignidad, al hombre que renuncia a sus atributos masculinos por seguir una moda que acaba equiparándolo, tanto en vestuario como en comportamiento, a una mujer, nuestro dramaturgo logra crear un tipo que no sólo es la contrafigura más plena de «perfetos caballeros» como el Cid (MC I) o don Rodrigo de Villandrando (LHS), sino que, además, es una magnífica individualización del tipo del ***lindo***, definido por el ***Diccionario de Autoridades*** como «hombre afeminado, presumido de hermoso y que cuida demasiado de su compostura y aseo»), precursor del ***figurón*** dieciochesco.

Los exagerados vicios y defectos del noble valenciano don Gutierre lo convierten en un «figurón» o «figuraza», es decir, en una «figura», según la connotación peyorativa que el término adquiere en torno a 1600, como bien recogen los diccionarios de la época. Así define el ***Diccionario de Autoridades*** al espécimen social (que no literario, pues no hace referencia al mundo teatral) del ***figurón***: «...tipos reparables por la afectación y uso de riqueza y nobleza siendo en realidad todo lo contrario». Más ilustrativas resultan las palabras de Eugenio Asensio, quien, en su obra ***Itinerario del entremés desde Lope de***

---

suelto: del enredo al figurón» y «Sobre el "pre-figurón" entres comedias de Lope...»; o los hidalgos de la comedia lopesca de ***Los hidalgos del aldea***, así como el pulido y miserable Escudero del ***Lazarillo*** y el sublime loco Don Quijote, en opinión de Víctor García Ruiz en su estudio «Cervantes, ***Lazarillo*** y Lope: En torno al origen literario del ***figurón»*** [en ***Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro***, vol. I., Salamanca, Universidad, 1993], etc.). Y es que, bien pudo influir en la gestación del ***figurón*** la existencia real de un tipo risible, por su excesiva pulcritud y acicalamiento, y adscrito, en la mayoría de los casos, a una nobleza periférica, aislada de la capital, tal como testimonian diversos comentaristas de la época, como Juan de Zabaleta, en su obra ***El día de fiesta por la mañana*** (1654-1660). Asimismo, Quevedo nos ofrece también una satírica semblanza del ***figurón*** contemporáneo en ***Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella***, pieza incluida en el volumen titulado ***Prosa festiva***, publicado entre 1598 y 1605.

Rueda a Quiñones de Benavente, presenta una auténtica «historia teatral del vocablo», y siempre en el ámbito de la literatura:

> ...***Figura*** **designaba primariamente una apariencia estrambótica, una exterioridad provocante a risa. Pero su campo semántico se dilataba en la esfera moral y social**, abarcando desde el vicio a la monomanía, desde el amaneramiento hasta la aberración, desde la exageración de las modas en el lenguaje y el vestido hasta el rasgo especial de carácter arraigado en el humor dominante. Propendía a **subrayar el aspecto cómico de las pretensiones y vanidades que impulsan a los hombres a tomar actitudes falsas, a simular realidades vacías**[543].

Según se desprende de tales definiciones, el ***figurón*** viene a ser un personaje que, tanto en el ámbito social como en el literario, se halla fuera de la norma, a causa de sus taras físicas y morales. En otras palabras, el ***figurón*** es un singular pecador que atenta contra el decoro, el buen gusto y la verdad vigentes. Veamos ahora si la temprana configuración del ***lindo*** guilleniano presenta algunas de las señas de identidad que acabarán definiendo al futuro ***figurón***.

Semblanza de un prematuro figurón guilleniano

Desde el **punto de vista social y socioeconómico**, don Gutierre cumple con tres de las cuatro características atribuidas al tipo figuronesco, por parte de Jean-Raymond Lanot, en su estudio «Para una sociología del figurón[544]». En primer lugar, don Gutierre es un noble de provincias, un «periférico», que se desplaza a la Corte madrileña, desde donde es llamado, junto a su primo don Gonzalo, por el tío de ambos (don Pedro), para que su hija Brianda pueda elegir por marido a uno de ellos. Ahora bien, al escoger como lugar de procedencia del ***lindo*** la ciudad de Valencia, de notable riqueza cultural y social ya desde el siglo XV, nuestro dramaturgo no presenta en ENO, frente a lo que acontecerá en las ***comedias de figurón*** propiamente dichas, una clara oposición entre Madrid, como la moderna y elegante capital de Imperio, que impone el ritmo de la moda en vestimenta y comportamiento, y la España provinciana más rudimentaria e ignorante. Consecuencia de ello es el hecho de que el antropónimo del ***lindo*** guilleniano no sea ni plebeyo (pues

[543] Eugenio Asensio, ***Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente***, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1971, p. 84.

[544] La obra citada de Lanot se incluye en el volumen ***Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro***, París, CNRS, 1980, pp. 131-148.

«don Gutierre», frente a Lorenzo, Toribio o Suero, no es un nombre que remita al mundo de los campesinos ni al de los oficios más bajos, por lo que no cuestiona el origen noble del personaje) ni ridículo (pues, frente a Cosme, Blas, Gil, Domingo o Lucas, tampoco remite a los nombres del ***bobo*** de la tradición teatral).

Como segunda y tercera características sociológicas, hemos de decir que, al igual que sucederá con muchos otros ***figurones***, el don Gutierre guilleniano se caracteriza por ser no sólo un hidalgo linajudo, sino también el primogénito que hereda el mayorazgo de su padre. Así lo atestigua su tío don Pedro:

> De don Gutierre fue padre,
> que Dios en el cielo tenga,
> don Alonso, hermano mío,
> cuyo mayorazgo hereda. (ENO, p. 59).

Posteriores al «narciso» guilleniano, los ***lindos*** salidos de la pluma de autores de la talla de Francisco de Rojas Zorrilla o Agustín Moreto, pertenecientes ambos al llamado «ciclo de Calderón», heredan de don Gutierre esta característica sociológica que los convierte en seres privilegiados, económicamente hablando. Así, por ejemplo, el «lindo don Diego» de la comedia así titulada, escrita por Moreto antes de 1653, comparte con don Gutierre el hecho de ser el primogénito y heredero de los bienes («mayorazgos») de su familia, como bien se encarga de revelar su tío don Tello: «...de mi hermano es hijo / y cabeza de mi casa. / Su gala y su bizarría / es cosa de admiración; / de Burgos es el blasón[545]». Y es que, a partir del galán lindo y necio creado por nuestro dramaturgo valenciano, la asociación «mayorazgo-***lindo***» llegaría a ser tan frecuente en nuestra comedia áurea, sobre todo a partir de la segunda mitad del Seiscientos, que no debe sorprendernos hallar en boca del bobo don Lucas del Cigarral, protagonista de la comedia de Rojas Zorrilla titulada ***Entre bobos anda el juego*** (escrita en torno a 1638, y

[545] A. Moreto, ***El lindo don Diego***, p. 50. Como vemos, Moreto se muestra fiel a la fuente guilleniana, al dejar que sea el tío del ***lindo*** quien revele la privilegiada posición familiar y social de su sobrino. Para un análisis detallado de las semejanzas y diferencias entre la comedia de Guillén y la de Moreto, remitimos a los siguientes estudios: L. García Lorenzo, ***El teatro de Guillén de Castro***, pp. 202-205; E. Juliá Martínez, Introducción a ***El lindo don Diego***, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1966, pp. 14-17; y J.R. Lanot-M. Vitse, «Eléments pour une théorie du ***figuron»***, en ***Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien***, 27 (1976), pp. 189-213.

publicada en 1645), el siguiente guiño metateatral: «nací bien entendido, / aunque nací mayorazgo[546]».

Y, precisamente, sobre la mencionada condición socioeconómica aventajada y excepcional de don Gutierre se fundamenta su función dramática como elemento «perturbador» de los amores secretos que mantiene su prima Brianda con el Marqués. De hecho, como muy bien dice Lanot:

> ...No son gratuitos nuestros figurones linajudos o dotados: **su presencia en la intriga se debe muy a menudo a la aberración de un padre viejo y más o menos noble, deseoso sea de perpetuarse por la boda, incluso en consanguinidad** (el mayorazgo es sobrino, siempre por la parte del padre), sea de darle a la sangre el apoyo de los ducados y la fastuosa exterioridad de la nobleza. De este modo, **el figurón sustituye por su ridículo a los lances (viajes, muertes, guerras) que en las comedias anteriores estorbaban el feliz desenlace de algún caso de amor**[547].

Efectivamente, la presencia indeseada del lindo presumido de don Gutierre, quien, sin saberlo, viene a enturbiar la relación amorosa de su prima, se halla favorecida, como será habitual en las futuras ***comedias de figurón***, por el anhelo del anciano padre, en este caso don Pedro, de casar a su hija con alguien de su sangre, para así «fundir el caudal de la sangre y de la hacienda»:

> ...temiendo en lo porvenir
> que mi nombre se escurezca,
> si no entre hazañas mayores,
> entre mayores grandezas;
> y previniendo también
> que en mi patria no se pierdan
> de mi casa los blasones,
> aunque en la ajena florezcan,
> quiero, tomando consejo
> de mi madura experiencia
> pues mi mayorazgo vale
> más de doce mil de renta,
> que se conserve en mi nombre
> y que se logre en mi tierra,
> volviendo a la sangre mía
> lo que he comprado con ella;
> y así, envié por los dos [...]

[546] F. de Rojas Zorrilla, ***Entre bobos anda el juego***, edición y estudio preliminar de Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica, 1998, p. 83. Siempre se citará por esta edición.

[547] J.R. Lanot, «Para una sociología del figurón», pp. 135 y 136.

para que mi hija pueda,
haciendo elección del uno,
unir en los dos mi herencia. (ENO, pp. 62-63).

En un primer momento, las palabras de don Pedro nos traen a la memoria el comportamiento de otro anciano padre, el don Antonio de ***Entre bobos anda el juego*** de Rojas Zorrilla, cuya codicia le lleva a concertar el matrimonio de su hija Isabel con su sobrino, el rico terrateniente toledano don Lucas del Cigarral, movido única y exclusivamente por el provecho económico y personal que de dicho matrimonio pudiera derivarse, y nunca por el «gusto» de su hija: «Cásoos con un caballero / que tiene seis mil ducados / de renta ¿y hacéis pucheros? [...] Mas si don Lucas es rico, / ¿qué importará que sea necio?[548]». Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que al don Pedro guilleniano sólo le interesa perpetuar su nombre, su estirpe, en la boda de su hija con uno de sus sobrinos. Ésa es, pues, la razón principal por la que ha llamado a don Gutierre a su casa, y no tanto el dinero que éste pueda aportar al matrimonio. Lo que no sabe don Pedro es que don Gutierre no es rico, pues, como revela su criado Tadeo al Marqués, la afición de su señor por el juego, así como sus desmesuradas compras de vestidos, lo han conducido, si no a la ruina, sí a una situación de bastante precariedad económica (véanse las pp. 47 y 49 de ENO).

El bajo nivel de renta de don Gutierre es lo único que, desde el punto de vista socioeconómico, distingue al ***figurón*** guilleniano de la gran mayoría de representantes del tipo, caracterizados, según Lanot, por su riqueza[549]. Sin embargo, en lo que sí se asemeja don Gutierre al resto de figurones es en su desprecio por el «vil metal», pues, en su ingenuidad, considera que puede comprarlo todo con el encanto del que, en realidad, carece:

Don Gonzalo. ...habéis de ver que en la Corte
vuelvo a competer con vos,
pues hice ya prevenciones [...]
Entre cuatro faldriqueras
repartidos mil doblones [...].
Y echando por el atajo,
pienso con menos trabajo
comprar no tan caro el gusto.

[548] F. de Rojas Zorrilla, ***Entre bobos anda el juego***, pp. 17 y 26.

[549] Destacamos la singular excepción del «lindo don Diego» de Moreto, el cual, al igual que su antecesor guilleniano, también se caracteriza por ser «de sangre y bolsa [...] muy limpio», como bien advierte su criado Mosquito. (Véase A. Moreto, ***El lindo don Diego***, p. 59.)

Don Gutierre. Y **¿cómo gusto comprado**
pensáis que lo puede ser? [...]
Don Gonzalo. ...pero en la Corte ver quiero,
de mí a vos, cuál más conquista,
dando galas a la vista,
o a la esperanza dinero; [...]
Don Gutierre. Sea así, y un desengaño
veréis presto en mi verdad.
Tadeo. ...¡Qué confianza tan loca!
¡Qué locura tan notable!
En Madrid oro y potable
desde la mano a la boca,
los estados califica,
los corazones granjea [...]
del Rey abajo ninguno
es tan bueno como él;
pero tú, pues te acomodas,
rendirás más corazones
con el son de los doblones
que no él con sus galas todas. (ENO, pp. 34-36).

Como don Gutierre, su más fiel sucesor, el «lindo don Diego» de Moreto, protagoniza una escena semejante, en la que demuestra también su loca vanidad, al apostar con su primo, el gallardo y «discreto» don Mendo, que será él quien enamore a mayor número de mujeres de la Corte, con sólo salir a lucir la gala y la belleza natural que cree adornarle:

D. Diego. **La dama bizarra y bella**
que rinde el que más regala,
la arrastro yo con mi gala;
pues dejadme cuidar della [...].
D. Mendo. Yo desengañaros quiero.
D. Diego. ¿Cómo?
D. Mendo. Que a una dama vamos
a festejar, y veamos
a cuál se rinde primero.
D. Diego. Pues, ¿no tenemos aquí
a nuestras primas yo y vos?
¿Cuánto va que ambas a dos
se enamoran de mí? [...]
Hasta verme, norabuena;
pero en mirándome, ¡zas!
D. Mendo. (Loco soy, pues quiero yo
a tal necio disuadir). [...]
D. Diego. ...Mas dejadme que yo mismo
vuelva el talle a repasar;
que hoy por vos temo sacar
en mi gala un solecismo. [...]
¡El pelo va hecho una palma!
¡Guárdese toda mujer!
Yo apostaré que al volver
en cada hebra traigo un alma...[550]

[550] A. Moreto, ***El lindo don Diego***, pp. 65-66.

Desde el **punto de vista físico**, la estrafalaria apariencia corporal de don Gutierre encaja perfectamente con la definición que de ***figura*** presenta Lope de Vega en ***El ausente en el lugar*** (entre 1604 y 1606):

> Todo hombre cuya persona
> tiene alguna garatusa,
> o cara que no se usa,
> o habla que no se entona;
> todo hombre cuyo vestido
> es flojo o amuñecado,
> todo espetado o mirlado,
> todo efetero o fruncido;
> todo mal cuello o cintura,
> todo criminal bigote,
> toda bestia que anda al trote
> es en la Corte figura.[551].

Su apariencia externa, su vestimenta y su porte apartan a don Gutierre del mundo serio de los caballeros, al que, en su fuero interno, cree pertenecer. Buena prueba de ello es su retrato físico, retrato que contraviene los cánones de belleza masculina del siglo XVII, ya que, cual las «figuras naturales» satirizadas por Quevedo en su ***Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella***[552], don Gutierre se caracteriza por los siguientes rasgos: su tez es demasiado áspera y curtida («porque piensa que es su cara / la flor de la maravilla, / y es un puro cordobán»); sus pies son deformes, huesudos, y se hallan cubiertos de juanetes («Es famoso [el zapato] encubridor / de los juanetes lo romo [...] Y tiene, grandes y tiesos, / en los pies más sobrehuesos / que un mal casado en el alma»); y, finalmente, destaca su gordura («Lo mismo digo, / pues te hace [el jubón] hasta el ombligo / la barriga de algodón [...] que el ver un hombre preñado / no es cosa muy natural[553]»).

No debemos olvidar que estamos ante uno de los primeros esbozos del tipo literario del ***figurón***, lo que explica el hecho de que Guillén de Castro no cargue las tintas a la hora de asignar taras físicas a su ***lindo*** don Gutierre,

---

[551] Lope de Vega, ***El ausente en el lugar***, citado por Eugenio Asensio en ***Itinerario del entremés***, p. 80.

[552] Quevedo define así a las «figuras naturales» que pululan por la Corte: «Los naturales son los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales, a los cuales sería inhumanidad y mal uso de razón censurar ni vituperar» (véase ***Prosa festiva***, edición, prólogo y notas por Alberto Sánchez, Madrid, Castilla, 1949, p. 89).

[553] Las citas señaladas se hallan todas en boca del ***gracioso***, el criado Tadeo, quien, a lo largo de la pieza, gusta de hacer comentarios irónicos sobre el aspecto de su «distorsionado» señor. La ubicación exacta de tales citas es la siguiente: pp. 57, 28 y 29, respectivamente.

el cual carece de la mayoría de los defectos que portarán los ***figurones*** dieciochescos, en general, así como algunos de los representantes del paradigma más célebres de nuestra segunda mitad del XVII: glotonería, sueño insaciable, caspa, calvicie, voz espantosa, ronquidos... Veamos, a este propósito, la extraordinaria e hiperbólica deformación caricaturesca que del tipo del ***lindo*** nos ofrece, para nuestro deleite, Rojas Zorrilla, autor considerado por la crítica como el «más intenso cómico del ciclo de Calderón»:

> ...Don Lucas del Cigarral [...]
> es un **caballero flaco**,
> **desvaído**, **macilento**,
> muy **cortísimo de talle**,
> y **larguísimo de cuerpo**;
> las manos, de hombre ordinario,
> los **pies**, un poquillo **luengos**,
> **muy bajos de empeine y anchos**,
> **con sus Juanes y sus Pedros**;
> **zambo** un poco, **calvo** un poco,
> dos pocos **verdimoreno**,
> tres pocos desaliñado
> y cuarenta muchos puerco;
> si canta por la mañana,
> como dice aquel proverbio,
> no sólo espanta sus males,
> pero espanta los ajenos;
> si acaso duerme la siesta,
> **da un ronquido tan horrendo**,
> que duerme en su cigarral
> y le escuchan en Toledo;
> come como un estudiante
> y bebe como un tudesco,
> pregunta como un señor
> y habla como un heredero;
> a cada palabra que habla
> aplica dos o tres cuentos [...]
> pero ya que no es galán,
> mal poeta, peor ingenio,
> mal músico, mentiroso,
> preguntador sobre necio...[554]

En lo que sí hace hincapié nuestro dramaturgo valenciano es en la indumentaria del presumido don Gutierre. «Figura de arte[555]», según la terminología acuñada por Quevedo, don Gutierre gusta de lucir una ropa

[554] F. de Rojas Zorrilla, ***Entre bobos anda el juego***, pp. 11-13.

[555] En ***Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella***, Quevedo presenta, como «figuras artificiales» a los presumidos, perfumados, falsos poetas, cobardes, valentones, tomajones, espetados y «sufridos vanos que se encabezan con títulos y grandes; pero esto más es cosa de ruido que de provecho» (p. 89).

extravagante y un tanto incómoda, que le confiere un aspecto ridículo, como bien se desprende del siguiente comentario jocoso que nos hace su criado:

> ...Una vez le vi poner
> sobre un vestido de paño
> más de seis mil quinientos
> botones abellotados.
> Y sucedióle después
> de ser excesivo el gasto,
> ser ridículo el vestido,
> y quedar él muy ufano...[556]

Las irónicas palabras del criado Tadeo a propósito del obsesivo afán de don Gutierre por un tipo de elegancia demasiado afectada y extravagante, y, por lo mismo, nada cómoda, de nuevo anticipan el conocido discurso, aún más sarcástico y mordaz, pronunciado, años más tarde, por el ***gracioso*** Mosquito de ***El lindo don Diego*** de Moreto, quien comenta que su señor ha llegado al extremo de convertir su excesiva preocupación por la apariencia externa en un auténtico culto idolátrico a su persona, a la que adora, incluso por encima de Dios[557]:

> Él es tan rara persona,
> que, como se anda vestido,
> **puede en una mojiganga**
> **ser figura de capricho**. [...]
> Tan ajustado se viste,
> que al andar sale de quicio,
> del **tormento del vestido**. [...]
> Y porque mejor te informes
> de quién es y de su estilo,
> te pintaré la mañana
> que con él he tenido.
> Yo entré allá, y le vi en la cama, [...]
> ceñido de un tocador [...].
> Con su bigotera puesta
> estaba el mozo jarifo [...],
> las manos en unos guantes
> de perro [...].
> Deste modo, de la cama
> salió a vestirse a las cinco [...],
> tomó el peine y el espejo,
> y, en memoria de Narciso,
> le dio las once en la luna [...];
> y después dijo: [...] «Mozo, ¿dónde habrá ahora misa?»
> Y el mozo, humilde, le dijo:

[556] Guillén de Castro, ENO, p. 49.

[557] Eso le permitirá al ***gracioso*** llamarle «ateísta» (p. 59) y dispensarle elogios tales como «judío» (p. 59), «rocín» (p. 59), «mulo» (p. 59 y 78), «perro» (p. 59), «jumento» (p. 79) o «asno» (p. 81), términos cuyo alcance ofensivo no percibirá el necio don Diego, pues, como muy hábilmente señala Mosquito, tiene «sesos de Mosquito» (p. 69).

«A las dos dadas, señor,
no hay misa sino en el libro».
Y él le respondió muy contento:
«No importa, que **yo he cumplido**
con hacer la diligencia...[558]».

Tal es el desmedido cuidado y mimo que dispensan a la «joya» de su cuerpo que nuestros dos ***lindos***, el don Gutierre guilleniano y, posteriormente, el don Diego de Moreto, conciben su aseo diario ante la luna de su tocador como un ritual casi sagrado, convirtiéndose así en ese ridículo «galán de entremés[559]» o «de mojiganga[560]» del que hablaban los graciosos Cabellera (***Entre bobos anda el juego***, de Rojas Zorrilla) y Mosquito, refiriéndose a sus

[558] A. Moreto, ***El lindo don Diego***, pp. 58-60. Todos los ingredientes que conforman el simpático retrato de don Diego se encuentran también presentes en el perfil de otro ***lindo***, descrito por Moreto en su comedia religiosa ***San Franco de Sena*** (en ***Comedias escogidas***, ed. de L. Fernández Guerra y Orbe, BAE, Madrid, Atlas, 1950, 39, p. 123c). Por otra parte, cabe señalar que el parlamento ya citado de Mosquito guarda relación directa no sólo con el de su predecesor, el Tadeo de la comedia guilleniana, sino también con el discurso irónico con que Calderón de la Barca, maestro de Moreto, describe el atavío, esto es, «el tormento del vestido» de un joven acicalado que protagoniza su pieza ***Antes que todo mi dama*** (en ***Obras Completas***, II, ed. de A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973):

> ...Resuélvese en que ha de ser,
> y por el jubón empieza:
> saca una pierna, y por
> un calzón de lienzo la entra;
> y después de haberla puesto
> su escarpín y su calceta,
> y su media, y su zapato,
> y su liga, a la tarea
> de calceta y de escarpín,
> de liga, zapato y media
> y calzón, sacrificada
> vuelve a sacar otra pierna.
> Ítem más, otros calzones. [...]
> Con siete nudos y siete
> lazadas, siete agujetas
> se ataca, tres y tres, y una.
> Ya en calzas y en jubón, llega
> peine y escobillas [...]
> y encájase en cuello y manos
> una golila y dos vueltas,
> una ropilla, una daga,
> una pretina, y tras ella
> espada, capa y sombrero... (p. 836a-b).

Ni que decirse tiene que tantas descripciones satíricas reflejan la enorme preocupación que existía en la vida social y política del momento por la proliferación de semejante espécimen social, entregado a una vida de lujo, gasto y artificio. De hecho, como bien señala Maria Grazia Profeti en el prólogo a su edición de ***El lindo don Diego*** de Moreto (pp. 16 y 17), se tiene constancia de que, en la época, se promulgaron una serie de leyes (premáticas suntuarias) «que prohibían trajes y modas de particular artificio y afectación», aunque no tuvieron el efecto esperado.

[559] F. de Rojas Zorrilla, ***Entre bobos anda el juego***, p. 10.

[560] A. Moreto, ***El lindo don Diego***, p. 58.

señores. Así, por ejemplo, nada más iniciarse ENO, Guillén nos ofrece una deliciosa escena en la que don Gutierre, situado ante el espejo de su tocador, aparece vistiéndose el jubón, el cuello, los zapatos, el calzón, la liga, el sombrero y la capa, al mismo tiempo que se compone cabellos y bigote. Con semejante escena[561], nuestro autor valenciano se propone dos cosas, que bien podríamos resumir con la expresión latina «***ridendo castigat mores***»: por un lado, pretende divertir y deleitar al público, y, por otro, y muy especialmente, caracterizar, paródicamente, a don Gutierre como «lindo» («gentil don Diego» lo llama su tío[562]), «acicalado» y «narciso», en definitiva, como antítesis censurable de ese «gallardo y apuesto caballero» que está convencido que es. Recuérdese cómo también en PCP (1620?-1624) la escena inicial de un Duque vistiéndose ante el espejo le servía a Guillén para plantear a su público el tema de fondo de su comedia: la censura de la frivolidad ociosa de una Corte acostumbrada a juzgar a sus habitantes tan sólo «por la corteza».

Reproducimos aquí una divertida escena de autoadmiración bufonesca que refleja claramente los dos rasgos más sobresalientes de la personalidad de don Gutierre: su gusto extremado por acicalarse y vestirse a la moda, y su consideración de sí mismo como «narciso» (de ahí el título de la pieza), pues reconoce estar enamorado de sí:

D. Gutierre. Toma el espejo; extremado
está el cuello.[...]
Baja más, ponle en el suelo;
bien el calzón acomodo
con la liga. [...]
¡Oh Madrid, tierra del cielo,

[561] En su artículo («Espejos, reflejos y retratos en la Comedia [1600-1660]», en VV.AA.: ***Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González***, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 141-157), Faliu-Lacourt analiza con detalle el valor estético, funcional y simbólico que adquieren el **espejo** y los **retratos** en algunas de las comedias más representativas de nuestra ***Comedia nacional***, especialmente en las comedias escritas por Guillén de Castro, por ser este autor el objeto de investigación de su tesis doctoral. Remitimos a las páginas 143 y 144, dedicadas al análisis de la función del espejo en ENO.

[562] Guillén de Castro, ENO, p. 120. Como vemos, don Pedro se refiere a su engomado y presumido sobrino con una expresión proverbial de uso muy frecuente en la época, registrada en el ***Vocabulario de refranes y frases proverbiales*** (1627) de Correas: «¡Ké lindo don Diego!; i era de korcho»; «¡Ké hermoso Don Diego, si no fuera muerto!»; «¡Ké hermoso Don Diego, si fuera de alkorza!». Más adelante, Calderón de la Barca aplica el mencionado proverbio a otro ***lindo***, en su pieza ***El astrólogo fingido*** (1632, incluida en ***Obras completas***, II, ed. de A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, p. 159a): «Señor / don Diego, por quien se dijo / lo de ***¡oh qué lindo Don Diego!***, / pues sois el don Diego lindo». Y, cómo no, no podíamos pasar por alto el título de la famosa comedia de figurón escrita por Agustín Moreto, ***El lindo don Diego***.

y qué bien logrado es
en ti el talle y gentileza
que dio la naturaleza
de la cabeza a los pies!
¿Bien puesto el cabello va?

Tadeo. En los cascos. ***(Aparte)*** Así esté
lo que adentro no se ve
como lo que afuera está.

D. Gutierre. ¿Bueno está el bigote? [...]
Dame esa capa; el sombrero
¿no es muy a la usanza? [...]
Otra vez mirarme quiero.

Tadeo. Gustarás mucho de verte.

D. Gutierre. **¿No ves que cuando me veo**
la medida del deseo,
me contenta con mi suerte? [...]

Tadeo. Luego, ¿impulsos has tenido
de Narciso? [...]
...¿cómo un hombre puede estar
de sí mismo enamorado,
y hecho de su fuego abismo,
por sí mismo desvelarse,
descomponerse, abrasarse
y apetecerse a sí mismo?

D. Gutierre. Eso disparate fuera,
pero al mirarme me holgara
si una mujer alcanzara
que en todo me apeteciera... (ENO, pp. 31-32).

De nuevo, la pluma de Moreto sabrá aprovechar, con gran maestría, las enormes posibilidades cómicas de esta escena paródica con que Guillén abría su pieza, convirtiéndola en la esperada carta de presentación con que su «lindo» don Diego se muestra ante el espectador, hacia la mitad del primer acto, aún más necio y pedante de cómo lo habían presentado Mosquito y los demás personajes con sus comentarios. Veamos una pequeña muestra de ese alarde verbal que derrocha don Diego ante el espejo, mientras declara abiertamente (***apertis verbis***) el convencimiento de su belleza de talle y de su elegancia, contraviniendo así una de las reglas principales de cortesía que, como bien le advierte su tío don Tello (p. 85), debe guardar todo buen caballero: la que impide alabarse a sí mismo:

D. Diego. Poneos los dos enfrente,
porque me mire mejor.

D. Mendo. Don Diego, tanto primor
es ya estilo impertinente [...].

D. Diego. Don Mendo, vos sois extraño;
yo rindo, con salir bien,
en una hora que me ven,
más que vos en todo el año [...].
Mas si veis la perfección

que Dios me dio sin tramoya,
¿queréis que trate esta joya
con menos estimación?
  ¿Veis este cuidado vos?
Pues es virtud más que aseo,
porque siempre que me veo
me admiro y alabo a Dios.
  Al mirarme todo entero,
tan bien labrado y pulido,
mil veces he presumido
que era mi padre tornero [...].
  Alzad esos dos espejos [...].
  ¡El pelo va hecho una palma! [...].
  Los bigotes son dos motes;
diera su belleza espanto [...].
  El talle está de retablo;
el sombrero va sereno:
de medio arriba está bueno,
de medio abajo es el diablo.
  Lo bien calzado me agrada.
¡Qué airosa pierna es la mía!...[563]

Llegado este punto, resultan muy acertadas las palabras del crítico Jean-Raymond Lanot, cuando afirma que:

> ...Más importante para nosotros es el tipo de escena en que el figurón aparece ***vistiéndose*** o a ***medio vestir*** o ***en jubón***. Más que el acceso a los tablados del universo casero, doméstico y burgués, vemos ahí el símbolo de una degradación del hombre cuya integridad pasa forzosamente por la integridad de la figura (en el sentido de genio y figura) [...] cosas que nunca le pasan a un verdadero caballero y se reservan a los indignos, viles y antipáticos[564].

Completa el extravagante atavío de nuestra antítesis guilleniana de «perfeto caballero» la ridícula e impropia arma que usa. Y es que, como bien se refleja en la acotación de la página 159 ***(«Sale Tadeo, y Gutierre saca la daga y cierra con él»)***, don Gutierre cambia la compañía de la inseparable espada de todo buen caballero, por la de una daga, considerada tradicionalmente como el arma típica de cobardes y traidores.

[563] A. Moreto, ***El lindo don Diego***, pp. 63-67. No podemos dejar de señalar el parangón existente entre estas palabras de don Diego y el discurso autolaudatorio, totalmente disparatado, pronunciado por su coetáneo, el bobo don Lucas del Cigarral (protagonista de la ya mencionada comedia de Rojas Zorrilla, titulada ***Entre bobos anda el juego***), y que le supondrá las siguientes palabras de desprecio de su futuro suegro, el caballero don Antonio: «¡Advertid que sois un necio! [...] ¡No he de escucharos; / mataros es más justo!» (p. 84). Para la reproducción íntegra de las palabras autocomplacientes de don Lucas, remitimos a las pp. 82, 83 y 84 de la edición citada de ***Entre bobos anda el juego***.

[564] Jean-Raymond Lanot, «Para una sociología del figurón», p. 139.

Y ya en el **ámbito intelectual y moral**, nos encontramos con que, de acuerdo con la correlación renacentista entre belleza exterior e interior, el cuerpo feo y ridículamente acicalado de don Gutierre encubre un alma tosca y bruta. Así se deduce de sus actos, impropios de la nobleza interior que cabría esperar de un buen caballero. Concretamente, en lo tocante al terreno amoroso, don Gutierre se muestra ridículamente torpe, pues desconoce por completo las normas de cortesía, lo que resulta doblemente paródico, ya que los criados (Tadeo, Lucía, el Escudero del Marqués), con sus advertencias, demuestran tener un mayor conocimiento de los usos amorosos entre los nobles. La ignorancia y la grosería de tan singular «amante» como es don Gutierre lo llevan a transgredir todas las normas del cortejo amoroso: ni es paciente ni delicado con su dama. Cuando cree estar enamorado, no duda en irrumpir en el aposento de la dama para obsequiarla con sus «finezas» de amor, e incluso llega a exigirle un «favor tan temprano» apenas conocerla:

Escudero. ¿Dónde vas?
D. Gutierre. A mi señora
doña Inés.
Escudero. Y ¿es bien tomarse
licencia, llegar y entrarse?
D. Gutierre. Impórtame hablarla agora
y tengo licencia suya.
Escudero. Y ¿es con azogue en los pies?
Espera [...]
Doña Inés. ¿Qué es esto? [...]
¿Quién sois? ¿Con qué atrevimiento
os metéis en mi aposento?
(ENO, pp. 132-133)

oOo

D. Gutierre. ...Y pues que mi gloria es
tal, que por vuestro me toca,
después de besar mi boca
lo que pisan vuestros pies,
dadme, señora, la mano;
que como Reina os la pido.
Lucía. Primero estad advertido
que este favor tan temprano
no ha sido en mí liviandad...
(ENO, pp. 109-110)

Otra muestra de su torpeza en materia amorosa la encontramos en su impulso, poco caballeresco, de querer desembozar a una aparente dama en apuros (en realidad, es una criada, pero él lo ignora), y ello para satisfacer su curiosidad y saber la identidad de la embozada, en lugar de ofrecerle su

ayuda. Semejante actitud provoca la lógica irritación de su prima doña Brianda, quien no puede menos que exclamar: «Estáis extraño; ¡qué cortesía tan poca / es la vuestra![565]».

Las imprudencias cometidas por nuestro torpe galán se fundamentan en su vanidad, en su necedad, pues, enamorado como está de sí mismo y de su figura, cree que todas las mujeres lo desean y se mueren por sus huesos. Para ilustrar lo dicho, nada mejor que detenernos en la divertida anécdota con la que el ***gracioso*** Tadeo ridiculiza la estúpida creencia de su señor acerca del poder hechicero de sus ojos:

> ...así se mira y se goza
> más contento que engañado,
> pensando que hasta las bestias
> se les lleva los cuidados.
> Y no es patraña, por Dios.
> Escucha un cuento galano.
> En Valencia, yendo un día
> por una calle, encontramos
> una mula de un doctor
> a la puerta de un letrado;
> la cual volvió la cabeza
> a la que los dos pasamos,
> mascando freno y espuma,
> gruñendo y orejeando;
> y él dijo, muy en su seso:
> ¡Ah, Tadeo! ¿No has notado?
> ¡Hasta las mulas, por Dios,
> me miran con ojos claros![566]

Una vez más, el narciso y acicalado don Gutierre se nos muestra depositario de uno de los rasgos atributivos que acabarán siendo definitorios del tipo figuronesco, y es que, como acabamos de ver, es la personificación absoluta de la vanidad humana. A partir de él, nos encontraremos con abundantes representantes del arquetipo del ***lindo***, rindiendo culto al «dios» de su cuerpo, tan irresistible, en su opinión, que, como constantemente repiten para sus adentros, ninguna mujer puede sustraerse a sus encantos.

[565] Guillén de Castro, ENO, p. 151. Menos acertado y, sobre todo, infinitamente más ridículo se mostrará el antigalán creado por Rojas Zorrilla, don Lucas del Cigarral, cuya ignorancia en asuntos del corazón, plasmada magníficamente tanto en la carta burda y grosera (pp. 18 y 19) como en los grotescos requiebros (pp. 33 y 34) que dirige a Isabel, le lleva a cometer la imprudencia (impensable en cualquier galán que se precie) de pedirle a su primo don Pedro (el cual se halla secretamente enamorado de Isabel) que corteje a su dama en su nombre. Las consecuencias de su torpe actitud serán nefastas, pues él mismo, sin ser consciente de ello, facilita su «castigo» y soledad final.

[566] Guillén de Castro, ENO, p. 50.

Veamos, si no, la certidumbre que tanto don Lucas del Cigarral como don Diego tienen acerca del poder mágico de su divina apariencia, en general, y de sus ojos, en particular:

D. Lucas. ¿Por una mujer y propria,
he de andar yo vacilando,
pudiendo por mi persona
tener mujeres a pasto?...[567]

D. Diego. ...No paso yo por balcón
donde no haga batería;
pues al pasar por las rejas
donde voy logrando tiros,
sordo estoy de los suspiros
que me dan por las orejas [...].
Mujer sé yo
que dos veces se sangró
por haberme visto un día...[568]

Pero don Gutierre no sólo fracasa en su faceta de galán, sino también en la de caballero, pues las prendas que lo adornan son, entre otras, una vergonzante cobardía, una afición desmesurada al juego y a la compra desmedida de vestidos, así como una despreocupación absoluta por conceptos tan importantes como la ***amistad*** (en este caso, la amistad debida al Marqués, a cuya lealtad falta, tal como le hace ver su tío, en las pp. 163-66).

Respecto a su falta de valor, cabe decir que, pese a alardear continuamente de saber lucir con igual galanura tanto su «bello» talle como la espada, lo cierto es que el comportamiento de don Gutierre es el de un hombre afeminado y pusilánime, incapaz de soportar el frío y el polvo de los caminos que lo han conducido desde Valencia a Madrid[569]:

---

[567] F. de Rojas Zorrilla, ***Entre bobos anda el juego***, p. 86.

[568] A. Moreto, ***El lindo don Diego***, p. 65.

[569] Veamos, como ejemplo, las siguientes palabras con las que don Gutierre, recién llegado a Madrid, se presenta ante su tío, el cual se muestra admirado por «las galas que lleváis»:

También sé blandir la espada
y sabré terciar la pica;
que a cualquiera cosa se aplica
mi persona ejercitada;
bien mis fuerzas acomodo
a todo (p. 57).

Sin embargo, cuando tiene ocasión de demostrar su valor, enfrentándose a su irritado primo en la casa del Marqués, en la jornada III, don Gutierre huye la ocasión, escapando por

D. Pedro. ¿Cómo venís?
D. Gutierre. Los caminos
nos han tratado muy mal;
con fríos.
D. Pedro. ¿Quién dice tal?
En tales años, sobrinos,
cuando se anima la edad
con el juvenil valor,
¿tienen frío, ni calor
los hombres?
D. Gonzalo. Así es verdad;
y mi primo por sí habló,
porque yo no lo sentí.
D. Gutierre. Aunque confieso que sí,
bien pude pasarle yo.
Tadeo. ***(Aparte)*** Con el fieltro y mascarilla,
que la tez le conservara...[570]

Entre sus atributos, como ya hemos apuntado, tampoco destaca la liberalidad y la magnanimidad típica de los héroes guillenianos. Antes al contrario, el retrato que de don Gutierre nos hace su criado es el de un hombre egoísta, despilfarrador en lo que a sus caprichos (juego, indumentaria...) se refiere, pero tacaño a la hora de obsequiar a damas y amigos, así como a la hora de pagar a sus sirvientes:

Tadeo. Pudiera serlo [rico],
que es varón calificado;
señor es de seis aldeas,
pero con empeños tantos,
que los vasallos se come,
crudos, cocidos y asados. [...]
¿Liberal?
No vieron ojos humanos
en su casa pasajeros
y en su mesa convidados. [...]
Marqués. Pues, ¿en qué gastó su hacienda?
Tadeo. Jugando
a la pelota de viento
partidos disparatados;
y a los trucos, sin saber
tomar en la mesa el taco,

---

una puerta trasera, tras alegar que, con ello, no hace sino complacer la petición del anfitrión de no pelear en su casa (véanse pp. 139-40). En este sentido, el comportamiento de don Gutierre recuerda muchísimo al del Conde italiano de ***El prado de Valencia***, comedia de uno de los dramaturgos valencianos que más influyó en Guillén. Y es que el conde Fabricio también se jacta de una valentía que, precisamente, no forma parte de sus cualidades, como él mismo se encarga de poner de relieve con su huida cobarde, en el desenlace, víctima de la traza organizada por la dama, Laura, y sus ayudantes, quienes fingen una emboscada de moros en la zona costera de Almenara.

[570] Guillén de Castro, ENO, p. 56. Poco sufrido se mostrará también el ***lindo*** descrito por Moreto en su pieza religiosa ***San Franco de Sena***, pues, al igual que don Gutierre, se queja de los «lodos insufribles» del camino, ya que «...aunque pise con más tiento, / no puede un hombre andar limpio» (p. 123c).

le vi perder muchas veces
a mil y a dos mil ducados;
y fabricando vestidos
en mala luna cortados...[571]

Según el perfil intelectual y moral de nuestro antihéroe, «narciso» por su propia sandez y no por castigo de los dioses, don Gutierre es un magnífico exponente de las llamadas por Quevedo «figuras de arte», uno de cuyos defectos privativos estriba precisamente en la ***necedad***, es decir, en «todo aquello que se hace o dice en contra o repugnando a las costumbres de cortesía o lenguaje político[572]».

En definitiva, este pequeño recorrido por las extravagantes prendas físicas y morales que acompañan a don Gutierre nos sitúa ante un personaje estrafalario, grotesco, que no encaja del todo en el mundo de la ***comedia de capa y espada*** de los primeros decenios del siglo XVII, pues ni es galán ni caballero, ni tampoco criado ***gracioso***, pese a compartir rasgos con todos ellos. Y es que, como diría Ignacio Arellano, nos encontramos ante un «noble ridículo[573]», es decir, ante un personaje que, aunque pertenece al estamento noble y es, por tanto, un personaje «no gracioso», desempeña un papel ridículo en la comedia, y ello, frente a lo que sucede con su criado Tadeo (el

[571] Ibídem, pp. 47, 48, y 49. Como sucediera con otros rasgos atributivos, los futuros representantes del arquetipo del ***lindo*** creados por Rojas Zorrilla y Moreto heredarán también la avaricia y la tacañería que distinguía a don Gutierre para todo aquello que no fuera destinado al objeto de su adoración: su cuerpo. Así, por ejemplo, Moreto destaca el egoísmo y la falta de caballerosidad de su «lindo don Diego», el cual, si bien no escatimaba en la compra de vestidos y demás prendas de vestir con que adornaba su cuerpo, se niega a pagar los dulces de su dama. Por otra parte, Rojas Zorrilla exagera aún más la avaricia del rico terrateniente toledano, don Lucas del Cigarral, haciendo decir a su criado Cabellera que la «única gracia» de su señor es que «es tan mísero y estrecho, / que no dará lo que ya / me entenderán los atentos, / que come tan poco el tal / don Lucas, que yo sospecho / que ni aun esto podrá dar, / porque no tiene excrementos» (p. 13).

[572] F. de Quevedo, ***Prosa festiva***, «Origen y definiciones de la necedad con anotaciones y algunas necedades de las que se usan», p. 73.

[573] En su artículo, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada» (en ***Criticón***, 60, 1994, pp. 103-128), Ignacio Arellano habla de cómo «el gracioso queda disminuido como agente cómico», repartiéndose la función de graciosidad con personajes serios (damas y galanes), a medida que la ***comedia cómica*** aurisecular (modalidad de la llamada ***Comedia Nueva***, y que engloba tipos de comedia como la de ***capa y espada***, o la de ***enredo***...) avanza por nuevos derroteros, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII, cuando empezamos a hablar de ***comedias de figurón***:

> ...Todos los personajes de la comedia de capa y espada pueden desempeñar en ciertos casos la función cómica. Lo normal es la mezcla de ingeniosos (burladores) y ridículos (burlados). En la segunda mitad del XVII se va perfilando con nitidez una variedad de comedia donde la comicidad ridícula toma el predominio absoluto, coincidiendo parcialmente con los otros géneros mencionados: en último extremo se trata siempre de una comicidad apoyada en las ***figuras***, deformaciones grotescas que inciden con harta frecuencia en personajes del estamento señorial...(p. 124).

gracioso propiamente dicho), sin ser consciente de la hilaridad, y también del desprecio[574], que despierta en los demás personajes.

El ***lindo*** don Gutierre hace reír a pesar suyo. Como el pobre loco de don Quijote, también don Gutierre vive en su mundo de ficción, creyendo ser el modelo más auténtico de «perfecto caballero», cuando, en realidad, no alcanza sino el estatuto de «galán de entremés» o «de mojiganga»; su apariencia grotesca y el cúmulo de defectos risibles que lo definen (vanidad, necedad, estupidez, cobardía, avaricia, tacañería...) acaban convirtiéndolo en un magnífico contraejemplo de elegancia y de discreción caballeresca. En ningún momento lograr seguir el modelo que reivindica, pues ni sabe actuar ni hablar como caballero-galán, cuando pretende serlo. Y es, precisamente, sobre este desajuste entre realidad y ficción donde nace la comicidad que caracteriza a nuestro «narciso en su opinión» y antihéroe guilleniano, del que estamos en condiciones de afirmar ya que es uno de los primeros intentos literarios de conformación ridícula del paradigma figuronesco[575]. Decimos

---

[574]La ridícula figura de don Gutierre suscita no sólo risa, sino también desprecio, al conjunto de personajes (nobles y plebeyos) de la pieza, que acabarán convirtiéndolo en el blanco de sus burlas, sin llegar a sentir compasión alguna por él. Concretamente, es su criado Tadeo quien se presta a trazar un enredo para ayudar al resto (Marqués-Brianda, y don Gonzalo- Mencía) a librarse del «tonto» de su señor, cuya necedad está poniendo en serio peligro sus relaciones afectivas. Y así, gracias al ingenio de Tadeo, todos los personajes (a excepción del viejo don Pedro) se ponen de acuerdo y hacen creer a don Gutierre que la hermana del Marqués, doña Inés (representada por la criada de doña Brianda, Lucía) se enamora de su apostura y elegancia. Con ello, logran mantener alejado de sus vidas al siempre molesto don Gutierre.

Por otra parte, hemos de añadir que don Gutierre tampoco despierta las simpatías del lector/ espectador. Y es que el dramaturgo valenciano, en su afán moralizador, hace todo lo posible para que así sea, exagerando sus vicios y defectos, y haciéndolo merecedor del castigo final (pues queda «suelto», solo, sin pareja), al no haber sido capaz de corregir sus malos hábitos. Lo que pretende, por tanto, Guillén, es el escarnio ejemplarizante de su personaje, lo que indica claramente que ENO no es propiamente una ***comedia de figurón***, caracterizada, entre otras cosas, por tener una finalidad festiva (su objetivo es la risa desenfadada del público ante el personaje que desentona) y no moralizante.

[575] Así lo piensan críticos como Marc Vitse o J.R. Lanot, quienes sitúan la comedia guilleniana ENO entre los primeros puestos de su tabla cronológica establecida en torno al subgénero dramático de la ***comedia de figurón*** española:

-1613: Lope de Vega, ***La dama boba***;
-Hacia 1619: Antonio Hurtado de Mendoza, ***Cada loco con su tema***;
-Hacia 1623: Juan Ruiz de Alarcón, ***No hay mal que por bien no venga***;
-Antes de 1625: Guillén de Castro, ***El Narciso en su opinión***;
-Hacia 1630: Alonso de Castillo Solórzano, ***El Marqués del Cigarral***;
-Hacia 1638: Francisco de Rojas Zorrilla, ***Entre bobos anda el juego***;
-1649: Pedro Calderón de la Barca, ***Guárdate del agua mansa***;
-Antes de 1653: Agustín Moreto, ***El lindo don Diego***;
-¿?: Juan de la Hoz y Mota, ***El castigo de la miseria***;
-1697: Antonio de Zamora, ***El hechizado por fuera***.

esto, pues, como hemos podido comprobar a lo largo del presente apartado, don Gutierre (ENO, 1612-1615?) adelanta algunos de los rasgos definitorios (vanidad, convencimiento de su propia belleza, exagerada importancia atribuida a su indumentaria, ignorancia en asuntos amorosos, avaricia...) del futuro ***figurón***, si bien es cierto que aún no presenta ciertas atribuciones (ser originario de una provincia connotada de arcaísmo con respecto a los usos de la Corte; y hacer uso de un registro lingüístico ridículo, bien por ser arcaico, bien por ser culterano) que serán asimismo fundamentales en la génesis del tipo, y que conformarán la etopeya de varios de los «lindos» surgidos en nuestra comedia aurisecular a mediados del siglo XVII, como es el caso de los protagonistas de tres piezas bien conocidas por todos: ***El Marqués del Cigarral*** (publicada en 1634, pero, probablemente, escrita hacia 1630) de Alonso de Castillo Solórzano; ***Entre bobos anda el juego*** (escrita en torno a 1638, pero no impresa hasta 1645) de Rojas Zorrilla; y ***El lindo don Diego*** (escrita antes de 1653, e impresa en 1654) de Agustín Moreto.

III.2.2.2. *El caballero montaraz*

> Imita en la condición
> destos montes la aspereza,
> al gamo en la ligereza
> y en la braveza al león[576].

Con semejante fisonomía asilvestrada y montaraz se nos presenta una segunda figura guilleniana interesante, y tampoco estrictamente sistemática en el marco de la ***Comedia nueva***[577]: nos referimos al ***salvaje*** y a su doble

---

Para más información al respecto, remitimos al estudio de los mencionados críticos, «Eléments pour une théorie du ***figurón»***, p. 189.

[576] Guillén de Castro, PYF, p. 151b.

[577] Ello no quiere decir que la figura del ***salvaje*** no aparezca, de un modo esporádico, en la obra dramática de Lope de Vega, especialmente en sus piezas más tempranas: ***El nacimiento de Ursón y Valentín*** (1588-1595), ***El animal de Hungría*** (1608-1612) y ***El hijo de los leones*** (1620-1622). Hagamos también mención de una comedia manuscrita atribuida a Lope, y actualmente extraviada, que lleva el significativo título de ***El bien nacido encubierto***. De igual modo, podemos rastrear la presencia del personaje del ***salvaje*** en la producción dramática de

villano, ambos de origen aristocrático (como la mayoría de los actantes principales de nuestro «caballero-dramaturgo»), pero desplazados de su clase social por motivos diversos.

El tipo del ***salvaje-villano*** cuya apariencia externa y cuyas condiciones de vida resultan impropias de su noble estirpe aparece, de un modo sistemático y estable, en las obras primerizas del valenciano, concretamente, en aquéllas que fueron escritas en el período que abarca desde finales del siglo XVI hasta más o menos 1608-1610[578]:

- EAC: Leónido (nieto del Rey de Hungría, criado entre campesinos);
- ECB: Anteo (caballero noble, retirado a vivir en el campo);
- ENM: Montesinos (nieto del Rey de Francia, criado en la selva) y sus padres, el conde Grimaltos y la Infanta (desterrados en la selva);
- ECA: Carlos (joven noble que crece en estado salvaje), su hermana Elena (criada en el campo), y la madre de ambos, la condesa Margarita (que vive oculta en la selva);

---

algunos de los dramaturgos coetáneos a Guillén, cultivadores de la fórmula lopesca, durante la primera mitad del siglo XVII: Tirso de Molina (***El Aquiles*** [1611-12] y ***Todo es dar en una cosa*** [1626-1629-30]) y Luis Vélez de Guevara (***Virtudes vencen señales*** [1620-22]). Pero la figura del ***salvaje*** no sólo tiene fortuna en la primera etapa de la ***Comedia nueva***, esto es, en el llamado «ciclo lopesco», sino también en la fase de la ***Comedia*** que se halla bajo la impronta de Calderón de la Barca, quien utiliza la figura que nos ocupa en piezas de la talla de ***La vida es sueño*** (1635) o ***La fiera, el rayo y la piedra*** (1652). Asimismo, podemos añadir que, en los últimos decenios del siglo XVII, tiene lugar una serie de refundiciones de aquellas obras de Lope que tenían como protagonista al ***salvaje***. Concretamente, destaca la recreación de ***El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia***, elaborada por Juan Cabeza en ***La reina más desdichada y parto de las montañas*** (1662), así como la refundición de ***El hijo de los leones y El nacimiento de Ursón y Valentín***, llevada a cabo por Diego y José de Figueroa y Córdoba en su obra conjunta ***Leoncio y Montano*** (¿1654-1664?).

Si bien no demasiado frecuente ni constante, la presencia latente de la figura del ***salvaje*** a lo largo de las dos fases de nuestra ***Comedia nacional*** ha llevado a la estudiosa Fausta Antonucci a elaborar un brillante estudio diacrónico del motivo del ***salvaje*** a través de las producciones teatrales de dos generaciones de dramaturgos: la de Lope de Vega, y la de Calderón de la Barca. Para más información al respecto, remitimos a su obra ***El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón***, Pamplona-Toulouse, RILCE (Universidad de Navarra), LESO (Universidad de Toulouse), 1995.

[578] Más allá de la primera producción de Guillén, tan sólo encontramos la aparición (muy breve, por cierto) de un salvaje, en una pieza de madurez, titulada LEH (1615?-1620?). Se trata de Cesarino, un noble caído en desgracia por no haber cumplido la orden injusta de su señora, la Duquesa, la cual le había encomendado la muerte del hijo que su esposo había tenido de su anterior mujer. Al huir del castigo de la Duquesa de Hungría, Cesarino se fue a luchar con las huestes del «Emperador Cristiano», con tan mala estrella, que fue hecho cautivo por los moros en tierras del Levante. Ésta es, en definitiva, la historia que, según el mismo Cesarino nos cuenta en una breve escena de la jornada III, ha acabado convirtiéndolo en «**un caballero / que agora estas pieles viste**, / y armado de acero fuerte, / en otro tiempo felice» (p. 35b).

- DQM: Cardenio (hijo del Duque, trocado, al nacer, por el hijo de un villano);
- ECI: el conde de Irlos (reducido al estado salvaje, tras recibir la noticia de la muerte de su esposa);
- PYF: Driante (nieto e hijo de reyes, criado en la selva), su madre Filomena (hija y esposa de reyes, refugiada en la selva), Arminda (nieta e hija de reyes, educada entre villanos).

Como podemos ver, en el marco de la producción teatral de Guillén, la figura del «bien nacido encubierto» bajo una falsa apariencia salvaje o villana no sólo forma parte del repertorio habitual de un ***corpus*** muy limitado de piezas (y no sólo cronológica sino también genéricamente hablando, pues la mayoría son dramas, «tragedias de final feliz» o «tragicomedias», como ECI, ECB, EAC, PYF, ECA y ENM, con la única salvedad de una comedia pura de la talla de DQM), sino que, además, pocas veces resulta ser uno de los actantes principales. Y es que, en ocasiones, el estado salvaje (apenas simbolizado en el tradicional vestido de pieles) no es un rasgo definitorio en la construcción del personaje, sino más bien una situación momentánea, pasajera, fruto de alguna vivencia dolorosa (como la repentina «furia» experimentada por el conde de Irlos, al recibir la falsa nueva de la muerte de su amada), o bien de alguna decisión o deseo injusto del tirano de turno[579] (tal como les sucede a la condesa Margarita [ECA] y a Filomena [PYF], quienes se ven obligadas a ocultarse en la selva para resguardarse, ya de los caprichos de la Infanta y su complaciente padre, en el caso de la primera, ya de los deseos lascivos de su cuñado, el rey Tereo, en el caso de la segunda):

[579] El personaje noble que se torna salvaje a causa de algún de algún trauma afectivo, provocado, generalmente, por los crímenes del poder tiránico, aparece también en algunas de las piezas contemporáneas de autoría lopesca. Concretamente, podemos destacar el caso de la reina Margarita de ***El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*** (1588-1595), la cual, tras ser desterrada de la Corte por su propio esposo, que ha creído la falsa acusación de adulterio lanzada por el cortesano Uberto, se refugia en los alrededores de una aldea, donde da a luz a dos mellizos (véase el parangón de Margarita con la Infanta guilleniana de ENM, desterrada por su padre, y que también alumbra a dos mellizos, Montesinos y Enrique, en la selva, eso sí, contando siempre con la inestimable compañía de su esposo). Al igual que Margarita, otra reina lopesca, en esta ocasión, la Teodosia de ***El animal de Hungría*** (1608-12), es acusada falsamente de traición (esta vez por su propia hermana, enamorada del Rey), por lo que se ve obligada a refugiarse en la selva para evitar la condena impuesta por su esposo. Finalmente, encontramos a la reina Elvira de ***El príncipe despeñado*** (1602), que también vive exiliada en la selva, junto a su hijo, por orden del usurpador Sancho II.

- ***Salen el criado llamado Hortensio y Margarita, vestidos los dos con pieles*** (ECA, p. 489);
- ***Salen*** FILOMENA ***y*** DRIANTE, ***vestidos de pieles; ella le quiere detener y él se escapa como que sigue alguna fiera*** [...]. ***Aparece a la puerta de la cueva*** FILOMENA, ***con el cabello suelto delante el rostro*** (PYF, pp. 151 y 159);
- ***Vase el Conde muy furioso, corriendo por entre los montes*** [...]. ***Sale el Conde vestido de salvaje, con barba larga y un bastón*** (ECI, pp. 820 y 822).

En cualquier caso, la apariencia salvaje de estos miembros de la alta aristocracia, reflejada mínimamente en las didascalias externas[580], no tiene ninguna relevancia en el desarrollo del carácter del personaje ni en su posterior actuación escénica, en la que primará su faceta de ***galán*** (conde de Irlos), o de ***madre*** y ***esposa*** (condesa Margarita y Filomena).

Distinto es el caso de aquellos jóvenes que, como Leónido (EAC), Montesinos (ENM), Carlos (ECA), Elena (ECA), Cardenio (DQM), Arminda (PYF) o Driante (PYF), crecen en estado salvaje, ignorando su procedencia

---

[580] En ECA, se hallan también referencias explícitas al aspecto salvaje de la condesa Margarita, a través del discurso («decorado verbal») de los personajes que se topan con ella en el bosque. Veamos, a este propósito, la reacción temerosa que experimenta su hija Elena ante la figura asilvestrada de una mujer que resultará ser su madre, como bien intuye su corazón:

> Margarita. ¿Espanto yo?
> Elena. Sí, que **estás**
> **como salvaje entre fieras**. (ECA, p. 492).

Asimismo, también resulta interesante el testimonio del conde Alarcos, quien, sentado al borde de una fuente, y en un estado rayano a la locura (pues cree haber matado a su esposa, tal como le había ordenado el Rey), ve reflejado en el «espejo» de las aguas el rostro de su amada Margarita. Al creer ser víctima de una ilusión, el Conde opta por describir en voz alta lo que ve: el cabello suelto y la piel de animal con que Margarita se cubre los hombros:

> ¿No le vi, **suelto el cabello**,
> y **una piel sobre los hombros**?
> ¡Qué de quimeras y asombros
> me afligen!, ¡ay, ángel bello?
> ¿Dónde estás? Habrá sacado
> la cabeza de mi pecho
> y, como le vino estrecho,
> **le ha descompuesto el tocado**.
> Pero la **piel**, ¿cúyo era?
> En él se la habrá vestido,
> que, como tan fiero ha sido,
> le ha dado el **traje de fiera** [...]
> Mas ¿no puede ser que aspira
> a enviarme algún consuelo
> Margarita, y desde el cielo
> en esta fuente se mira?... (ECA, pp. 502-503).

noble, pues fueron desposeídos de su ser originario nada más nacer. En todos ellos, la máscara pastoril (salvaje o villana), materializada tanto en una sencilla indumentaria hecha a base de pieles de animales, como en alguna actitud instintiva o elemental que, pese a todo, trasluce un alma noble, esa máscara pastoril, decíamos, preside su caracterización y su trayectoria vital hacia la plena recuperación de su verdadera identidad. Por esta razón, a la hora de trazar la etopeya del ***salvaje-villano*** de Guillén, nos vamos a centrar en estos niños-salvajes que se convierten en sujeto activo, dinámico, de una serie de peripecias, bautizadas por la crítica como de «aventuras de la identidad oculta o perdida[581]».

III.2.2.2.1. Semblanza del tipo guilleniano del ***caballero montaraz***

La apariencia ruda y tosca de los niños/jóvenes de noble cuna que desfilan por las piezas del valenciano puede hacernos pensar, precipitadamente, que nos hallamos ante un nuevo antihéroe, con el que nuestro dramaturgo pretende subrayar, por contraposición, los rasgos atributivos del ***caballero ideal***. Y es que, de acuerdo con su conocida tendencia al desdoblamiento de personajes, y si tenemos en cuenta que nos ha presentado ya al noble ridículo, afeminado y pusilánime (el ***lindo***), no resultaría nada extraño que Guillén nos presentara ahora al noble salvaje o villano, extremadamente rudo y bravo, explorando así las dos caras posibles del modelo rechazable de ***héroe-galán***, y resaltando, indirectamente, las virtudes y excelencias de su tan anhelado arquetipo de «perfeto caballero». Nada más lejos de la realidad, pues, como vamos a comprobar acto seguido, los rasgos selváticos o agrestes que configuran el retrato de determinados nobles guillenianos sirven para realzar su carácter heroico (casi mítico) y ejemplar, es decir, su dimensión seria, frente a la ambigüedad cómico-seria que convertía al ***lindo*** en un tipo oscilante entre el sector «alto» (plano noble) y «bajo» (plano plebeyo) del modelo de mundo que se dibuja en la comedia.

La componente seria, heroica, del perfil del tipo que estamos analizando se debe a la peculiar configuración temática y también al código

[581] Término acuñado por el estudioso Joan Oleza, en su artículo titulado «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», p. 171.

dramático escogido por Guillén para llevar a escena el motivo tradicional del ***salvaje*** (o ***villano***). Y es que, partiendo de la imagen del salvaje legada tanto por la tradición mítica y folclórica como por la literatura de los siglos XIV, XV y XVI[582], Guillén, al igual que hace Lope por las mismas fechas (finales del Quinientos y principios de la centuria siguiente), introduce en el mundo de la ***comedia*** del Siglo de Oro un nuevo personaje: el ***salvaje*** (o su doble villano) que, en realidad, es un caballero que vive en un entorno de máxima marginalidad, totalmente impropio de su sangre aristocrática[583]. En sus

[582] En su obra ya mencionada (pp. 19-57), Fausta Antonucci estudia los rasgos que, procedentes tanto del mito y del folclore, como de las artes figurativas (iconografía), han contribuido a la formación del tipo literario del ***salvaje***. Algunos de tales rasgos atributivos, heredados por el ***salvaje*** literario, son los siguientes: del **salvaje folclórico**, protagonista de leyendas populares, Antonucci destaca su visión de hombre-animal, caracterizado por su agresividad para con el hombre y su ímpetu lujurioso para con la mujer, y su representación de hombre cubierto únicamente por un espeso vello y armado de una maza o bastón. Con un aspecto exterior (mixto de hombre y animal) muy semejante al del salvaje de la tradición popular, el **salvaje de la mitología** presenta dos rasgos nuevos: su enorme parecido con las divinidades grecolatinas relacionadas con el culto de la fecundidad y la vegetación, así como su posible faceta bondadosa y protectora respecto al hombre. Sin embargo, una primera tendencia cristiana decidió borrar las características positivas de los dioses míticos paganos, incluyendo también al salvaje, que, desde entonces, y durante gran parte de la Edad Media, fue asimilado con el oso, convirtiéndose en emblema demoníaco de la bestialidad y de la sexualidad desenfrenada. Ahora bien, Antonucci matiza que, entre los autores cristianos, no todos ofrecen una interpretación demoníaca de la figura del salvaje, ya que algunos como San Jerónimo (***Vita sancti Pauli***) o San Isidoro de Sevilla optan por rebajar la figura del salvaje, no de dios a demonio, sino de dios a criatura mortal inculta, no civilizada, en una palabra, «bárbara», según la concepción Aristotélica del término.

En definitiva, del estudio de Antonucci deducimos que, en el universo del mito y del folclore, la figura del salvaje es una entidad a veces bondadosa, a veces malvada, pero que siempre se caracteriza por su apariencia animalizada y su falta de instrucción cultural. Y así es como pasa al mundo literario de los siglos XIV-XVI, en el que hunden sus raíces Lope o Guillén: como **ser negativo**, ya sea por constituirse en alegoría de los instintos agresivos antitéticos del amor cortés caballeresco (***Lisuarte de Grecia*** de Feliciano de Silva [1514]; ***Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*** de Gil Vicente [1527]; el gigante Alasto de la ***Arcadia*** de Lope de Vega [1591]...), ya sea por convertirse en «antagonista cómico del caballero y espantajo de villanos» (***Comedia salvaje*** de Joaquín Romero de Cepeda [1582] o la ***Farça llamada Paliana*** de Joan Timoneda [1564]). Por otra parte, el salvaje de la tradición literaria inmediatamente anterior a Lope o Guillén puede ofrecer también su **cara positiva**, erigiéndose en ayudante o máscara típica de los entremeses festivos (***El infamador*** de Juan de la Cueva [1588], etc.), o puede mostrar, al menos, su faceta menos agresiva, al ser su estado salvaje pasajero, fruto de alguna transgresión pecaminosa o de algún trauma afectivo (***El Monserrate*** de Cristóbal de Virués [1588-1602], ***Arnalte y Lucenda*** de Diego de San Pedro [1491], etc.).

[583] A la hora de elaborar el arquetipo del ***salvaje***, tanto Lope como Guillén coinciden en dar primacía al motivo mítico y tradicional del niño abandonado que, pese a su sangre noble, es separado de su ambiente natural apenas nacer. Así acontece con la mayoría de los «caballeros» de apariencia salvaje y villana salidos de la pluma de Guillén (Leónido, Carlos, Elena, Driante, Arminda, Cardenio y Montesinos, exceptuando el caso de Anteo, quien adopta la máscara rústica por propia iniciativa), y con buena parte de los creados por Lope (Valentín y Ursón, en ***El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia***; Rosaura, en ***El animal de Hungría***, y Leónido en ***El hijo de los leones***). Ni que decirse tiene que todos estos caballeros desplazados de su clase social por algún tipo de causa fortuita, y, generalmente, sin conocimiento suyo, tienen su antecedente literario más inmediato en el príncipe don Duardos, protagonista de la ***Tragicomedia de don Duardos*** (1521-25) de Gil Vicente, que se hace pasar por el hortelano Julián, para ganarse el amor de la princesa Flérida. Sin duda alguna, gracias al

manos, como en las del Fénix, el ***salvaje*** deja de ser un simple motivo literario para alcanzar el estatuto de verdadero tema, ya que se torna protagonista de una trayectoria dramática bastante compleja, trayectoria que, en la obra dramática guilleniana, tiene la particularidad de engastarse (a modo de intriga secundaria) en la trama principal de una serie de piezas muy concretas: nos referimos a los dramas o «tragedias de final feliz» (palatinas, mitológicas o caballerescas) escritas por el joven Guillén y que, a pesar de mostrar ya rasgos propios de la futura fórmula de la ***Comedia nueva*** (el típico final feliz, por ejemplo), aún respiran el espíritu trágico heredado de sus predecesores, los «trágicos senequistas» valencianos, puesto que exploran el lado oscuro de la vida política y social, y se centran en la temática de la corrupción y los crímenes del ***rey tirano***[584].

Al convertirse en co-protagonista (junto a sus padres, quienes han encarnado el típico paradigma ***galán-dama*** durante los dos primeros actos, en los que han sido presentados como víctimas de la crueldad del poder injusto) de este tipo de obras en las que la perspectiva cómica brilla por su ausencia, no resulta nada extraño que la configuración del ***salvaje*** guilleniano se halle despojada de cualquier atisbo de comicidad, frente a lo que sucedía con el ***salvaje*** protagonista de las comedias palatinas del primer Lope, caracterizado

---

primer impulso dado por Lope y Guillén, el tipo del salvaje/villano de noble cuna correrá fortuna en el teatro del siglo XVII, llegando a cristalizar en una obra de Tirso de Molina, cuyo título bien significativo es ***El vergonzoso en palacio*** (impresa en 1624, y posiblemente escrita entre 1605 y 1606).

Ahora bien, si Guillén desecha el resto de modelos de ***salvaje*** predefinidos en la tradición mítica y popular, por no convenirle a su peculiar proyecto ideológico-dramático, no sucede lo mismo con Lope, cuya prolífica obra dramática se halla salpicada con máscaras (si bien estáticas y meramente decorativas, es decir, poco significativas desde el punto de vista funcional) que responden al tipo del salvaje agresivo y cruel por naturaleza, tal como sucede en piezas como ***El precio de la hermosura***, ***Los celos de Rodamante***, ***El ganso de oro*** o ***La cueva de los salvajes***, entre otras.

[584] Como excepción de lo dicho, señalamos el caso de DQM, una pieza también de factura temprana (1605?-1606/1608?) y protagonizada por un caballero de apariencia rústica y villana (Cardenio), pero que, desde el punto de vista técnico, supone (frente a las «tragedias de final feliz», de clara influencia viruesiana) un gran avance en la progresiva inserción de la dramaturgia guilleniana en los presupuestos de la ***Comedia nueva***. Y es que, ahondando en la línea iniciada por otro de sus maestros valencianos, el comediógrafo Tárrega, en su comedia urbana ***El prado de Valencia*** (1589-1590), Guillén concibe una comedia pura como DQM, en la que el enredo, la traza, se convierte en el mecanismo esencial, en el cuerpo de una trama vertebrada por las vicisitudes de dos jóvenes (Cardenio y Fernando) que fueron trocados al nacer y que, durante toda la pieza, ocupan una posición social que difiere de su calidad: Fernando, como hijo del Duque; y Cardenio, como hijo del labrador Lisardo. Sólo al final, y tras una larga serie de peripecias, equívocos y enredos, Cardenio y Fernando recuperarán la identidad perdida y se reintegrarán en el ambiente que les hubiera tocado en suerte al nacer.

por ser, como el Segismundo calderoniano, un «compuesto de hombre y fiera», y, por tanto, un ser ambiguo, de doble naturaleza, partícipe tanto de los rasgos atributivos serios del ***galán*** como de los cómicos del ***gracioso***[585].

En un primer momento, la misma ambivalencia tipológica que observamos en la etiqueta con que nos referimos al ***caballero-salvaje*** guilleniano parece trasladarse a su retrato, como si estuviese perfilado con pinceladas mixtas «altas» (atribuciones propias del ***galán***) y «bajas» (atribuciones propias de siervos o seres marginales): «aunque es salvaje / en el trato y en el traje, / aspecto de honrado tiene[586]». Y es que, cuando nuestros

[585] Tan sólo las primeras formulaciones literarias lopescas del tipo del ***caballero salvaje***, insertas en el marco de una comedia palatina muy cercana al modelo de «comedia cómica» establecido por Marc Vitse, presentan atribuciones cómicas (siempre compensadas por su sangre noble). Así, por ejemplo, Ursón, el «hombre-oso» que protagoniza ***El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia***, se pierde, según nos confiesa él mismo en alguna ocasión, por el buen vino, la buena comida y las bellas mujeres. También la selvática Rosaura de ***El animal de Hungría*** muestra cierta comicidad en su afán por comportarse como los animales en cuestión de amores. Semejantes actitudes instintivas, tan impropias de su noble condición, acaban convirtiéndolos, involuntariamente, en una especie de «bufones de palacio», cuando, hacia el final de sus respectivas comedias, sean capturados por los cortesanos. Todo ello da lugar a que críticos como Joan Oleza («La propuesta teatral del primer Lope de Vega», pp. 189-190) asignen a estos caballeros salvajes el marbete de «portadores colectivos o genéricos de comicidad», al considerarlos, junto a villanos, rústicos y pícaros, esbozos previos a la consolidación del «portador específico de comicidad», encarnado en la figura del ***gracioso*** o ***donaire***. Sin embargo, Fausta Antonucci («Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», en ***Criticón***, 60, 1994, pp. 27-34) estima que el tipo del ***caballero salvaje*** cultivado por el primer Lope en sus comedias palatinas no puede ser considerado esbozo del ***donaire***, porque «el gracioso nace fuera de este tipo de comedias: nace para obrar junto a un galán en ambiente urbano o cortesano, y a este gracioso pertenecen los rasgos más típicos, reseñados en distinta medida por todos los estudios generales acerca de la figura del donaire» (p. 33). En su opinión, es cierto que estos jóvenes salvajes (o villanos) de noble cuna asumen buena parte de la comicidad de las comedias en que intervienen, precisamente en virtud de su «singular posición de eje entre los personajes cómicos y los personajes serios de la comedia». Ahora bien, aunque presentan ciertos rasgos propios del ***gracioso*** (glotonería, afición por el vino...), lo que, en cierto modo, explicaría la ausencia de la figura específica del ***donaire*** en estas piezas primerizas, de ninguna manera estos caballeros salvajes desempeñan la función típica del ***gracioso*** o del «criado subordinado a un señor y portador especializado de comicidad a lo largo de la comedia, y que puede ser rústico y urbano» (p. 33).

Finalmente, cabe señalar que será en una comedia palatina más tardía, ***El hijo de los leones*** (1620-22), caracterizada tanto por la desaparición de los componentes trágicos que presidían parte de la intriga de ***El nacimiento de Ursón y Valentín*** y ***El animal de Hungría***, como por su acercamiento al modelo de «comedia seria» según Vitse (o «drama», según Oleza), donde nos encontremos con la figura de un caballero-salvaje construido en la línea establecida por Guillén. Esto es lo que sucede con Leónido, el cual, lejos de aparecer retratado como una criatura elemental, capaz de despertar la risa del auditorio, se nos muestra como el modelo natural de «perfeto caballero» y «aprendiz de príncipe». A diferencia de Ursón o Rosaura, Leónido se convierte en protagonista heroico y ejemplar, totalmente desprovisto de unos rasgos cómicos que, ahora ya, se reservan a personajes pertenecientes a los estamentos sociales más bajos (por ejemplo, al villano Faquín, considerado por la crítica como uno de los primeros bosquejos lopescos de la figura del ***gracioso***).

[586] Palabras salidas de labios del Rey de ENM (p. 420), tras contemplar la extraña y equívoca imagen de Montesinos.

jóvenes Leónido (EAC), Montesinos (ENM), Carlos, (ECA), Driante (PYF), Anteo (ECB) y Cardenio (DQM) irrumpen en escena, normalmente hacia el segundo o el tercer acto[587], lo hacen con una apariencia montaraz, silvestre, totalmente insólita al paradigma del ***galán-héroe*** guilleniano que se espera que representen, por descender directamente de reyes (en el caso de Leónido, Montesinos, Driante) o de miembros de la alta aristocracia (en el caso de Cardenio, Anteo y Carlos).

a) Rasgos físicos y psíquico-sensibles

Varios son los rasgos atributivos que confieren una fisonomía salvaje o villana a estos jóvenes de noble estirpe, que, bien por haber nacido «entre montes y pinos[588]», bien por haberse «criado entre fieras[589]», pueden ser bautizados con nombres tan elocuentes como Montesinos o Leónido. El propio Leónido (EAC, pp. 51-52) dirá que «soy hombre / que de león tengo el ser, / pues le viene a parecer / así el pecho como el nombre». Muy semejantes son las palabras pronunciadas por otro Leóndo, esta vez, protagonista de la comedia

[587] Solamente los rústicos caballeros Cardenio y Anteo se convierten en verdaderos protagonistas de sus respectivas piezas (unas piezas, no lo olvidemos, en las que cobra gran importancia el enredo, la traza), al interpretar su papel de ***galán heroico*** desde el primer acto. Por el contrario, y debido al hecho de que su trayectoria vital se incrusta en la trágica historia vivida por sus padres, el resto de caballeros salvajes guillenianos empieza a cobrar protagonismo a partir del segundo (como acontece con Leónido, en EAC) o tercer acto (como sucede con Driante en PYF, o bien con Montesinos, en ENM, y con Carlos, en ECA). Por otra parte, y pese al notable protagonismo concedido por Guillén al salvaje de sexo masculino, hemos de dejar constancia de la presencia en su teatro, si bien menos relevante, de dos damas de apariencia rústica y villana: se trata de Elena (hija de los condes de Alarcos), y de Arminda (hija del rey Tereo y Progne), las cuales viven como campesinas entre campesinos, pues han sido criadas por villanos, tal como dejan ver sus trajes de pastoras (la propia condesa Margarita, cuando se tope con su hija, dirá: «una pastorcilla es / que grande donaire tiene», ECA, p. 492). Tanto Elena (ECA) como Arminda (PYF) constituyen la «réplica aldeana» de su hermano Carlos, en el caso de la primera, y de su primo y enamorado Driante, en el caso de la segunda, de acuerdo con la conocida tendencia guilleniana al desdoblamiento de personajes. Ahora bien, como muy oportunamente señala Fausta Antonucci, Guillén coincide con el primer Lope en el empleo de este recurso dramático «consistente en desdoblar el personaje del joven que crece lejos de su ambiente originario en dos figuras: el salvaje, y su doble villano, que puede ser su hermano/a o su pareja amorosa» (véase ***El salvaje en la comedia del Siglo de Oro***, p. 132). Sin embargo, hemos de matizar un hecho, y es que, si en Lope, la figura del ***salvaje*** podía estar encarnada tanto por un hombre (Ursón) como por una mujer (Rosaura), Guillén opta siempre por conceder el mayor grado de marginalidad al joven de noble cuna, ya que así será más ejemplar su trayectoria hacia la conquista de la perfección caballeresca. En cambio, a nuestro dramaturgo valenciano le interesa que la mujer se halle en un ámbito vegetal (el campo) más cercano a la cultura, pues ella tendrá la misión fundamental de iniciar al ***caballero salvaje*** en el amor y en el mundo civilizado, como veremos más ampliamente.

[588] Guillén de Castro, ENM, p. 385.

[589] Palabras de Carlos en ECA, p. 507.

lopesca El hijo de los leones: «...leones, que de Leonido / el nombre también me distes[590]».

Concretamente, y desde el punto de vista físico, meramente externo, podemos destacar su especial indumentaria, constituida por el tópico vestido de pieles y el bastón. Así se infiere del mismo texto dramático, en el que se nos dice, por boca de terceros personajes, que Montesinos es un «villano que [...] va vestido con una piel[591]» y lleva como única arma un «ñudoso bastón[592]», al igual que sus congéneres Carlos, caracterizado también por vestir un «traje de fiera» y unos «toscos despojos[593]», y Driante, cuyos únicos elementos de atrezzo son el «vestido de pieles» y las dos armas, la «daga» y el «bastón», con las que «no hay fiera de cuantas son / a quien no mate o no venza[594]». Del mismo modo, y aunque viven ocultos en el campo y no en la selva, Leónido y Anteo presentan también un aspecto agresivo y salvaje, similar al de los montaraces Montesinos, Carlos y Driante, los cuales sí se habían «criado entre fieras / en este monte[595]». Veamos, si no, la descripción que de Anteo nos ofrece su padre, el Duque, en la que se combinan los rasgos típicos del ***salvaje*** con los del ***villano***:

> ...**ha nacido**
> **tan rústico**, que a miralle,
> verás un hombre en el talle
> y un salvaje en el vestido.
> Su simple naturaleza
> desde niño **le inclinó**
> **al monte, de quien tomó**
> **la condición y aspereza**.
> Es **salvaje** el triste dél,
> y quien es no considera;
> **pedazos hace una fiera**
> **y vístese de su piel**.
> Y no hay ponerle en razón
> que deje el **rústico trato**.
> Es de Hércules un retrato,
> y en las fuerzas un Sansón.
> Y así vive en esta aldea,

[590] Lope de Vega, ***El hijo de los leones***, en ***Obras de Lope de Vega***, edición de J.E. Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1968, tomo II, p. 227b.

[591] Guillén de Castro, ENM, p. 419.

[592] Ibídem, p. 399.

[593] Guillén de Castro, ECA, p. 506.

[594] Guillén de Castro, PYF, p. 151b.

[595] Versos pronunciados por Carlos, en ECA, p. 507.

y como cosa perdida
le dejo hacer una vida
que espantara a quien le vea...[596]

La preocupación del padre de Anteo por el hecho de que su joven vástago ni viste ni actúa conforme a su calidad («quien es no considera») nos lleva a reflexionar sobre la importancia del vestuario en el universo dramático, especialmente en el modelo de «teatro pobre» imperante en la ***Comedia nueva***, donde se convierte en un elemento semántico de primer orden. Y es que el vestido que luce el personaje teatral vehicula buena parte las significaciones escenográficas (`***de camino***´) o temporales (`***en hábito de noche***´) de la acción, al mismo tiempo que proporciona gran parte de la información necesaria para la caracterización del personaje: sexo, edad, categoría, función, adscripción social.... Y así lo entiende el espectador del momento, acostumbrado a reconocer de manera inmediata, a través del vestido, al tipo de personaje que irrumpe en las tablas. Por eso, cuando Guillén abre la segunda o tercera jornada de sus «tragedias de final feliz» con la presencia de algún protagonista noble (ya sea adulto, representante del paradigma del ***padre***, ya sea niño o adolescente, adscrito al tipo del ***hijo*** y futuro ***galán***), vestido con un atípico «traje de fiera», lo más probable es que su auditorio advirtiera en semejante atuendo «transocial» un signo visual de la peripecia aristotélica, es decir, del cambio de fortuna «hacia la desdicha» vivido por el personaje de sangre aristocrática, el cual se convierte, a su vez, en signo visible del orden alterado al inicio de la acción dramática[597].

Pero el tradicional vestido de piel no es lo único que acerca a nuestros jóvenes «marginados» al mundo de las fieras. De hecho, todos ellos se

[596] Guillén de Castro, ECB, pp. 125-126. La infanta Aurora coincide con el Duque en su primera apreciación sobre el aspecto externo de Anteo: «...el **vestido y el traje / es de villano y salvaje»** (p. 145). Al igual que Léonido y Anteo, también Cardenio, el protagonista de la comedia de enredo DQM, se ha criado en el campo, bajo una identidad falsa: todos lo conocen como el hijo del labrador Lisardo. Por ello, mostrará un perfil rústico y sencillo, semejante al de su aparente padre, pero totalmente desprovisto de los rasgos salvajes (vestido de piel y bastón) que presiden la semblanza física de los héroes «trágicos» Anteo y Leónido.

[597] Recordamos que si los mozos salvajes Leónido, Carlos (y su «doble villano», Elena), Montesinos y Driante (junto a su «réplica campesina», Arminda), así como el joven rústico Cardenio, se han visto despojados de su ser originario desde su nacimiento, como consecuencia de la tiranía de un mal rey que ha perseguido a muerte a sus padres, en el caso de los primeros, o bien como consecuencia de un cambio de recién nacidos, en el caso de Cardenio, convirtiéndose así todos ellos en protagonistas involuntarios de lo que Joan Oleza ha dado en llamar «aventuras de la identidad oculta», no sucede lo mismo con el «caballero bobo» Anteo, el cual oculta deliberadamente su identidad y se refugia en el campo, para salvaguardar su honor y su libertad de la amenaza de la mujer.

distinguen por ser poseedores de una excepcional fuerza física, capaz de domeñar a cualquier bestia (león, jabalí, oso...) que se les cruce en su camino. Ellos mismos se jactan de la superioridad que les concede en la selva su complexión extraordinariamente fuerte y hercúlea[598]:

Montesinos. No ha de quedar ni una fiera
en el monte a quien mis brazos,
como si de barro fuera,
no haga menudos pedazos.
...¿Con los brazos
no viste, en mil ocasiones,
hacer menudos pedazos
esos tigres y leones?
¿No me viste, a puros pies,
gamos y ciervos veloces
alcanzar presto, y después
matarlos a puras coces?
¿Y muchas veces no ves,
cuando a ello me acomodo,
que arranco un árbol si quiero,
con las raíces y todo,
y podré, del mismo modo,
deshacer un monte entero? (ENM, p. 387-388)

Carlos. ...¡Ah, cielo!
Si tú me dejas crecer,
con la fuerza de mis brazos
leones hechos pedazos

[598] Resulta muy significativo, a este propósito, el parangón que el Duque de ECB establece entre su hijo y el dios mitológico Hércules o el Sansón bíblico:

...Es de Hércules un retrato,
y en las fuerzas un Sansón. [...]
Por los montes y los llanos
es tan ligero y gallardo
que alcanza por pies un pardo,
y abre un león con sus manos.
Es en fuerza otro Sansón,
tan fuerte, valiente y fiero,
que arranca un árbol entero
y le sirve de bastón (pp. 125-126).

Aunque con un tono distinto, más bien admirativo, también encontramos en boca de Lucinda (DQM) una comparación entre la actitud valerosa de su amado, el aparente villano Cardenio, en su lucha contra el oso que había atacado al Duque, y la asombrosa fuerza que, según la tradición popular, desplegó San Jorge para dar muerte al dragón que tenía atemorizado a todo un pueblo:

¡Dios te guarde, y no permita
tanto mal!...¡Qué acometer!,
¡qué herir!...Y ¡qué vencer!
Ya Cardenio a Jorge imita,
ya debajo del pie tiene
la bestia, que muerta espanta,
ya el viejo Duque levanta,
y el Duque le abraza y viene... (DQM, pp. 976-977).

a mi madre he de traer (ECA, pp. 491-92).

Anteo. A leones doy la muerte
con mi ñudoso bastón,
alegre de que un león
no es más que mi brazo fuerte... (ECB, p. 132)

Pese a convivir con las bestias salvajes en un período fundamental en la formación de todo ser humano como persona (infancia y adolescencia), nuestros jóvenes guillenianos apenas presentan algún rasgo de torpeza intelectual que nos permita hablar de su plena animalización, hasta ahora encarnada, simbólicamente, en su aspecto físico. Tan sólo podemos destacar un par de rasgos atributivos que dejan entrever una naturalidad elemental («baja»), todavía no controlada por las facultades superiores de la inteligencia y la voluntad humanas, y, por supuesto, tampoco tamizada por la cultura. El primero de ellos es el carácter impetuoso y exaltado con que se presentan ante el espectador: «Reniego del jabalí, / del enojo que tomé, / de la hora en que nací, / de la leche que mamé, / de todo el mundo y de mí[599]», y que les supondrá la

[599] Palabras del salvaje Montesinos en ENM (p. 387), en una escena en la que queda bien patente su fiero talante:

Infanta. ...¡Qué braveza, qué despecho!
Si el jabalí te ha herido
hartos pedazos te ha hecho.
Montesinos. Pues muchos te han parecido,
poco sabes de mi pecho.
No ha de quedar ni una fiera
en el monte [...]
¿Yo sangre perdida?
Infanta. Espera,
deja atarte, por tu vida,
la herida [...].
Montesinos. **La paciencia que he perdido**
es más que sangre y herida.
Así las suelo curar.

Pónese tierra en la mano

[...] Salga [sangre] si quiere salir,
quede si quiere quedar.
Infanta. **No seas tan inhumano,**
Montesinos.
Montesinos. Déjame,
que hasta el monte desharé
con la palma de la mano
o con la punta del pie (pp. 387-88).

Igual de bravo se muestra el carácter de Driante, según nos lo describe su madre Filomena en PYF (p. 151b):

Imita en la condición

dura reprimenda de sus nobles padres, quienes les harán ver la conveniencia de la templanza y la mesura en el comportamiento de todo buen caballero:

Grimaltos. Ya desgarras, Montesinos,
con la lengua y tu locura,
montes, fieras, plantas, pinos.
¿Enseñéte, por ventura,
semejantes desatinos? [...]
¿No ves que el crédito mengua,
hijo, la propia alabanza?
Sosiégate, aplaca el fuego
de tu enojo, ten paciencia,
mira que yo te lo ruego [...]
¿cómo no has oído
la lición que aquí te leo
quince años? (ENM, pp. 388-89).

Otro rasgo «bajo», natural, que caracteriza a estos jóvenes y asilvestrados mancebos es su inicial torpeza e ignorancia en lo que a relaciones amorosas se refiere. Como les sucedía a los salvajes lopescos (Ursón, Rosaura y Leónido), también los guillenianos ven alterado el ritmo cotidiano de sus vidas, cuando un nuevo y misterioso ser, la mujer[600], irrumpe en el escenario vegetal que los ha visto nacer. Tras contemplar la belleza admirable de la Infanta, de Elena o de Arminda, Léonido, Carlos y Driante, respectivamente, sienten nacer en su pecho sentimientos antes ignorados: el

---

destos montes la **aspereza**,
al gamo en la ligereza
y en la **braveza** al león [...]
No hay fieras de cuantas son
a quien no mate o no venza,
pues con la daga comienza
y acaba con el bastón.

[600] Evidentemente, nos referimos a la mujer como individuo de sexo femenino, esto es, a la ***dama*** soltera y joven, y no a la mujer que es ***madre***, papel que, en el universo dramático guilleniano, responde a un modelo arquetípico asexuado (remitimos al apartado dedicado a la figura materna). Esa diferencia fundamental entre la ***madre*** y la mujer existente en el teatro del valenciano explica la reacción de asombro experimentada por algunos de los salvajes guillenianos ante la visión del cuerpo femenino, a pesar de que conviven en la selva junto a sus madres (Filomena [PYF], Margarita [ECA] y la Infanta [ENM]):

Carlos. ¿Qué veo, qué se me ofrece
tan agradable a los ojos?
Allá me llego. **¿Quién eres?**
Elena. Una mujer. ¡Qué galán
salvajito!
Carlos. Y **¿así van**
en el mundo las mujeres?
Elena. Así van.
Carlos. **Por mi desgracia,**
no las he visto [...]
Heme criado entre fieras
en este monte. (ECA, pp. 506-507).

amor y los celos. He aquí un significativo fragmento, extraído de ECA, en el que Carlos trata de poner nombre a esas nuevas emociones que le arrebatan el alma:

Carlos. ¿Qué es, que desde que os miré
voy sintiendo un no sé qué
que me desmaya un poquito?
Tengo, entre ciertos antojos
que el alma no me declara,
un calorcillo en la cara
que entra y sale por los ojos [...].
Elena. A eso llaman afición,
o amor [...].En el corazón
hace primero su asiento,
y luego al alma se pasa.
Carlos. Y ¿qué efectos hace?
Elena. Abrasa.
Carlos. ¿Abrasa?... **Abrasar me siento.**
Amor tendré. Y vos habréis
probado de su rigor,
que, pues sabéis qué es amor,
sin duda que amor tenéis. [...]
Mas decí, ¿no me diréis,
ya que a conocello vengo,
este pesar que yo tengo
de pensar que amor tenéis,
cómo le llaman?
Elena. (¡Ah, cielos!
Corrida estoy.) [...]
A ese pesar llaman celos.
Carlos. **¡Celos! En mi pecho están**.
¿Qué pena se les iguala?
Pues a una cosa tan mala,
¿nombre tan bueno le dan?
A los cielos se parece
en el nombre, pero en el rigor
al infierno[601].

Más precoz se muestra Leónido, quien no necesita de la ayuda de la depositaria de tan «soberana hermosura» (la Infanta) para comprender que «...tal es del pecho el ardor, que sólo me faltan celos / para entender que es amor» (EAC, p. 48). Es más, sin explicarse el motivo, su intuición le lleva a distinguir, casi de inmediato, el apasionado amor que le inspira el retrato de la Infanta

[601] Guillén de Castro, ECA, pp. 507-508. Aunque con ayuda de su padre y no de su hermana, también la boba y ruda Finea lopesca de ***La dama boba*** logra poner nombre a ese nuevo sentimiento (celos) que, como consecuencia de su incipiente amor, empieza a turbar su alma:

Finea. Diga, señor padre:
¿cómo llaman aquello que se siente
cuando se va con otro lo que se ama?
Otavio. Ese agravio de amor celos se llama... (p. 155).

(dama joven y soltera) del tierno afecto que despierta en él el retrato de otra mujer, Nísida (su madre):

> ¿Quién me ha trocado el retrato,
> y con el retrato el alma?
> Tuve un tierno sentimiento
> sin interés ni disgusto;
> pero ya en el pecho siento
> el interés, para el gusto,
> y para el alma el tormento[602].

La contemplación de la hermosura de la mujer, en este caso de Arminda, provoca efectos similares en el alma de Driante, según se desprende de las palabras de la joven:

> Arminda. ...Al cielo mira, y después
> me mira. ¡Con qué terneza
> señala que mi belleza
> como la del cielo es!
> ¡Con qué humildad hasta el suelo
> se postra y señala así
> que quiere adorarme a mí,
> porque he bajado del cielo!
> Hablarme quiso y no pudo;
> a ratos ha despedido,
> por hablarme, algún gemido.
> ¿Si está encantado o es mudo? (PYF, p. 152b)

El hecho de que sea Arminda quien interprete, para el espectador/lector, la mímica con que Driante expresa la admiración y el respeto que le inspira su belleza femenina se debe a que nos hallamos ante la novedosa creación, por parte de Guillén, de un salvaje mudo[603]. Así lo reconoce Fausta Antonucci, cuando afirma que:

---

[602] Guillén de Castro, EAC, p. 48. Semejante al «tierno sentimiento» que Leónido experimenta ante la visión de su madre es lo que siente Carlos por quien resultará ser su hermana Elena. Tras unos primeros momentos, muy típicamente guillenianos, en los que planea la sombra de un amor incestuoso, pues Carlos se siente físicamente atraído por la hermosura de Elena, basta un simple gesto afectivo de ésta (le coge tiernamente la mano), para que desaparezca la ambigüedad inicial: «¡Qué gusto siento! / [...] Ya celos no me atormentan» (ECA, p. 509), dirá Carlos, dejando bien claro al espectador que su amor por Elena es puramente fraternal.

En su estudio comparativo sobre las comedias de nuestro Siglo de Oro que contienen la figura del ***salvaje***, Fausta Antonucci concluye que este tipo de secuencias en las que el ***caballero-salvaje*** «descubre simultáneamente dos tipos de amor, para dos mujeres distintas, cuya diferencia el joven no llega a explicarse hasta saber que una de las dos mujeres es su madre [o su hermana, añadimos]» es un recurso típico y genuino de Guillén, puesto que se halla completamente ausente de la obra de Lope de Vega y otros dramaturgos contemporáneos. Véase su artículo titulado «Algunas notas sobre la autoría de ***El nieto de su padre***», en ***Criticón***, 51, 1991, pp. 7-20.

[603] Recordamos que Driante no ha aprendido a hablar porque ha crecido en la selva con la única compañía de una madre (Filomena) aparentemente muda. Decimos

> ...La introducción del motivo del salvaje mudo es una absoluta novedad y -a lo que parece- una invención original de Guillén de Castro, que responde a exigencias de verosimilitud y al mismo tiempo de efectismo teatral...[604]

Sin embargo, y pese a su mayor proximidad con el mundo animal, debido a su incapacidad de hablar, Driante es uno de los pocos salvajes guillenianos que, cual el típico ***galán*** cortesano, acaba reconociendo a Dios detrás de la belleza femenina: «...Al cielo mira, y después me mira. ¡Con qué terneza / señala que mi belleza como la del cielo es [...], se postra [...], que quiere adorarme a mí, / porque he bajado del cielo!». Ello nos lleva a considerar un aspecto fundamental en la configuración de la etopeya del ***caballero-salvaje guilleniano***: la total transparencia de su origen noble, que todos reconocen, a través de su apariencia no noble[605]. Así de asombrados se muestran quienes se topan con tan singular personaje en la selva:

Rey. Aunque es salvaje
en el trato y en el traje,
aspecto de honrado tiene (ENM, p. 420).

Aurora. ¿Es posible lo que veo?
Sólo el vestido y el traje
es de villano y salvaje (ECB, p. 145).

Elena. ¡Qué galán
salvajito! (ECA, p. 506).

Caballero 1.º Bello animal... (EAC, p. 50).

«aparentemente muda», pues la Filomena guilleniana, a diferencia del personaje mitológico que recrea, conserva «milagrosamente» la capacidad de hablar, pese a haberle cortado la lengua su cuñado Tereo, después de haber intentado violarla. Egoístamente, Filomena decide privar del lenguaje a su hijo, para cumplir así su promesa de no hablar con nadie hasta poder contarle a su esposo todo lo sucedido con Tereo. Como Filomena, su hijo Driante es también un «falso mudo», que no sabe articular palabras, no porque tenga algún problema fisiológico, sino porque nadie le ha enseñado a comunicarse verbalmente como persona que es. De hecho, bastará la ayuda de Arminda para que Driante supere su inicial torpeza lingüística (plasmada en una escena en la que, emulando al eco, se limitaba a repetir las últimas palabras de la muchacha) para hacer gala de una admirable y asombrosa elocuencia.

[604] F. Antonucci, ***El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón***, pp. 130-131.

[605] En este sentido, la comedia guilleniana recuerda el viejo esquema presente en la ***Tragedia de Don Duardos*** de Gil Vicente, en la que se planteaba abiertamente la contradicción entre la apariencia rústica de don Duardos (oculto bajo el nombre y la identidad del hortelano Julián) y su ingenio, discreción y valor propios de su alma noble. La misma enamorada de Julián-don Duardos sintetizará la contraposición entre la apariencia villana y el alma noble encarnada en la equívoca figura de su amado, a través de la siguiente expresión: «debes hablar como vistes / o vestir como respondes».

b) Rasgos socio-morales y psíquico-inteligibles

El ***salvaje*** guilleniano lo es sólo en apariencia, ya que, como bien reflejan las citas anteriores, su actitud no desdice del decoro que le corresponde como personaje oriundo de la nobleza. Desde el primer momento de su irrupción en las tablas, y como si la impronta de su ilustre nacimiento la llevara en los genes, empieza a dar indicios de su calidad, pues se presenta ante el lector/espectador bajo la luz de una absoluta seriedad. De hecho, como se ha podido comprobar, las escasas atribuciones «naturales» o «bajas» que hereda de su accidental nacimiento en la selva son puramente externas (vestido de pieles y bastón, extraordinaria fuerza física, ignorancia en materia amorosa) y, en cualquier caso, se hallan lejos de los rasgos torpe o cómicamente instintivos que conferían un perfil animalizado o embrutecido a los salvajes lopescos contemporáneos (Ursón y Rosaura).

Que la animalización de la figura del ***salvaje*** guilleniano es meramente superficial lo demuestra el hecho de que su agreste y rudo «envoltorio corporal», en vez de reflejar una naturaleza «inferior», propia de los «personajes bajos», trasluce toda una serie de valores indicadores de su nobleza de alma y, por ende, de su pertenencia a las esferas más «altas» de la sociedad que se dibuja en la comedia. Tales valores, naturalmente adquiridos por el ***salvaje*** guilleniano, en virtud de su sangre aristocrática, son: belleza, elevado lenguaje, valentía y astucia, y sentimiento innato del honor.

Cuando un personaje, normalmente una dama en apuros, víctima de los antojos de algún mal cortesano, se adentra en el mundo vegetal y descubre la presencia del ***salvaje***, lo primero que destaca es su extraña belleza:

Infanta. Allí está un hombre dormido [...]
El rostro no me ha ofendido,
ni erraré cuando le mire,
aunque a su esperanza aspire,
porque yo querría al hombre,
ni tan feo que me asombre,
ni tan bello que me admire.
Galán es, no hay que dudar... (EAC, p. 46)

Arminda. ¡Qué curtido y qué tostado

del aire y sol! No ha llegado
a ser malo ni a ser bello.
Así es bien que el hombre sea,
pues tan tibio y enfadoso
es un hombre muy hermoso
como una mujer muy fea... (PYF, p. 152b)

La «tibia» y moderada hermosura («ni tan feo que me asombre, / ni tan bello que me admire») que, según la Infanta (EAC) y Arminda (PYF), adorna el rostro de los montaraces Leónido y Driante, responde a los cánones de belleza masculina reservados por Guillén a sus caballeros y galanes protagonistas. Veamos, a este propósito, las palabras con que la princesa de Biarne (EE) describe el prototipo de belleza varonil deseado por cualquier dama:

¿A qué mujer agradaron
hombres que no lo parezcan? [...] Un hombre
que en el trato lo parezca,
y en el talle quiero yo;
que pues ha de ser cabeza
de dos almas, tenga cuerpo
tan robusto... (EE, p. 172a)

Al hacer partícipes a sus criaturas salvajes de semejante rasgo, podríamos calificar, «de poder», por ser propio y exclusivo de los personajes nobles, Guillén está ofreciendo a su público un claro indicio de que tales salvajes no pertenecen realmente a las clases sociales más bajas. Y así lo entiende la propia Infanta de EAC, cuando, después de contemplar el rostro del dormido Leónido, dice para sus adentros: «Galán es, no hay que dudar».

Además de ser bellos, los salvajes guillenianos se expresan en un **registro culto y elevado**, totalmente disconforme con su tosca apariencia, y, al mismo tiempo, claramente revelador de su noble condición: «¡Qué bien habla!» (ENM, p. 401), dirá de Montesinos una extrañada Francelina. Inclusive el primer discurso que pronuncia Driante, una vez ha superado su inicial mudez gracias al amor de Arminda, derrocha una complejidad retórica inimaginable en un cualquier personaje plebeyo, y mucho menos en un joven que se ha criado entre fieras y nunca ha conversado con persona alguna:

Arminda. Con todo, es mucho saber
hablar [...].
Driante. ¿Dices que el aire en la boca
forma la voz? [...]
Yo, quedando al verte a ti
el alma abrasada y loca,

con aquel desasosiego
que te oí, no la formé
con aire solo, que fue
aire convertido en fuego.
Y como creció en mi amor
y te hablaba siempre así,
tanto más presto aprendí
cuanto es la causa mayor.
Y así, al decir lo que siento,
pues el fuego que en mí labras
forma todas mis palabras,
no dirás que son de viento.

Arminda. Baste ya; ¿a qué ha de llegar
tu notable encarecer?
Tanto supiste aprender
que ya puedes enseñar[606].

---

[606] Guillén de Castro, PYF, p. 158a. En la primitiva comedia lopesca ***El animal de Hungría*** (en ***Obras de Lope de Vega***, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, RAE, tomo III), nos encontramos con una escena semejante, protagonizada por el príncipe Felipe, el cual, como Arminda, se admira de la extraordinaria habilidad expresiva con la que la salvaje Rosaura (equivalente del rudo Driante) es capaz de glosar los efectos que provoca en su alma su amor por él:

Felipe. ...No lo has pintado muy mal.
Tu traje encubre el valor [...]
Rosaura. ¿Quién pudiera, si no Amor,
enseñar un animal? (p. 440b).

El tópico, heredado del platonismo, del Amor como maestro, capaz de instruir y elevar incluso a los más rudos, se halla presente en todas las comedias guillenianas que cuentan con la presencia del ***caballero-salvaje*** entre sus filas. Y es que el amor hacia la mujer con que se topan en la selva (Francelina [ENM], Arminda [PYF], la Infanta [EAC], Elena [ECA]...) es el gran resorte «civilizador» que guía a los salvajes guillenianos en su camino (inconscientemente emprendido) hacia la recuperación de su identidad perdida. Tras conocer el poder del amor, ellos mismos sienten que renacen a una nueva vida (la vida civilizada que, hasta entonces, les ha sido vedada):

Montesinos. No soy lo que he sido;
un hombre soy que ha nacido
desde ha que te miré (ENM, p. 400);

Leónido. ...Ya en otro ser me conviertes (EAC, p. 73).

Pero el motivo tradicional del gran Maestro del Amor podemos encontrarlo en todo tipo de comedias, como, por ejemplo, en la comedia de enredo lopesca titulada ***La dama boba*** (véase la reciente edición [Hermes, 2001] elaborada por Rosa Navarro, quien analiza detalladamente el origen boccacciano del tópico del Amor como Maestro). En dicha pieza, será precisamente la boba Finea la encargada de describir el poder educador del Amor, que ha permitido su transformación de necia a lista y sensata:

Tú desataste y rompiste
la escuridad de mi ingenio,
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste y me diste
la luz con que me pusiste
el nuevo ser en que estoy.
Mil gracias, Amor, te doy,
pues me enseñaste tan bien,
que dicen cuantos me ven

Junto a su belleza de rostro y talle, y su elegante forma de hablar, los salvajes que desfilan por las piezas del valenciano son depositarios de otros dos valores naturales, indicadores de su noble sangre: nos referimos a la **valentía** y a **la astucia** que demuestran en una serie de secuencias parecidas, en las que derrotan a los cortesanos que irrumpen, con malas intenciones[607], en su espacio vital. Esto es lo que sucede con Leónido (EAC), el cual no sólo sabe reaccionar como caballero, respondiendo ejemplar y mesuradamente a las ofensas y provocaciones que recibe por parte del séquito noble que acompañaba a la Infanta de caza, sino que es el único que arriesga su vida por defender a la joven del ataque de un león:

(Si el agravio que me toca
no vengo con estos brazos,
arrojaré, hecho pedazos,
el corazón por la boca.
¿Cómo mi rabia infinita
con esta gente no cierra?
Pero las venganzas yerra
el que así las precipita.
Si espada no traigo al lado,
el matarme será cierto.
¡Qué bueno quedaré muerto,
y sobre muerto, afrentado!) [...]
¿Sola te han dejado?
Detente, espera [...]
Espera, no tengas miedo [...]
al león daré la muerte
por el miedo que te ha dado... (EAC, pp. 49 y 51)

No le va a la zaga Driante, cuya incapacidad de hablar no le impide manejar las armas con destreza y habilidad, tal como demuestra en la disputa que emprende contra un grupo de soldados que estaban molestando a su amada Arminda (la joven con la que se había encontrado casualmente en el monte, momentos antes). Así de admirada se mostrará Arminda por el comportamiento «caballeresco» de tan apuesto y gallardo salvaje:

¡Qué bien esgrime el bastón!
Más diestro en golpes que en tretas,
no ha menester mis saetas,
que menos ligeras son.

---

que tan diferente soy (pp. 167-168).

[607] Como comentaremos más adelante, el continuo mal proceder de cortesanos y representantes del máximo poder temporal responde al afán de nuestro «caballero-dramaturgo» valenciano de resaltar, por oposición, la figura del joven salvaje de orígenes inciertos, presentándola ante su auditorio como el prototipo natural y modélico de ***caballero*** y ***de príncipe***.

Ya entre muestros y heridos
merece eternos renombres;
más bien parecen los hombres
vencedores que vencidos... (PYF, p. 154b)

Semejante arrojo y valor muestran el «caballero bobo» (Anteo) de la comedia así titulada, en su lucha contra los cuatro soldados que querían capturarlo[608], y el también aparentemente villano de DQM, Cardenio, en su espectacular «cuerpo a cuerpo» con el oso que estaba a punto de matar al Duque (su verdadero padre)[609].

Finalmente, y como ya se ha podido apreciar en la intachable respuesta de Léonido a los cortesanos, los salvajes guillenianos se caracterizan por ser poseedores de un **sentimiento innato del honor**, otro de los rasgos que, en el sistema atributivo inherente al teatro de Guillén, es sinónimo de hidalguía y noble nacimiento. Resulta muy significativo, a este respecto, un pasaje extraído de PYF, en el que podemos ver cómo el joven salvaje Driante reacciona violentamente al ver aferrado a los brazos de su madre al desconocido al que pocos momentos antes había librado de la emboscada de sus enemigos cortesanos, movido por la «fuerza de la sangre» (pues ese desconocido resultará ser su padre, Teosindo) y por la piedad caballeresca que lleva en sus venas:

¡Oh traidor!
¿Para quitarme el honor
te he defendido la vida? [...]
¿Qué quien me ofende me aplaca?
Pero muera. –Mataréte. [Alto.] (PYF, pp. 161a-b)

Honor, valentía y gallardía son, pues, los valores que revelan la noble calidad de todos esos jóvenes guillenianos que se nos presentan bajo una inadecuada apariencia externa (ya sea rústica y villana, ya sea salvaje). Eso explica el inmediato enamoramiento de damas como Arminda (PYF), la Infanta Leonora (EAC), Lucinda (DQM), la Infanta Aurora (ECB)..., las cuales, guiadas por el decoro, no sólo no reparan en la aparente «naturaleza inferior»

[608] Remitimos a las pp. 147 y 148 de ECB.

[609] Véanse las pp. 976 y 977 de DQM. Como buen noble, Cardenio sabe escuchar los mensajes de la sangre, de ahí que se preste inmediatamente a valer heroicamente a su señor (y padre), el Duque. Su misma sangre le lleva a comportarse como un digno exponente de la nobleza, haciendo sospechar al lector, desde el primer momento, que, en realidad, no es hijo del labrador Lisardo. Por su parte, y paralelamente, Guillén nos muestra cómo la sangre (plebeya) del marqués don Fernando, aparente hijo del Duque, le conduce, desde el principio, a cometer actos tan villanos y viles como el desamparar a su padre en el percance del oso.

de dichos jóvenes, sino que dan por hecha su hidalguía, y les declaran su amor:

Aurora. Por cierto, ¡valientes brazos
y gallardo corazón! [...]
(**Gran braveza y gran valor,**
ya le comienzo a querer.
Los hombres así han de ser
para tenelles amor.). (ECB, p. 148)

Leonora. Vencida estoy, no hay dudar,
quiérote como al vivir;
mas ¿quién no se ha de rendir
viéndote herir y matar?
Y estimaré que me quieras,
esto está puesto en razón,
porque hombres de veras son
para queridos de veras. (EAC, p. 52)

Es más, puede darse incluso el caso de Lucinda, quien se halla tan enamorada del alma noble de Cardenio, que aun cuando éste le confiesa su (falso) origen plebeyo, y, por tanto, su desigual condición social, decide seguir adelante con su amor:

Levanta, y goza una palma
de mi amor favorecida [...]
Si cuando te vi supiera
de tu humilde nacimiento,
culpara mi pensamiento,
si por libre te quisiera;
pero, pues quiso mi suerte
que tan engañada he sido,
ya del haberte querido
no es remedio el no quererte.
Y así, aunque de mí se arguya
bien o mal, en paz o en guerra,
como hijo de la tierra
serás mío y seré tuya...[610]

c) Un prototipo natural de perfeto caballero

En virtud de todos esos valores «altos» (nobles) que, desde el primer momento, presiden su etopeya, el arquetipo del ***caballero salvaje*** dibujado por Guillén de Castro responde a un perfil muy concreto, alejado totalmente del ser primario, elemental, que aparentaba su indumentaria de pieles. Y es que,

[610] Guillén de Castro, DQM, p. 988. Si no fuera porque Cardenio (al igual que los otros caballeros salvajes guillenianos) es, realmente, un joven de noble cuna, como se revelará al final de la pieza, el amor que le dirige Lucinda lindaría lo subversivo.

pese a haberse criado entre fieras, el ***salvaje*** guilleniano se halla lejos de encarnar el concepto de «hombre natural», tanto en la versión roussoniana del término (el hombre puro, ingenuo, no contaminado por la civilización) como en su versión graciana (el hombre originario que, como el Andrenio de ***El Criticón*** [1651-1653-1657], vive sujeto a las bajas pasiones y sin la prudencia de la sabiduría humana, pudiendo degenerar en el hombre-fiera consagrado por la tradición mítica y popular, y representado por algunos de los salvajes del primer Lope).

Al igual que observáramos con los tipos anteriormente estudiados, la semblanza del ***caballero salvaje*** también se halla al servicio del peculiar ideario ideológico-dramático de Guillén, destinado a la formación de un tipo muy concreto de hombre: el «perfeto caballero» y «perfeto monarca». De ahí que, a la hora de confeccionar el retrato del ***caballero salvaje***, nuestro comediógrafo de la ciudad del Turia opte por esbozar, no el paradigma natural del hombre en general, sino el prototipo natural del caballero. En otras palabras, que el ***salvaje*** guilleniano, desde su marginalidad espacial y temporal alejamiento de la Corte, representa la encarnación más pura de los valores tradicionales y esenciales de la nobleza, frente a toda esa amplia gama de reyes deshonestos y cortesanos traidores que, intencionadamente, aparecen simbolizados en la comedia del valenciano mediante la imagen de fieras salvajes como el león o el jabalí[611].

---

[611] En el subsubapartado dedicado al estudio de la figura del ***rey injusto y tirano*** (III.2.2.4.), nos detendremos en el perfil animalizado y embrutecido de los reyes que, a causa de dejarse arrastrar por el impulso de las pasiones, degeneran en tiranos.

Sin duda alguna, esta singular inversión de papeles que observamos en la comedia del valenciano, mediante la cual, el joven criado en la selva, guiado por la ley natural, se erige en modelo natural de ***príncipe perfecto***, mientras que los reyes y sus más cercanos colaboradores (miembros de la alta aristocracia), habitantes de la Corte, representan el modelo rechazable de ***rey*** y de ***caballero***, se debe al peculiar posicionamiento ideológico de Guillén de Castro. Y es que, ya lo hemos comentado en varias ocasiones, Guillén es un pequeño noble valenciano que veía la «periferia» (representada en el ámbito marginal del ***salvaje***) como una garantía de la recta percepción de los valores de la nobleza, frente a una corte en la que, merced al proceso creciente de absolutización y de centralización del poder, empezaba a constituirse en centro de maldades:

> Infanta. ...y quédese el falso trato
> de la corte y sus rigores,
> donde vasallos traidores
> gobiernan un Rey ingrato (ENM, p. 373);
>
> Conde. ...que aquí gasta y pierde allí,
> porque sigue el mismo norte

Parafraseando la trayectoria vital que, como dirá más tarde Baltasar Gracián en su ***Criticón***, debe recorrer el «hombre natural» e imperfecto en busca de la conquista heroica de su «ser personal» (o «segunda naturaleza»), podemos decir que la trayectoria ejemplar y didáctica protagonizada por el ***salvaje*** guilleniano ilustra el paso del caballero-héroe natural hacia ese héroe social tan necesario en una España como la del momento, tan «llena de infames», como diría Guillén en boca del criado Hortensio de ECA (p. 491).

En ese camino hacia la feliz y plena recuperación de su identidad perdida (lo que le permitirá integrarse definitivamente en la familia-sociedad que le pertenece de derecho, y restaurar la armonía social desequilibrada por el poder corrupto), el ***salvaje*** guilleniano no está solo, pues cuenta con la inestimable ayuda de sus nobles padres, víctimas también de la tiranía de un mal rey. Conocidas son ya las famosas secuencias pedagógicas protagonizadas por la condesa Margarita de ECA, en las que, como suplente de la figura paterna, en cuanto a depositaria de la cultura, se esfuerza por pulir el alma noble de su agreste hijo Carlos, inculcándole el abecé del ***buen caballero***[612]. De ahí que reproduzcamos sólo parte de la «lición» con que otros padres, esta vez el conde Grimaltos y su esposa, la Infanta, tratan de adoctrinar al montaraz Montesinos en ENM:

El que caballero nace
es bien hacer lo que dice,
mas no decir lo que hace.
Si a decir sí se obligó,
esté firme en el cuidado
del cumplir lo que ofreció;
si dice no, diga un no
resoluto y bien criado.
Crea que es cosa divina
decir verdad de ordinario,
y tenga en cuento imagina
su apetito por contrario,
si a cosas malas le inclina.
Si en mujeres no le ataja,
goce alguna y no se entregue
ciegamente a cosa baja.
No juegue, y, si juega, juegue
sin voces y sin ventaja.

---

de los muchos que en la Corte
viven de milagro... (VA, pp. 265b y 266a).

[612] Y es que, como dirá más tarde Gracián, «es el arte complemento de la naturaleza y otro segundo ser [...]. De los brutos hacía hombres de razón...». Véase Baltasar Gracián, ***El Criticón***, Parte I, Crisi VIII, pp. 179-180.

Sea humilde y reportado,
bien criado y comedido [...]
y acuérdese que es honrado[613].

Como estamos viendo, a pesar de su aislamiento en la selva, y gracias a las enseñanzas de sus padres, los caballeros salvajes retratados por Guillén en ningún momento se muestran ignorantes de las bases de la educación noble o «desconectados» del mundo civilizado. A diferencia del fiero Segismundo calderoniano o de los selváticos Ursón y Rosaura lopescos, los salvajes guillenianos no evolucionan de la animalidad a la humanidad, ni protagonizan ninguna disputa con sus educadores o vecinos villanos. Antes al contrario, a partir de los valores naturales de su sangre noble, y sin renunciar a ellos, los representantes particulares guillenianos del tipo que estamos analizando asimilan las normas sociales y culturales de su estamento, convirtiéndose así en modélicos aprendices de caballero y de príncipe.

Tras asumir la herencia de la cultura paterna (el sistema de valores tradicionales de la nobleza), y, generalmente, tras haberle sido revelada la causa de su desgracia y desposeimiento de su ser originario[614], el joven

[613] Guillén de Castro, ENM, pp. 389-390. Esta lección teórica se complementa con dos clases prácticas: una, en la que el conde Grimaltos instruye a su hijo en el manejo de las armas, y otra, en la que, a través del noble juego del ajedrez, trata de hacerle ver la importancia de ser honrado y no hacer trampas. Véanse las pp. 393-397.

[614] Normalmente, son los padres (el conde Grimaltos [ENM], la condesa Margarita [ECA], Filomena [PYF], etc.) los encargados de revelar a sus agrestes hijos el motivo por el que, desde su nacimiento, fueron arrancados de su estamento y obligados a vivir en condiciones indignas de su noble cuna. Veamos, a este propósito, las siguientes palabras que Grimaltos dirige a su hijo Montesinos:

...cata casa don Tomillas,
tu enemigo mortal.
Éste causó mi pesar,
éste procuró mi mengua,
por su invidia y mala lengua
me mandaron desterrar.
Él fue la causa, hijo mío,
de la afrenta en que estoy puesto,
donde paso, a causa desto,
hambre, sed, calor y frío. [...]
...pues te dio el cielo nobleza
donde fundar el valor;
pues te quiso dar el cielo
buena sangre y buena ley,
pues eres nieto del Rey [...]
pues tan obligado estás... (ENM, pp. 414-415).

En el caso de que los jóvenes salvajes o villanos no convivan en el espacio marginal (campo o selva) junto a sus verdaderos padres, serán los padres adoptivos o sus protectores quienes les descubran sus nobles orígenes. Así acontece con el labrador Lisardo (falso padre de Cardenio) en DQM, y con los villanos que han criado a la infanta Arminda en PYF.

salvaje, convertido ya en dechado de caballería, realiza el camino inverso al que habían recorrido inicialmente sus padres, y así lo vemos abandonando el monte e introduciéndose en la Corte. Inicia ahora el primer paso para que se produzca el «cambio de fortuna» hacia la tan ansiada dicha, ausente hasta el momento en su desgraciada vida.

Ahora bien, para la consecución de su propia felicidad, y, con ella, la de sus padres y gran parte de los súbditos sojuzgados por el tirano, el ***salvaje*** guilleniano ha de protagonizar aún dos momentos clave: el reencuentro (agnición) con su familia de origen, y la rebelión contra el poder corrupto.

Emulando claramente el regreso de los héroes míticos, el paradigma guilleniano del ***caballero-salvaje*** retorna a la que hubiera sido su casa y se reencuentra con los miembros de su familia de quienes se vio obligado a alejarse desde su nacimiento. Hacia el final del tercer acto de las piezas de las que son protagonistas, Leónido concurre con sus padres (Celauro y Nísida) y su abuelo (el Duque, padre de Nísida); Driante y Carlos se encuentran con sus progenitores, Teosindo y el conde Alarcos, respectivamente; Montesinos se topa con su hermano gemelo (Enrique) y con su abuelo (el Rey); Cardenio se reencuentra con su verdadero padre, el Duque..., etc. En todos estos casos, el reconocimiento (anagnórisis) entre ellos se produce espontáneamente, bien a través de algún medio material o tangible, como, por ejemplo, la «cruz de esmeraldas y zafiros» por la que Celauro (EAC) reconoce a Leónido como hijo suyo, o la «media sortija» gracias a la cual el Rey de ENM descubre que Montesinos es su nieto, bien a través contactos físicos afectivos (besos, abrazos) que despiertan la voz de la sangre, tal como le sucede a la condesa de Alarcos con su hija Elena (ECA) o a Teosindo con su joven vástago Driante (PYF).

El regreso «heroico» del ***caballero-salvaje*** a su familia de origen y su reencuentro con la sociedad civilizada es fundamental para su contribución en la restauración del orden social, desequilibrado, al inicio de la acción, por el tirano y sus cómplices (los cortesanos corruptos y pervertidos). En efecto, inmediatamente después de ser reconocido por su noble familia como su primogénito, esto es, una vez recobrada su calidad de príncipe heredero, el ***salvaje*** guilleniano es aclamado unánimemente por la sociedad como el

salvador de su pueblo, enviado por Dios para restablecer la justicia y la paz en el Reino:

Grande. 4.º ¡Gran secreto el alto cielo
nos descubrió en este día!
Grande 2.º Sin duda el cielo lo envía,
y ha de ser nuestro consuelo
Grande 4.º Pues que vimos sus extremos,
gobernará nuestra grey.
¿Queréisle por vuestro rey?
Todos. Por nuestro rey le queremos. (EAC, p. 113)

Pero nuestros modélicos salvajes guillenianos no se dejan llevar por el enfervorizado vulgo que, con razón, apuesta por el destronamiento del tirano. Antes al contrario, su prudencia y respeto para con quien es «teniente de Dios» en la tierra, les lleva a tratar, por todos los medios, de que el tirano deponga su perversa actitud y se arrepienta de todos los males que ha causado, tanto a su familia, como al reino todo. En la mayoría de los casos, logran que el tirano o el cortesano traidor confiese públicamente su error y pida perdón a sus víctimas:

Montesinos. Perdone tu Majestad,
que así mi mano sangrienta
da venganza a una afrenta
y castiga una maldad [...].
Tomillas. Escuche Su Majestad [...],
echaré, a vueltas del alma,
por la boca una verdad.
El Conde y la Infanta fueron
injustamente culpados,
cuando, por mí sobornados,
aquellos testigos dieron... (ENM, p. 422)

Como don Tomillas, a instancias del montaraz Montesinos (ENM), también se arrepienten de sus actos el lascivo y cruel rey Tereo en PYF o la caprichosa Infanta de ECA, cuyos deseos de expiación llegan a tal extremo que acaba cediendo el trono al «galán salvajito» Carlos, hijo de sus víctimas, los condes de Alarcos: «...Herede el reino este niño, / pues es de tu sangre y casa, / que yo le renuncio en él» (ECA, p. 521)..

Sin embargo, la feliz restitución del orden social no siempre pasa por el lance (forzado y repentino, siempre presentado en la escena final) del arrepentimiento del ***poderoso*** que se ha caracterizado por ser fuente de desorden moral y social a lo largo de toda la obra. En ocasiones, y como sucede en EAC, es imprescindible que se produzca la trágica muerte del

tirano a manos del héroe salvaje de sangre noble. Así se aprecia en el siguiente fragmento de la pieza mencionada, en la que Leónido, junto a los cuerpos de sus padres muertos, y tras comprobar que el Rey no sólo no acepta su generoso perdón sino que ni siquiera se arrepiente de los asesinatos cometidos, le pide licencia al tirano para darle la muerte, pues «Dios lo quiere»:

> ...Y así pide, en la presencia
> de tu corte, mi esperanza,
> a tu justicia venganza,
> o para hacella licencia. [...]
> Mas licencia me has de dar,
> porque si hecho de ver
> que no lo quieres hacer,
> me la pueda yo tomar... (EAC, p. 111-112)

Incluso después de haber llevado a cabo el tiranicido, Léonido es aclamado por todos como sucesor del Rey de Hungría. A través de las voces del pueblo húngaro, Guillén, partidario de las teorías del derecho de resistencia, justifica la entronización del tiranicida, por ser éste un buen vasallo («pues que vimos sus extremos») que ha sabido cumplir con su misión, encomendada por Dios, de castigar al opresor de su pueblo («sin duda el cielo lo envía, / y ha de ser nuestro consuelo»). Y es que Leónido, al igual que el resto de caballeros salvajes que, al final de sus respectivas piezas, reemplazan o suceden al mal rey, ha ido dando muestras, a lo largo de su trayectoria, de su nobleza de espíritu, valentía, misericordia, sinceridad..., en fin, que ha encarnado toda una serie de virtudes que aprendió a practicar en el campo y que, en opinión de Guillén, son esenciales en todo buen gobernante que quiera imitar al Rey de reyes, Cristo[615]. Pero es que además, cuando mata al tirano, lo hace movido, única y exclusivamente, por la sed de justicia y por el bien supremo de su patria, nunca por ningún interés o ambición personal. De hecho, así lo entiende el propio tirano cuando, estando a punto de expirar,

[615] Desde el primer momento, se advierte el parangón que nuestro dramaturgo valenciano, de acuerdo con los tratadistas políticos de su tiempo, establece entre Léonido y Cristo, ya que, como Éste, es visto por su pueblo como otro buen pastor enviado por Dios para dirigir su «grey evangélica». Asimismo, resulta también destacable el parecido que Léonido (EAC) y el resto de arquetipos del ***príncipe ideal***, Carlos (ECA) o Driante (PYF), entre otros, presentan con algunas figuras bíblicas tales como Moisés (pues el niño Leónido fue dejado por su madre en una cesta de mimbres, junto al río, para salvar su vida) o Sansón (pues todos ellos dan muestras de su fuerza sobrenatural, al luchar contra un león [símbolo del tirano] y derrotarlo).

justifica la acción de Leónido, afirmando: «Justo castigo me envía / el cielo» (EAC, p. 112).

Y, para dejar aún más claro que la voluntad de Dios refrenda el acto tiranicida llevado a cabo por el virtuoso Leónido, nuestro comediógrafo valenciano se encarga de encumbrarlo hasta un triunfo final excesivamente audaz y original, en opinión de Luciano García Lorenzo:

> La originalidad y el atrevimiento de Guillén de Castro se acentúan si tenemos en cuenta que el artífice del tiranicidio no recibe ni castigo ni destierro; muy al contrario, Leónido, el hijo del constante amor de Nísida y Celauro, será erigido en monarca y casará con la propia hija del tirano[616].

En conclusión, podemos decir que la encomiada y celebrada entronización final del ***caballero salvaje***, prototipo natural del ***príncipe perfecto*** y ***ejemplar***, permite cerrar con un broche feliz, propio de ***comedia nueva***, la intriga trágica (la desdicha de un ser inocente) que preside buena parte de las piezas que hemos analizado, debido a la presencia, típicamente guilleniana, del ***rey tirano***. Ni que decirse tiene que, con semejante final feliz, obras primerizas de la talla de EAC, PYF, ECA o ENM, vinculadas muy especialmente a la herencia de los trágicos valencianos (sobre todo de Virués), dan un paso importante hacia la fórmula de la futura ***Comedia nueva***, forjada por Lope, y ello tanto desde el punto de vista formal como conceptual. En efecto, formalmente hablando, la feliz superación de la trágica desdicha por parte del ***caballero salvaje***, junto con el castigo final del ***tirano***, aproxima a las obras guillenianas estudiadas a los modelos italianos del Quinientos (Trissino, Cinthio, Castelvetro, Denores...) que, partiendo del gusto aristotélico por la «tragedia doble o compleja[617]», constituían un tipo de «tragedia de final feliz», situada en una línea intermedia entre la «tragedia de final triste» y la «tragicomedia».

---

[616] L. García Lorenzo, ***El teatro de Guillén de Castro***, p. 71. Como Léonido, también Montesinos (ENM) hereda el trono de su abuelo y se casa con su adorada Francelina, nieta de aquél; Carlos (ECA) recibe el poder y el trono de la Infanta; y Driante (PYF) se casa con la hija del rey Tereo, Arminda.

[617] López Pinciano, en su ***Philosophía antigua poética***, define la «tragedia doble» en los siguientes términos:

> ...las que dicen dobles, adonde ay acciones de dos, la vna principal, y la otra menos principal, en las quales el vno es ve[n]cido y muerto y el otro queda, no sólo viuo, mas ve[n]cedor.

Por otra parte, el feliz desenlace propiciado por el ***salvaje*** guilleniano supone una superación de la ***tragedia*** también en el fondo, pues anuncia un nuevo enfoque dramático presidido por el deseo del autor (***intentio autoris***) de «enseñar deleitando» y no infundiendo terror, como hasta ahora venían haciendo los trágicos como Virués, quien asigna a la Tragedia la siguiente función:

> Yo la tragedia, altísimos oyentes,
> de quien espero ser favorecida,
> pido que levantéis las altas mentes
> a la verdad que en mí notáis fingida,
> que así **podréis huir inconvenientes**
> **de que está llena vuestra humana vida,**
> **haciendo en la memoria vivos templos**
> **de mis notables trágicos ejemplos**[618]**.**

Prematuro exponente de una nueva forma de hacer teatro, más afín a los gustos del momento[619], considera Guillén que el mejor modo de adoctrinar y persuadir a su auditorio de la conveniencia de aceptar el orden establecido es proponiéndole una visión optimista, buena, de una sociedad justa, en la que siempre reciben castigo los responsables de las desdichas ajenas, mientras sus víctimas son recompensadas y vengadas. Eso explica que, frente al héroe trágico y sus desgraciadas víctimas (con las que difícilmente se identificaría el público de los corrales) caracterizados por ser todos ellos un juguete a manos del Destino ciego y cruel, Guillén conciba un nuevo tipo de héroe, el ***caballero salvaje***, cuya trayectoria ejemplar y deleitosa trasluce toda una lección de esperanza: el hombre, con la ayuda de la Providencia divina y con su esfuerzo, es capaz de tomar las riendas de su propio destino y cambiar su «desdicha» en triunfo.

---

[618] Cristóbal de Virués, ***La infelice Marcela*** (en Teresa Ferrer [ed.], ***Teatro Clásico en Valencia***, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, pp. 267-330), p. 330.

[619] Ya nos había advertido del cambio de gustos en el público de los últimos decenios del siglo XVI uno de los predecesores valencianos de Guillén, el trágico Rey de Artieda, quien, en su epístola «Al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova» (1581), afirma que: «...España está en su edad robusta, / y como en lengua y armas valga y pueda, / me parece gustar de lo que gusta» (***Teatro clásico en Valencia***, tomo I, p. 8).

III.2.2.3. ***La madre***

> Hija y sin madre, estará
> con más causas retirada,
> aunque dé ocasión la entrada
> de la Reina...
> (VA, pp. 256a-b)

Estas palabras pronunciadas por el ***viejo*** don Pedro, lamentando la falta de su esposa y sus posibles consecuencias en la educación de su única hija, reflejan una situación bastante frecuente en nuestra ***Comedia áurea***, caracterizada, en cuanto a la tipología de personajes, por la ausencia casi generalizada de la figura materna.

Efectivamente, la mayoría de las comedias de nuestro Siglo de Oro prescinden de la ***madre***, cuya ausencia suele justificarse (dentro del texto) por su muerte en el parto, víctima de las fiebres puerperales, algo, por otra parte, muy frecuente en la época que nos ocupa. Así, por ejemplo, algunos de los casos más conocidos de madres que mueren de sobreparto los encontramos en obras de Calderón de la Barca: nos referimos a Clorilene, madre de Segismundo en ***La vida es sueño***, y a Arceta, madre de Semíramis, en ***La hija del aire***. Si en ambas piezas se dice de modo explícito (de labios de Basilio, el marido de Clorilene[620], por un lado, y de labios de la misma «hija del aire[621]», por otro) que la criatura recién nacida es responsable de la muerte de su madre, lo mismo acontece en una pieza guilleniana como LEH, donde, según nos dice el vasallo Cesarino:

> Dejó el Duque a la Princesa
> ya en el mes, y confiarse
> quiso de mí; obedecíla,
> y sacando a luz un ángel
> una camarera suya

[620] En numerosas ocasiones, el Rey Basilio insiste en que Segismundo «dio la muerte a su madre». Remitimos a las pp. 79-81 de ***La vida es sueño***, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, 10.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1990. Siempre citaremos por esta edición.

[621] Semíramis nos dice que costó «al cielo ya / [su] vida dos homicidios», pues se culpa no sólo de la muerte de su madre, la ninfa Arceta, sino también (indirectamente) de la de su padre, a quien la propia Arceta apuñala, antes de morir, por haberla forzado sexualmente. Véanse los versos 877-878 de ***La hija del aire***, Londres, Tamesis Books, 1970.

me le dio, desdicha grande,
después que costó no menos
que la vida de su madre... (LEH, p. 37b).

Asimismo, en ECB, el Duque parece aludir a la muerte de su señora, la Reina, víctima de un «mal parto», presidido en todo momento por nefastos augurios. Cabe añadir, sin embargo, que no siempre se especifica en la comedia la causa de la temprana muerte de la ***madre***, como bien se colige del siguiente fragmento de EPC, en el que el viudo don Jaime Centellas hace referencia a su esposa ya fallecida:

Doña Beatriz de Cardona,
que sintiendo mis desgracias
a pocos años después
murió en opinión de santa,
fue madre de don Miguel;
dióle al mundo cuando el alba
nos pareció que reía
de ver que el niño lloraba.
Crióle su propia madre,
temiendo el ver que en las amas
a veces la mala leche
a la buena sangre gasta... (EPC, p. 138a).

Sea como fuere, lo cierto es que, frente a la constante aparición del tipo del ***padre*** en nuestra ***Comedia nacional***, la escasa presencia de la figura de la ***madre*** resulta evidente, y siempre ha llamado la atención de los críticos (J.M.ª Díez Borque, J. De José Prades, Ch. Faliu-Lacourt, F. Serralta...). Ya a comienzos del siglo XX, Ernest Martinenche, al intentar establecer la tipología de personajes de la ***Comedia española***, centra su atención en las figuras de la ***dama***, el ***galán*** y el ***gracioso***, destacando una ausencia significativa, la de la ***madre***:

> La mère n`apparaît jamais dans la comédie, et si parfois la femme mariée sort du foyer sacré pour monter avec le gravité noble de l`austère épouse de «García del Castañar», ou bien lorsque oublie ses devoirs et sa servitude, elle tombe bientôt victime du plus effroyable des châtiments. On devine qu`elle habite un monde à part où l`etranger ne pénétre pas, et que le mari exerce sur elle une justice patriarcale et barbare.
>
> Mêlez l`esprit du moyen âge et les habitudes des maures et vous aurez sur le foyer domestique les sentiments d`un espagnol du XVIIe siècle...[622]

[622] Ernest Martinenche, ***La Comedia espagnole en France. De Hardy a Racine***, París, Hachette, 1900, pp. 80.

Desde entonces, casi todos los estudios críticos sobre la tipología de figuras de la ***Comedia nueva*** han seguido en la misma línea apuntada por Martinenche, en el sentido de que inciden en la idea de que la ***madre*** es la gran ausente de la representación teatral, al mismo tiempo que se proponen precisar la razón (menos peregrina que la señalada por el autor francés) de dicha ausencia. A grandes rasgos, los estudios más recientes que versan sobre nuestro teatro clásico explican la escasa presencia de la ***madre***, acudiendo a motivos de **raíz sociológica** (papel limitado de la esposa en la España de los Austrias, como consecuencia de la situación de tutela a la que estaba sometida por parte de su marido), **psicológica** y **moral** (pues, en la tradición española, la ***madre*** tiene un carácter casi sagrado, por lo que su dignidad de madre parece incompatible con las enrevesadas y «amorales» aventuras de la comedia) y **literarias** (ya que la ***madre*** no tiene una función específica en la «fábula de amores» que es la ***comedia***).

Con ánimo de ser más originales, nuestro propósito, en el presente apartado, no va a consistir en redundar en la idea tan manida por la crítica de la ausencia e insignificancia del papel de la ***madre*** en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Muy al contrario, nuestro enfoque radica en el análisis de las diversas apariciones de la figura materna en la obra dramática de Guillén de Castro, curiosamente tildado por muchos de misógino[623].

La lectura detenida de las piezas de nuestro comediógrafo de la ciudad del Turia demuestra que el papel de la ***madre***, en nuestra ***Comedia***

---

[623] En este sentido, nuestro estudio pretende ahondar en la línea abierta por Christiane Faliu-Lacourt, en su artículo «La madre en la Comedia», incluido en el volumen ***La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II.º Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (GESTE), Toulouse, 16-17 de Noviembre de 1978***, Toulouse, France-Ibérie Recherche (FIR), 1979, pp. 39-59.

Anteriores al trabajo de Faliu-Lacourt, encontramos también otras obras que tienen como objeto de estudio el análisis de la ***madre*** en la ***Comedia española***:

-E.H. Templin, «The mother in the comedia of Lope», HR, III, 1935, pp. 219-243.
-P.W. Bomli, ***La femme dans l`Espagne du Siècle d`Or***, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950.

Por otra parte, y respecto a la pretendida misoginia del dramaturgo valenciano, es cierto que, en numerosas ocasiones, Guillén pone en boca de sus personajes (incluso de personajes femeninos) ciertos juicios negativos sobre la mujer: «¡Ah, voluntad de mujer / ligera espuma en el mar, / torre con falso cimiento / que la pierde quien la hace...» (ECA, p. 441). Ahora bien, lo que es indudable es que la actitud de Guillén para con la mujer que es madre es totalmente distinta, rebosante de ternura y cariño. Por tanto, podemos matizar diciendo, con Ch. Faliu-Lacourt y A.J. Ferreras, que autores misóginos como Guillén o Tirso de Molina lo son cuando se trata de la mujer (como individuo que tiene sexo) y no cuando hablan de las madres (modelo arquetípico y asexuado). Remitimos a la página 58 del artículo de Ch. Faliu-Lacourt titulado «La madre en la Comedia».

nacional, es mucho más importante, tanto cuantitativa como cualitativamente hablando, de lo que pudiera parecer a simple vista.

Desde el punto de vista numérico, nos encontramos con un total de once madres, protagonistas de más o menos relevancia en diversas secuencias de las diez comedias guillenianas siguientes:

- EAC: Nísida, madre de Leónido;
- ENM: Infanta de Francia, madre de los gemelos Montesinos y Enrique;
- ECA: condesa Margarita, madre de Carlos y Elena;
- PYF: Progne, madre de Itis y de Arminda; Filomena, madre de Driante;
- LFS: Lidora, madre de Luisico;
- LFC: doña Costanza, madre de don Félix y doña Hipólita;
- LEH: Reina, madre de Ceslau, y madrastra de Otón;
- LJP: Reina, madre del príncipe Carlos;
- EME: María, Madre de Cristo[624].

Frente a estas, digámoslo así, «madres-agentes», Guillén también presenta otras madres cuyo papel en la trama resulta poco o nada activo, ya sea por tratarse de personajes puramente ***incidentales*** (tal es el caso de la Reina de MC I, madre de la infanta doña Urraca y del príncipe don Sancho, y «madrina» protectora del Cid, la cual solamente participa en una pequeña escena del primer acto), ya sea por tratarse de ***personajes ausentes***, que nunca aparecen en la intriga, y de cuya existencia nos dan cuenta terceros personajes (esto es lo que sucede con la Reina de ECB, madre de la infanta Aurora; la madre de Francelina, nieta del Rey de Francia, en ENM; la madre de doña Hipólita de VA; la Duquesa, madre de Cardenio, en DQM; la madre de don Fernando, en DQM; la madre de la dama-cazadora Briseida, en LEH; doña Beatriz de Cardona, madre de don Miguel, en EPC; la madre de doña Inés, enferma y viuda, en PCP; y, finalmente, la infanta Leonora, madre de Otón, en LEH).

Como vemos, la obra dramática de Guillén de Castro tiene la particularidad de contar con una presencia numérica bastante elevada de

[624] Destacamos, asimismo, la presencia de una madre (Hécuba, madre de Paris) en la comedia mitológica ***La manzana de la discordia y robo de Elena***, de autoría compartida por Guillén y Mira de Amescua. En la comedia ***Allá van leyes do quieren reyes***, de «autoría probable» guilleniana, hallamos también el caso de Leonor, madre del niño Álvaro.

madres. Ahora bien, conviene preguntarnos cuál es el sentido y la función dramática que dicha presencia adquiere en la ***comedia guilleniana***. Para averiguarlo, nada mejor que detenernos en dos aspectos fundamentales: el tipo de comedia en el que aparece la figura materna, y la adscripción social de ésta última.

Si partimos de la base de que el grueso de madres guillenianas pertenece, como era de esperar, dado el afán moralizador de nuestro dramaturgo, a estratos sociales privilegiados[625] (**familia real**: las reinas de LJP, LEH y MC I, y las infantas de ENM, PYF, EAC y LEH; **alta nobleza**: la condesa Margarita de ECA y la Duquesa de LEH; **mediana nobleza**: las madres de LFC, LFS, AVL, VA, PCP y EPC), y si, además, resulta que la mayor parte de estas madres de rango social elevado y, por tanto, ejemplares, protagonizan «dramas palatinos» o «tragedias de final feliz» y comedias caballerescas, basadas en fuentes histórico-legendarias y mitológicas, nos damos cuenta de que Guillén de Castro nos ofrece, con su teatro, el retrato de un tipo muy concreto de madre que, lejos de ser una madre representativa de su tiempo, es decir, un «personaje particular», como diría Bances Candamo, es una madre ideal, heroica, modélica, arquetípica.

En efecto, una vez más, la ejemplarizante obra dramática de Guillén nos invita a no interpretar de forma literal el tópico ciceroniano de que la ***comedia*** es ***imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis***. Y es que, al igual que hiciera con el resto de personajes (especialmente con el ***galán***-«perfeto caballero», con su ***padre***-«perfeto ayo-pedagogo», y también con el ***rey ideal***, antítesis del ***rey-tirano***), nuestro dramaturgo propone ante su auditorio un modelo ideal de ***madre***, un modelo deseable y verosímil, que no real, absolutamente necesario, en opinión de Guillén, para la formación del futuro héroe y «perfeto caballero» de que tanto adolece el tiempo presente:

> Hortensio. Gran mujer, si cada día,
> la que tú le das [la lición], señora,
> diesen los padres de agora,
> menos infames habría. (ECA, p. 491).

[625] Como excepción de lo dicho, destacamos el caso de la verdadera madre del marqués don Fernando (DQM), cuyo estatus social corresponde al de una labradora más al servicio del Duque, y, cómo no, no podíamos pasar por alto el caso especial de la madre por excelencia, María, Madre de Cristo, en la comedia bíblica ***El mejor esposo, san José***, escrita por Guillén en honor del Santo Patrón de Valencia.

Las palabras del criado Hortensio, alabando la dedicación plena de su señora (la condesa de Alarcos) a la formación e instrucción de su joven vástago, revelan la peculiar función que nuestro insigne dramaturgo otorga a la figura materna en sus piezas. A grandes rasgos, la ***madre*** guilleniana es aquélla que no se contenta con engendrar a su hijo, sino que se convierte en el dulce y eficaz complemento de su esposo en la compleja tarea, moral y natural, que, como padres, les corresponde: formar y educar a sus hijos, de acuerdo con sus propias convicciones morales, religiosas e ideológicas. Estas dos facetas, pues, **función genitora** y **educadora**, son las que van a presidir el retrato de las numerosas y jóvenes[626] madres que pueblan el teatro del valenciano, como vamos a ver acto seguido.

III.2.2.3.1. Etopeya del tipo guilleniano de la ***madre***

La semblanza de la ***madre ideal***, tal como la concibe Guillén de Castro, corresponde a la de una madre de orígenes aristocráticos, joven, profundamente enamorada de su esposo, y por él correspondida, y cuya vida gira en torno a dos etapas cruciales: una primera, en la que se convierte en «madre por la sangre», pues da a luz a una nueva vida, y otra posterior, en la que, como «madre espiritual y moral», colabora, con su esposo, en la forja de la personalidad de su hijo.

a) Dimensión fisiológica: la madre «por la sangre»

La ***comedia guilleniana*** no escatima en ofrecernos retratos de futuras madres que, como la Infanta de Francia (ENM), Margarita (ECA), Filomena (PYF) o Nísida (EAC)..., esperan con entusiasmo el nacimiento del hijo que llevan en su seno, por ser el fruto de su amor o «fruto deseado»:

> Es cierta cosa,
> cuando no por ser tu esposa,
> porque guardo cosa tuya;
> y pues estoy en el mes
> en que el fruto deseado
> pienso darte, no me des

[626] Estudiosos como Ch. Faliu-Lacourt han sabido ver en este rasgo (juventud) que caracteriza a la ***madre*** guilleniana una peculiaridad de nuestro dramaturgo, ya que «contrairement à Tirso de Molina (***La prudencia de la mujer***), ou à Lope de Vega (***La Dorotea***), la mère vieillissante apparaît peu». Para más información al respecto, remitimos a su estudio ***Un dramaturge espagnol du Siecle d`Or: Guillén de Castro***, p. 364.

con tus tristezas cuidado...[627]

La emoción que sienten estas madres ante la llegada inminente de sus bebés en ningún momento se ve eclipsada por el hecho de que aún no sean esposas legítimas de sus amados galanes[628]. Frente a Lidora (LFS), quien, dolorosamente, califica su embarazo de «despojos desta guerra / sangrienta, afrentosa y torpe[629]», aludiendo al terrible momento de su violación por parte de Grisanto, Nísida, Margarita y Filomena anhelan con todo su corazón su próxima maternidad[630], pues, si bien consideran al hijo de sus entrañas como el «precio de su falta», también es el «fruto deseado» de su unión con sus bien amados «esposos», a quienes se entregaron libre y gozosamente, bajo promesa de matrimonio. Y es que no debemos olvidar que estas tres singulares madres, protagonistas heroicas de tres de los dramas palatinos más conseguidos de su primera etapa (EAC, ECA y PYF), no han podido formalizar su amor y vivir felizmente con sus respectivas parejas, debido a la intromisión y a la resistencia de sus tiránicos monarcas. Hemos dicho bien, «protagonistas heroicas», pues, cual las heroínas trágicas, ven cómo la ciega

---

[627] Con estas palabras, la Infanta de ENM anuncia su embarazo a su esposo, el conde Grimaltos. La cita se halla ubicada en ENM, p. 355.

[628] Recordemos que la Infanta de ENM concibe sus hijos gemelos al cabo de cinco años de estar desposada con el conde Grimaltos.

[629] Guillén de Castro, LFS, p. 254a.

[630] Es de notar que, curiosamente, nuestro dramaturgo niega la capacidad procreadora a aquellas mujeres que, como Isabela (segunda esposa del Rey de Francia en ENM) y la Duquesa (esposa del Duque de LEH), arden en deseos de ser madres, pero movidas por razones tan poco nobles como ambiciosas. La misma Isabela dirá que:

> Por llegar a lo que soy,
> siendo con el Rey casada,
> fingí que estaba preñada
> y es cierto que no lo estoy.
> Impórtame sustentarme
> con la fuerza de este engaño,
> pues, de no hacello, gran daño
> fuera cierto resultarme [...]
> ...porque siendo Rey jurado
> nos conserve en nuestro estado
> a mí, a mi hermano y a ti (ENM, pp. 375-76).

De igual modo, Cesarino, antiguo siervo de la Duquesa de LEH, confesará, en el desenlace, que su señora quería un hijo, aunque fuese robado, para que «heredase / los estados de su esposo / para no perdellos antes» (LEH, p.37b.). Tanto la Duquesa como Isabela contemplan su maternidad como el mejor medio de asegurar su buena posición social. Por eso, cuando descubren que no pueden concebir un hijo, su egoísmo las lleva a ordenar el rapto de hijos ajenos, que hacen pasar por suyos, sin tener por ello remordimiento alguno. Algo semejante sucede en ***Las tres justicias en una***, donde Calderón de la Barca presenta un interesante caso de afán de maternidad, protagonizado por una joven madre, Blanca, quien, al ver frustrado su deseo de tener progenie, debido a la ancianidad de su esposo (impuesto por sus padres), no duda en apropiarse del hijo de su hermana menor, fallecida tras dar a luz.

pasión de sus monarcas las aleja de su deseo, separándolas forzosamente de sus amantes[631], justo cuando descubren la feliz noticia de que se hallan encinta. Solas, perseguidas por sus antojadizos soberanos, y sin poder compartir con nadie la buena nueva, para proteger así la vida de sus hijos ***nonatos***, su primera reacción es lógica: tratar de ocultar su embarazo mediante diversas tretas, como bien sintetizan los siguientes versos, pronunciados por la condesa Margarita:

> Cuando, a mi pesar, partiste
> por general a esta guerra,
> llorando tus desengaños,
> di crédito a mis sospechas,
> porque, entre muchas señales
> tan penosas como ciertas,
> vi crecerme la barriga
> casi al compás de la pena.
> **Por tener** con estas sobras,
> señor, **mis faltas secretas**,
> **¡qué hice de fingimientos,**
> **qué compuse de cautelas!**
> Así pasé nueve meses... (ECA, p. 430)

Margarita y Nísida dan a luz secretamente en palacio, con la sola ayuda de sus camareras. Por el contrario, otras madres como Filomena (PYF) o la Infanta (ENM) optan por alumbrar a sus hijos en escenarios vegetales (la

[631] Algo similar le sucede a la Infanta de ENM, que no tiene más remedio que enfrentarse a la injusta decisión de su anciano padre, el cual, instigado por la maquiavélica Isabela (su segunda esposa), pretende enviar al exilio al amado de su hija, para alejarlo definitivamente de ésta. Sin embargo, el amor hacia su «esposo», el conde Grimaltos, lleva a la Infanta a tomar la decisión, difícil y ejemplar, de acompañarlo en las penalidades del destierro, abandonando las comodidades de la Corte, a pesar de tener ya constancia de su nuevo estado:

> ...¿qué cosa en el mundo, ¡ay, Dios!,
> podrá apartarme de vos,
> amigo, sino la muerte?
> No deis causa a que me queje,
> pues **lo que en mi vientre está,**
> **con los golpes que me da**
> **me señala que no os deje** [...]
> **Juntos iremos los dos;**
> **rastrando os he de seguir**;
> con vos, Conde, he de vivir,
> y morir, mi bien, con vos.
> Y si muerta me dejáis,
> quien vuestra esposa se nombra
> os seguirá como sombra
> por dondequiera que vais (pp. 371-72).

selva, el campo), alejados totalmente de la corrupción y de los peligros de la viciada Corte[632]:

> Tanto el alma regocijo,
> que os llama piadoso padre,
> en el cuerpo de la madre,
> con muchos saltos, el hijo.
> Partamos, querido esposo,
> que ya pienso, desde aquí,
> hacerme dichosa a mí
> y hacer un monte dichoso,
> y quédese el falso trato
> de la corte y sus rigores,
> donde vasallos traidores
> gobiernan un Rey ingrato. (ENM p. 373).

Sea cual fuera el marco en el que dan a luz, lo cierto es que estas madres viven momentos durísimos, penosos, como ellas mismas confesarán a sus maridos cuando, hacia el desenlace, y tras haber logrado superar todo tipo de lances patéticos, consigan reencontrase con quienes fueron sus únicos y verdaderos amores de juventud[633]. Veamos el paralelismo de dos fragmentos, extraídos de EAC y ECA, en los que Nísida y Margarita, respectivamente, cuentan a sus esposos las dificultades del parto y la tremenda persecución que tuvieron que sufrir por parte de sus «reales» enemigos:

---

[632] El valor simbólico de la Naturaleza en las piezas guillenianas es complejo. Es cierto que, en un primer momento, el espacio natural aparece retratado como el mejor refugio que estas madres desdichadas, con sus hijos recién nacidos, pueden encontrar, pues representa la existencia sencilla, natural y «perfeta». Pero nuestro «caballero-dramaturgo» está lejos de recrear el mito renacentista de la «Edad de Oro», ya que, si leemos con atención algunos de los dramas palatinos tan habituales en su primera etapa, nos daremos cuenta de que la huida a la Naturaleza siempre es provisional, pues lleva implícito el anhelo, por parte de esas madres nobles, de volver a sus «paraísos perdidos». Para estas madres-heroínas, su presente en la selva simboliza el momento álgido de su trayectoria desgraciada, y así lo reconocen quienes habían sido sus siervos o vasallos en el pasado:

> Duardo. ¡Cosa rara!
> Ayer mandaban el mundo,
> y agora los dos están
> sin un bocado de pan. (ENM, p. 380).

Desde su triste presente, nuestras madres guillenianas añoran su estado feliz en la Corte, al que tuvieron que renunciar por culpa de la tiranía de sus soberanos. De ahí su obsesión por educar a sus «hijos-salvajes» en los principios de la nobleza, haciendo de ellos el modelo de «caballero perfecto», capaz de restaurar el orden social y devolver el esplendor a la monarquía.

[633] Como ya dijimos en el subsubapartado referente a la figura del ***caballero montaraz*** (III.2.2.2.), el feliz restablecimiento del «tragedias de final feliz», viene de la mano del hijo de los desdichados protagonistas, convertido en héroe en el desenlace, gracias a las enseñanzas de sus padres.

Nísida. Después que te vi en prisión
con el rigor que tuviste [...],
pues sabes cómo quedé,
puedes pensar lo que hice.
Llegó la hora del parto,
¡imagina qué terrible!,
con mi camarera sola,
muerta de ver afligirme,
oyendo mis sordas voces,
y el cielo mi llanto humilde;
que así las voces y el llanto
salían del pecho triste,
tragando algunos suspiros,
al secreto convenibles.
Pero entre tantas congojas [...];
y después de haberme visto
cerca de la muerte, vime,
dando mil gracias al cielo,
aunque fatigada, triste. (EAC, pp. 25-26);

Margarita. ...Así pasé nueve meses,
pero al cabo dellos llegan
los dolores con la noche,
que nunca la vi más negra.
Vime, ¡ay, triste!, en mi aposento,
con sola mi camarera,
que con lágrimas no más
acompañaba a mis quejas,
y éstas, mi bien, no salían
del pecho sino por señas,
porque en llegando a la boca
yo les cerraba la puerta.
De una sábana mordía
con el miedo, y así eran,
aumentando la congoja,
sordo el llanto y mudas ellas,
aunque no lo fueron tanto
que, con la pasión inmensa,
no saliese algún gemido... (ECA, p. 430).

Las palabras de Nísida y Margarita, recordando los dolores desgarradores del parto, aún más intensos si cabe, debido a sus esfuerzos por acallarlos ante a sus enemigos de palacio, nos lleva a considerar una faceta singular de nuestro dramaturgo, cuya observación curiosa del entorno y cuya sensibilidad poética (no olvidemos que Guillén se oculta bajo el pseudónimo de «Secreto» y forma parte activa de la Academia literaria de los «Nocturnos» de Valencia) le llevan a intuir la realidad fisiológica femenina, antes que los propios médicos[634]. Y es que, en su obra, Guillén de Castro nos

[634] Uno de los aspectos más destacables del dramaturgo que nos ocupa es el hecho de ensalzar, llevando a las tablas, la función genitora de la mujer, trascendiendo así la limitada,

ofrece generosos detalles referidos a los cambios y a las sensaciones nuevas que experimenta el cuerpo de la mujer en la gestación («vi crecerme la barriga[635]»; «lo que en mi vientre está / con los golpes que me da [...] en el cuerpo de la madre, / con muchos saltos el hijo[636]») y en el momento culminante del alumbramiento («...y a su tiempo, con dolores / en el cuerpo y en el alma, / una tenebrosa noche / sacar este ángel al mundo[637]»; «...de las reliquias del parto / más cansada que ofendida[638]»), consciente del enorme atractivo dramático que eso suponía para gran parte de su auditorio, y muy especialmente para las mujeres, que verían así glorificada su maternidad[639].

Más allá de retratar las consecuencias biológicas que conlleva el embarazo en el cuerpo de la mujer, nuestro dramaturgo también nos deja constancia de los síntomas psicológicos que puede experimentar una mujer

---

y consagrada por la tradición literaria, visión de la ***madre*** como mera portadora de la descendencia del hombre («guardo cosa tuya», dirá la Infanta de ENM a su esposo, al anunciarle su estado de buena esperanza). Si recordamos una de las piezas más universales de nuestro teatro Barroco, ***La vida es sueño*** de Calderón de la Barca, veremos que el mismo rey Basilio, cuando hace alusión a su esposa, se refiere exclusivamente a su función de receptáculo de su heredero, y no tanto a su capacidad engendradora: «En Clorilene, mi esposa, / **tuve** un infelice hijo» (p. 79). Ello no nos debe extrañar, si consideramos, como dice Christiane Faliu-Lacourt en su estudio:

> ...que sólo en 1667 descubre Stenon la función de los ovarios, confirmada por de Graaf, pero muy discutida aún. En 1694, o sea después de la muerte de Calderón, otro investigador demuestra que el papel de la mujer no consiste sino en proporcionar el nido y los alimentos necesarios al crecimiento de los hijos, que no son más que hechuras del padre. («La madre en la Comedia», p. 42).

[635] Guillén de Castro, ECA, p. 430.

[636] Guillén de Castro, ENM, pp. 371 y 373.

[637] Guillén de Castro, LFS, p. 254a.

[638] Guillén de Castro, ENM, p. 336.

[639] Sin duda alguna, la mayor alabanza de la maternidad la encontramos en la comedia religiosa EME (incluida en E. Juliá Martínez [ed.], ***Obras dramáticas de don Guillén de Castro y Bellvís***, 1929, tomo II, pp. 560-599), donde tanto la concepción de la Virgen María como la de su prima Isabel aparecen calificadas de «don divino», frente a la infamia de la mujer estéril, que no da fruto:

> ...Demás de ser una cosa
> en la honra y en la vida
> **la esterilidad tenida**
> **por infame y afrentosa** (p. 561b).
>
> En tu prima Isabel
> verás cómo declara
> su poder infinito,
> pues no obstante las causas
> de ser vieja y estéril,
> ya los seis meses pasan
> de su **preñez dichosa** (pp. 573b-574a).

encinta, síntomas que pueden ir desde una extrema sensiblería hasta una preocupación obsesiva por la salud y el provenir del que está por nacer... En este sentido, resultan particularmente interesantes los casos de Progne (PYF) y Hécuba (MD), cuyo psiquismo se ve doblemente alterado, a causa no sólo del temor lógico a lo desconocido (el momento del parto), sino a causa también de los inquietantes presagios que anuncian desdichas para con sus herederos[640]. ¿Cómo no iban a estremecerse estas madres, y, con ellas, el público entero, si Progne sueña que «el pecho me abría / y el corazón me sacaba, / y a mi esposo se le daba / que a pedazos le comía[641]», y Hécuba, por su parte, sueña «que paría un abismo de miserias / una hacha que abrasaba / las torres y las almenas / de la gran ciudad de Troya[642]»?

[640] Nuestro dramaturgo se sirve aquí de un recurso dramático empleado ya por sus antecesores, los «trágicos valencianos», para conferir a la ***tragedia*** una atmósfera llena de misterio y fatalidad, capaz de suspender al espectador, obligándolo a estar atento hasta el desenlace, tratando de adivinar por qué medios el autor va a realizar lo predicho por el sueño o, al contrario, trastornarlo. Como en estas comedias mitológicas (MD y PYF), los presagios (buenos o malos) presiden también el nacimiento de otros niños como la infanta Aurora (ECB), don Miguel de Centellas (EPC), o el Niño Dios (EME). En el caso de Miguel Centellas (EPC), unas apacibles fuerzas sobrenaturales («dióle al mundo cuando el alba / nos pareció que reía», p. 138a) anuncian la llegada al mundo del «perfeto caballero». Buenos son también los presagios que acompañan el nacimiento de Cristo en EME: «...se puso la noche / como el día, cuando vence / las tinieblas son los rayos / de su sol resplandeciente; / y con su ser cuando el invierno / viste los montes de nieve, / tuvo la templanza amable / de la primavera fértil» (página 584a).

Por el contrario, los virulentos y contradictorios fenómenos meteorológicos (véanse las pp. 122 y 123 de ECB), así como la nefasta carta astral de la recién nacida (p. 123), serán la causa del encierro perpetuo que padecerá en su vida la infanta Aurora. Un destino semejante al de esta última (el encierro en una torre) tendrá también el protagonista calderoniano más conocido, Segismundo, debido también a los extraños fenómenos que marcaron su gestación y nacimiento:

> ...Su madre infinitas veces,
> entre ideas y delirios
> del sueño, vio que rompía
> sus entrañas atrevido
> un monstruo en forma de hombre [...]
> Llegó de su parto el día,
> y los presagios cumplidos [...]
> nació en horóscopo tal,
> que el sol, en su sangre tinto,
> entraba sañudamente
> con la luna en desafío... (***La vida es sueño***, pp. 79-80).

[641] Guillén de Castro, PYF, p. 123a.

[642] Guillén de Castro y Mira de Amescua, MD, pp. 360b y 361a.

b) Dimensión moral: la madre «espiritual»

Una vez han conseguido traer al mundo a sus hijos, sobreviviendo a las dolorosas «reliquias del parto[643]», estas jóvenes madres inician un nuevo ciclo en sus vidas, presidido por la convivencia con el hijo y por su recién adquirida obligación moral de educadoras del mismo. Y precisamente en función de cómo afronten esta nueva etapa de sus vidas, estas «madres por la sangre» se convierten en paradigma o en contraejemplo de la ***madre ideal*** propuesta por Guillén.

Según el dramaturgo valenciano, la ***madre ejemplar***, modélica, sabe que su función no debe limitarse a ser mero receptáculo de la progenie de su esposo, sino que debe ir más allá, y contribuir a convertir a sus hijos en dignos herederos, tanto físicos como morales, del padre. Así lo desea la Infanta de ENM: «En eso y en el valor / parezcáis a vuestro padre[644]». De ahí su constante preocupación, durante los primeros años de vida de sus hijos, por cuestiones primarias tales como los cuidados básicos de la higiene, la alimentación, etc., como bien se desprende de los siguientes versos, pertenecientes a EPC:

> **...Doña Beatriz de Cardona [...]**
> **fue madre de don Miguel; [...]**
> **Crióle su propia madre,**
> **temiendo el ver que en las amas**
> **a la buena sangre gasta**...[...]
> Impuese, en dejando el pecho,
> en él, por cosa ordinaria,
> en la comida concierto
> y en la bebida templanza.
> Con la competente edad,
> nuestra Doctrina Cristiana
> ya se entiende que ha de ser
> deste edificio la basa [...]
> Por mentir sólo, aunque niño,
> puse mi mano en su cara,
> para enseñalle a entender
> que la mentira es venganza [...]
> Y a los veinte años, el día
> del Santo Patrón de España,
> después de haber comulgado,
> le ceñí en su altar la espada... (EPC, pp. 138a-b, y 139a).

[643] Guillén de Castro, ENM, p. 336.

[644] Ibídem, p. 392.

Este fragmento, pronunciado por el esposo de doña Beatriz en EPC, resulta francamente significativo en lo que respecta a la distribución de papeles que, según nuestro dramaturgo, debe llevar a cabo el matrimonio noble a la hora de educar a su joven vástago: la madre debe formar el cuerpo, y el padre, el espíritu del niño. Esto es así cuando padre y madre conviven en una situación de plena armonía, como la que caracteriza las relaciones afectivas del conde Grimaltos y la Infanta de ENM, o bien las de don Pedro de Moncada y su esposa doña Costanza, en LFC[645]. Ahora bien, cuando la relación entre los esposos se halla enturbiada, ya sea por una separación física (como acontece en los «dramas palatinos», debido a la intervención de factores externos como los celos de un poderoso), ya sea por una separación espiritual (cuando uno de los cónyuges, normalmente el padre, cegado por sus bajas pasiones, decide romper todo vínculo familiar), entonces, el reparto ideal de funciones respecto a la educación del hijo resulta muy complicado y poco menos que imposible. Así se deduce de los desesperados ruegos con que la Reina de Hungría (LJP) solicita la ayuda de su esposo, al que insta para que abandone su actitud irresponsable y descuidada respecto a la educación de su hijo, el príncipe Carlos, a quien está echando a perder, como consecuencia de sus malos ejemplos:

> ...Que miréis a vuestro hijo,
> ya tan hombre como vos [...]
> Es que pongo desta suerte,
> presentándoos su persona,
> ceniza en vuestra corona
> y memoria en vuestra muerte;
> que el que es padre ha de advertir,

[645] En ENM, nos encontramos con un extenso pasaje educativo (remitimos a las páginas 388-397), en el que el protagonismo absoluto es acaparado por el conde Grimaltos, quien expone a su hijo Montesinos las normas de conducta de lo que debe ser el «buen noble», mientras que su esposa, la Infanta, como simple espectadora de la escena, apenas pronuncia unas breves palabras, con las que se limita a alabar la actuación de su esposo: «Muy buena lición le has dado» (p. 394). Por otra parte, en LFC, Guillén da un paso más en su teoría sobre la distribución ideal de papeles que los padres han de asumir en lo concerniente a la educación de sus herederos. Si, por un lado, reserva la formación e instrucción del hijo varón en los principios de la nobleza al ***padre*** (don Pedro), por otro, deja bien claro que la educación de la hija en cuestiones tan dispares como labores, amores y virtud atañe a la ***madre*** (doña Costanza). Para convencer a su auditorio de la conveniencia de adoptar la postura educativa propuesta, Guillén muestra cómo don Pedro y doña Costanza deciden adoptarla felizmente (véase p. 43a de LFC), tras el funesto y ridículo resultado que, con su mal proceder en sus funciones paternales, favorecieron en el pasado. Y es que, durante su separación, motivada por conflictos familiares, don Pedro se hizo cargo de la educación de su hija, a la que acabó convirtiendo en una mujer hombruna, mientras que el excesivo cuidado y protección de doña Costanza para con su hijo varón, acabaron haciendo de éste un «galán adamado» y «maricón».

viendo nuestro frágil ser,
que su hijo con crecer
nos pronostica el morir.
Demás de que, si en los dos
la semejanza contemplo,
temo en él con vuestro ejemplo,
las desventuras que en vos;
y así, procuro obligaros
por tan extraño camino[646].

Tampoco cuenta con la inestimable ayuda de su esposo la condesa Margarita (ECA), alejada física, pero no espiritualmente, del conde Alarcos. Será precisamente el recuerdo de su amado lo que la alentará, pese a las lamentables circunstancias del destierro, a culminar con éxito la ardua tarea de alimentar el cuerpo y pulir el espíritu de su hijo-salvaje, permitiendo así un segundo nacer de éste, pero esta vez, a la vida heroica y civilizada. Y es que, con sus prudentes enseñanzas, y con la colaboración de su fiel vasallo Hortensio, Margarita inculca a su hijo Carlos los principios de la nobleza caballeresca y de la religión cristiana que tanto habían regido la vida de su padre en el pasado, convirtiéndolo en un auténtico arquetipo de «caballero cristiano»:

Margarita. Tente, aún no te obligo a tanto,
pero, ¿temblando has de huir?
Los hombres han de morir
de heridas y no de espanto.
¿Crees en Dios y en su ley?
Carlos. Sí, madre.
Margarita. A todo responde:
¿Quién tienes por padre?
Carlos. Al Conde [...].
Margarita. Y dime: un buen caballero
¿qué cosas ha de tener
para parecerlo?
Carlos. Ser
buen cristiano lo primero.
Margarita. ¿Y de trato?
Carlos. Noble y claro.
Margarita. ¿Qué más?
Carlos. No hacer cosa fea.
Margarita. ¿Y en lo que gastar?
Carlos. Que sea
entre pródigo y avaro [...].
Margarita. Y, sobre todo, ¿qué importa?
Carlos. Que diga siempre verdad.
Margarita. Esa lición repasad
cada día, pues es corta[647].

[646] Guillén de Castro, LJP, p. 120a-b.

Pero, en su propósito de constituir la personalidad de sus retoños, haciendo de ellos auténticos retratos de sus padres, las madres guillenianas no se limitan a enseñar a sus hijos el abecé de la nobleza y los fundamentos del cristianismo, atendiendo así solamente al cultivo de la parte intelectiva y espiritual del alma tosca y bruta de sus jóvenes herederos. Antes al contrario, su sensibilidad materna las lleva a no descuidar la parte afectiva, sensitiva, de sus almas, convirtiéndose, frecuentemente, en el instrumento privilegiado que inicia a sus hijos adolescentes en el descubrimiento del cuerpo y de los apetitos concupiscibles (amor, ternura, afectos...), y todo ello sin que la sombra del incesto planee sobre la producción guilleniana[648]. Es cierto que, en un primer momento, los sentimientos de los jóvenes salvajes hacia su madre son ambiguos, confusos, pues sienten una especial atracción por la

---

[647] Guillén de Castro, ECA, pp. 490-91. En su artículo («La madre en la Comedia»), Ch. Faliu-Lacourt advierte del parangón existente entre la condesa de Alarcos guilleniana y la reina doña María de ***La prudencia en la mujer***, de Tirso de Molina. Y es que, si nos fijamos en cómo desempeñan su función materna, veremos que ambas madres «transmiten a su hijo un modo de vivir como cristiano y gentilhombre para quienes importan más que todo el valor, la generosidad, el sentido del honor», y lo hacen a través de largos y pacientes parlamentos, y no a través de «meros consejos como en las madres de Lope o de Calderón». Para más información al respecto, remitimos a la p. 50 del artículo mencionado.

[648] En este sentido, nuestro dramaturgo valenciano se muestra más cauto que su maestro, el trágico Virués, quien, en su pieza titulada ***La gran Semíramis***, plantea abiertamente un caso de incesto protagonizado por una madre «pérfida i traidora», Semíramis, y un hijo, Zameis Ninias, que se ve obligado a tomar la trágica decisión de matar a su madre, no sólo para vengar la muerte de su padre, sino para evitar tener que acceder a los «lascivos, infames i suzios» requerimientos amorosos de aquélla:

Zameis. No entiendo, amada madre, tus razones.
Semíramis. **¡Qué dulce nombre, amada, i cuán azedo**
es el de madre, que con esse pones!
Tan grande es mi pasión, que ya no puedo
dissimulalla más ni resistilla [...].
Zameis. ...¡O[h] muger sin verhuença i atrevida,
a las viles torpezas sensuales
del todo avasallada ya i rendida [...]!
¡O[h] fiero coraçón, o[h] inorme pecho,
si yo quisiera un tiempo me gozaras
en tu lascivo, infame i suzio lecho; [...]!
¡O[h] padre amado, permití que acierte
a vengar vuestra muerte lastimosa,
si puedo yo a mi madre dar la muerte!
Si por vengaros no es injusta cosa
matar a quien me traxo en sus entrañas,
yo mataré a mi madre rigurosa... (pp.48 a y b)

Otro de los maestros de nuestro dramaturgo, en este caso Lope de Vega, se arriesga también a llevar a escena el tabú del incesto (en realidad, un «falso incesto»), consumado por una madrastra (Casandra) y su joven hijastro (Federico, hijo de su esposo, el duque de Ferrara), en ***El castigo sin venganza***. Como sucedía en la obra viruesiana de ***La gran Semíramis***, también aquí son trágicas las consecuencias que se derivan de dicha unión sexual incestuosa, pues acarrea la muerte de los dos amantes.

belleza femenina que contemplan ante sí. He aquí las palabras pronunciadas por el montaraz Leónido, mientras observa detenidamente el retrato de su madre, Nísida, a quien todavía no conoce:

> ...Aquí sentado
> contemplaré esta figura.
> ¡Oh soberano traslado!
> ¿Qué tienes en la hermosura,
> que entretienes el cuidado?
> Con un **tierno sentimiento**,
> que gloria del alma es,
> te ha cobrado el pensamiento
> **un amor sin interés**
> **y una pasión sin tormento**...[649]

Sin embargo, tanto Leónido como el resto de los hijos guillenianos aprenden pronto a diferenciar esa dulce y tierna sensación que les inspira el rostro amable de su madre de la apasionada e impetuosa emoción amorosa que despierta en ellos la visión de una mujer[650]. Veamos, si no, la reacción de Leónido cuando, tras despertar de su sueño, descubre que el retrato de Nísida que, con tanto afán, apretaba contra su pecho ha sido trocado por el de otra dama (en realidad, su prima, la Infanta):

> ¿No es muy bueno? Que soñaba
> que el corazón me arrancaba
> la mano de una mujer... [...] En un abismo
> de confusiones me siento [...]
> ...o es verdad que siempre sueño,
> o estoy loco. ¿No tenía,
> habrá un rato harto pequeño,
> un retrato, a quien decía
> que era esclavo de su dueño? [...]
> **¿Quién me ha trocado el retrato,**
> **y con el retrato el alma?**
> **Tuve un tierno sentimiento**
> **sin interés ni disgusto;**
> **pero ya en el pecho siento**
> **el interés, para el gusto,**
> **y para el alma tormento [...]**
> **tal es del pecho el ardor,**
> **que sólo me faltan celos**
> **para entender que es amor**[651].

[649] Guillén de Castro, EAC, p. 45.

[650] Estas mujeres que comparten con la ***madre*** el papel de «iniciadoras» en el descubrimiento del cuerpo y del amor son, por lo general, primas-hermanas de los jóvenes mancebos, con quienes, al no haber ningún impedimento moral, acaban casándose en el desenlace. Esto es lo que sucede con Francelina en ENM, con la Infanta de EAC y con Arminda, en PYF.

[651] Guillén de Castro, EAC, pp. 47 y 48.

El papel relevante de estas madres que, con sus sabias enseñanzas, contribuyen al florecimiento de sus agrestes retoños, empieza a oscurecerse en el tercer acto de las piezas, en el que acaban cediendo el protagonismo absoluto a sus primogénitos, convertidos ya en el modelo, tan anhelado por ellas, de «perfeto caballero cristiano[652]».

Hasta aquí, hemos intentado ofrecer el perfil de la ***madre*** ideal guilleniana, cuya razón de existencia dramática y vital gira en torno a su función genitora y educadora[653]. Ahora bien, este breve bosquejo de la ***madre*** ideal se complementa con el retrato de su contrafigura. Y es que, al igual que hiciera con otros personajes (el ***caballero-galán*** frente al ***lindo***; el ***rey justo*** frente al ***tirano***, etc.), nuestro didáctico y moralista dramaturgo nos presenta el haz y el envés, esto es, las dos caras de la moneda de la figura materna, pues ¿qué mejor manera de ganarse la benevolencia de su público respecto al tipo propuesto que ofrecerle un modelo indeseable y condenable de ***madre***?

Pues bien, el envés de las madres que venimos analizando hasta el momento se halla encarnado en figuras como Progne (PYF), Filomena (PYF), Leonor (AVL) y la Duquesa[654] (LEH). Todas ellas tienen en común el hecho de dejarse arrastrar por pasiones mundanas (ya sea odio, deseo de venganza, ambición de poder...) de tal virulencia que acaban trastornando su psiquismo, incapacitándolas totalmente para cumplir con sus obligaciones maternas. El caso más grave de mala madre lo encontramos en la recreación

---

[652] Al igual que acontece en las comedias profanas, también en la comedia religiosa EME el hijo primogénito, Cristo, adquiere relevancia en la tercera jornada, cuando, una vez ya crecido y habiendo muerto su padre, toma a su cargo el deber de proteger a su madre: «Mi madre queda conmigo...» (EME, p. 599a).

[653] Así se desprende de sus propias palabras, cuando hacen referencia al hijo que han llevado en sus entrañas durante nueve meses: «este niño es mi consuelo, / quiérole como al vivir», dice la condesa de Alarcos (ECA, p. 491). En LEH, será una hija, la cazadora Briseida, quien confiese que es ella el consuelo y la ilusión que mantiene viva a su madre, en ausencia de su amado esposo:

> ...Quedé yo recién nacida,
> y mi madre, apasionada
> por mi edad y por su ausencia,
> la cual, desde entonces, pasa
> en solo un castillo suyo [...]
> Críeme en su compañía
> consolando su esperanza... (LEH, p. 4b).

[654] Hemos de aclarar que nos referimos al mal comportamiento de la Duquesa como «madrastra» de Otón y no como madre de Ceslau.

de una figura mitológica: Progne, cruel imitadora de Medea, que no duda en inmolar a su inocente hijo Itis (a quien parecía querer cariñosamente) para vengar así la infamia de su marido Tereo y suprimir la descendencia de un esposo «traidor». Reproducimos aquí unos versos pronunciados por la propia Progne, que traslucen claramente la inhumanidad y la fiereza que la caracterizan, cuando se dispone a cometer un acto tan atroz como decapitar a su propio hijo y, posteriormente, servírselo de manjar a su esposo:

> Progne. Venid, hijo de un traidor
> de casta infame y maldita,
> **pagará tanta inocencia**
> **culpas de tanta malicia;**
> **mataréos, aunque sois mío**,
> pues me afrento de que digan
> que os he dado de tan mal padre
> y que es suya cosa mía [...].
> Por ser retrato de aquél
> que a esta venganza me incita,
> para atormentalle el alma
> quiero quitalle la vida.
> Vos seréis el corazón
> que yo, soñando, afligida
> a pedazos me sacaba
> y que él rabiando comía;
> comerá su misma carne,
> beberá su sangre misma,
> reventará de dolor,
> será su muerte inaudita...[655]

De igual manera, la Duquesa de LEH rivaliza constantemente con su «falso hijo[656]» Otón, a quien aborrece e incluso procura la muerte, pues, como ella misma confiesa en numerosas ocasiones, supone un estorbo para sus planes ambiciosos de que sea su verdadero hijo, el segundón Ceslau, el que herede el mayorazgo del Duque. En ningún momento oculta el desprecio que siente por Otón, lo cual despierta los interrogantes de su esposo, el anciano Duque, quien, en su ingenuidad, se pregunta la razón por la que una madre puede mostrar un comportamiento tan agresivo (no olvidemos que

[655] Guillén de Castro, PYF, pp. 148a-b. En otra de las comedias primerizas de Guillén, ECA, nos encontramos con una escena similar a la protagonizada por la desnaturalizada Progne, pues vemos a una infanta, enamoradiza y caprichosa, ordenando la inmolación del hijo de conde Alarcos, el pequeño Carlos.

[656] Aunque todos creen que Otón es realmente el «enemigo hermano» de Ceslau, y, por tanto, ambos son hijos de la Duquesa, lo cierto es que, como confiesa el criado Cesarino en el desenlace, Otón sólo es hijo del Duque (y de la Infanta Leonora), y fue secuestrado por la Duquesa para asegurar su descendencia.

encomienda a Ceslau el asesinato de su «enemigo hermano») con el fruto de sus entrañas:

> ...De dos hijos que me dio,
> siempre el mayor desmerece
> con ella, que le aborrece
> por lo que le adoro yo.
> Adora el menor, a quien
> no soy yo tan inclinado,
> porque, a su modo criado,
> no es posible estarlo bien...[657]

Sin llegar al extremo de propiciar o causar la muerte de su progenie, Filomena (PYF) y Leonor (AVL) se «deshacen» de sus hijos por medios menos cruentos, pero igualmente inmorales: el abandono y el desamparo de sus necesidades físicas y espirituales. Leonor, por ejemplo, movida por el temor al tirano y, sobre todo, por su ambición de poder, no duda en amancebarse con su rey, aunque para ello tenga que renunciar a su hijo y a su esposo, don Lorenzo de Acuña. Por otra parte, y aunque mantiene a su lado a su hijo Driante, Filomena tampoco lo atiende como debería, pues se niega a enseñarle a hablar[658], negándole así la posibilidad de comunicación con los demás. ¡Qué lejos está la frialdad de estas madres infanticidas, rivales... que, voluntariamente, alejan a sus hijos de sus vidas del caluroso amor maternal que emanaba del pecho de aquéllas otras como Nísida (EAC), obligadas a separarse del fruto de sus amores, por culpa de las insidias de algún poderoso tirano[659]!

---

[657] Guillén de Castro, LEH, pp. 9a-b. Notemos que esta rivalidad que preside la relación de la Duquesa con su «falso» hijo hunde sus raíces en la codicia, en el ansia de poder de aquélla, y no en el amor. Muy pocas veces, frente a lo que acontece en el teatro de su contemporáneo, el gran Lope de Vega, el amor se convierte en motivo de tensión y conflicto entre una madre y una hija que se hallan enamoradas del mismo galán. En el marco de la obra guilleniana, tan sólo hemos podido encontrar el caso de una madrastra, Isabela, la cual, al no ser correspondida por el esposo de su hijastra, el conde Grimaltos, iniciará toda una campaña de desacreditación de ambos ante los ojos de su marido, el Rey, quien acabará desterrando de sus reinos no sólo a su yerno, sino también a su propia hija y a sus futuros nietos (véase ENM).

[658] Recordemos que Tereo (su cuñado) había cortado la lengua a Filomena, para evitar que ésta lo denunciase por haber tratado de forzarla sexualmente. Pese a todo, Filomena conserva (milagrosamente, por cierto) la facultad del lenguaje, facultad que niega a su hijo, a quien no enseña a hablar, pues se ha prometido a sí misma que no conversaría con nadie hasta poder recobrar su honor perdido. Antítesis de la ***madre*** ideal, Filomena concede primacía a sus intereses particulares antes que a la propia felicidad de su hijo, a quien perjudica notablemente con su actitud.

[659] Efectivamente, el amor hacia sus hijos recién nacidos lleva a Nísida (EAC) o a Hécuba (MD) a separarse de éstos, alejándolos de los peligros de la Corte, no sin antes adornarlos con una serie de objetos (una cruz y una sortija, en el caso de Nísida; y un anillo,

Finalmente, podemos hacer mención de una madre que, si bien, en un principio, aparece como el prototipo de lo que C. Faliu-Lacourt califica de «madre castradora[660]», pronto sabe reaccionar y, con la ayuda de su esposo, rectifica su error. Nos referimos a doña Costanza (LFC), cuyo exceso de amor hacia su hijo varón (todo lo contrario de lo que acontecía con Leonor, la Duquesa, Progne y Filomena) y su afán por conservarlo siempre a su lado la llevan a educarlo como si fuese una niña[661], anulando su naturaleza masculina y su virilidad.

En conclusión, podemos decir que este breve recorrido por las numerosas madres que pueblan el teatro de Guillén de Castro nos ha permitido comprobar, una vez más, la peculiaridad, la idiosincrasia, de nuestro insigne dramaturgo, el cual saca a la figura materna de la oscuridad generalizada en que se hallaba en la ***comedia*** de su tiempo, para hacerla brillar con una luz nueva. Y es que, frente a las escasas y secundarias

---

con las iniciales H y P grabadas en su interior, en el caso de Hécuba) que facilitarían su posible reconocimiento en el futuro.

[660] Véase su artículo «La madre en la Comedia», p. 47.

[661] Para ver con más detalle la nefasta educación que doña Costanza proporciona a su hijo don Félix, remitimos al subsubapartado dedicado a la figura del ***lindo*** (III.2.2.1.). Más adelante, Calderón de la Barca presentará dos casos similares de «madres castradoras» que, al igual que doña Costanza, reprimen la masculinidad de sus hijos: nos referimos a Líríope, madre de Narciso, en ***Eco y Narciso*** (1661), y a Tetis, madre de Aquiles, en ***El monstruo de los jardines***. Movidas por un deseo comprensible, dada su condición materna, de proteger a sus hijos del hado adverso (recordemos que el sabio Tiresias había vaticinado a Liríope que «una voz y una hermosura / solicitarán su fin [de Narciso]»; por su parte, Tetis alcanzaba a «leer» en las estrellas el penoso futuro que le esperaba a su hijo Aquiles, predestinado a arriesgar su vida como jefe del ejército griego en la guerra contra Troya), Liríope y Tetis deciden criar a sus respectivos hijos en la soledad de una cueva (símbolo de la ignorancia, pero también, como se puede apreciar muy especialmente en ***El monstruo de los jardines***, imagen de la «matriz», pues representa el espacio dominado por la madre «posesiva» que acaba engullendo la personalidad del hijo), aislándolos de la sociedad, y privándolos del conocimiento del amor y de la vida. En el caso concreto de Liríope, hemos de decir que los excesivos y agobiantes cuidados con los que pretendía salvar la vida de Narciso tienen el efecto contrario, pues contribuyen al trágico final (muerte) del joven. Desenlace funesto del que se librará Aquiles, gracias a su firme decisión de «cortar» definitivamente el cordón umbilical que lo unía a su madre, asumiendo su destino como guerrero y defendiendo su amor con Deidamia.

Es de notar que Guillén no presenta ningún caso de «madre castradora» por falta de amor, frente a lo que sucede con su maestro Virués, quien llevó a las tablas a la ambiciosa reina (como no podía ser menos, dada la alianza, frecuente en el autor trágico, del poder y la corrupción) Semíramis (***La gran Semíramis***, publicada en 1609), quien, para hacerse con el mando del reino de Asiria, primero ordena que maten a su esposo (Nino), y luego aparta de su camino a su hijo Zameis Ninias, a quien, tras disfrazarlo de mujer, recluye entre las vírgenes vestales. Cuando Ninias descubra la enorme retahíla de crímenes cometidos por su madre, y, sobre todo, cuando ésta trate de gozar sexualmente de él, tomará la trágica decisión de asesinarla. Más tarde, Calderón de la Barca recreará la historia de Semíramis y Ninias en ***La hija del aire*** (1664), donde nos mostrará a una reina cruel que no permite a su hijo compartir con ella el poder, alegando que su descendiente no se halla preparado para ello, debido a su carácter afeminado y timorato.

madres que presenta Lope, caracterizadas por una naturaleza conflictiva (en cuanto que rivales amorosas de sus propias hijas), capaz de despertar la risa desenfadada del público, el nutrido y ejemplar grupo de madres guillenianas se convierte en una pieza clave del proyecto dramático-ideológico del autor, uno de cuyos puntos fundamentales estriba en la glorificación de la función educadora de la madre del futuro «perfeto-caballero», lo que, sin duda alguna, conmovería el orgullo paterno de buena parte de su auditorio.

III.2.2.4. ***Rey injusto y tirano***

Arcinda. Venganza, venganza os pido;
haceldo, considerando
que ha dejado de ser rey
un rey en siendo tirano.
(LJP, p. 130b)

Grande 4. El rey, en siendo tirano,
luego lo deja de ser.
(EAC, p. 76)

El estudio del ***Caballero montaraz*** (III.2.2.2.) y su trayectoria heroica hacia la recuperación de su identidad perdida ya nos había advertido de la singular presencia de un tipo muy especial de ***rey*** en las piezas del dramaturgo valenciano: el ***rey tirano*** e ***injusto***. Llega, pues, ahora el turno de detenernos ante esta nueva y audaz contribución guilleniana a la galería de tipos de la ***Comedia nueva***, y decimos «audaz», porque la insólita contrafigura del paradigma generalizado del ***rey justo*** le permite a Guillén (pequeño noble valenciano, no lo olvidemos, marginado de los mecanismos del poder, a causa del desarrollo, cada vez más agobiante, del absolutismo monárquico y de la centralización política y social) desarrollar una de sus temáticas predilectas más arriesgadas, ideológicamente hablando: la corrupción del poder y los medios más convenientes para evitarla y acabar con ella. De este modo, la dramaturgia guilleniana nos muestra, una vez más, su sello distintivo en el concierto teatral barroco, erigiéndose en la original «excepción que confirma la regla», esto es, en la excepción a la tan trillada opinión, difundida

por la crítica (ya desde Américo Castro y Menéndez Pidal), de que nuestro teatro aurisecular es un aliado fiel de la monarquía absoluta y de la obediencia ciega a la persona del rey[662].

En efecto, basta una simple lectura de varias comedias del siglo XVII para percatarnos de que la presencia del arquetipo del ***rey injusto*** es más bien escasa en el marco de nuestra ***Comedia nacional***, que, fiel a su propósito de educar al pueblo en los ideales «nacionales» religiosos, políticos y nobiliarios de los sectores dirigentes, tiende a la exaltación e idealización (casi divinización, podríamos decir) de la figura regia, espejo y cumbre de la sociedad española del momento[663]. Así lo entiende el estudioso J. M.ª Díez Borque, cuando afirma que:

---

[662] A este propósito, resultan muy significativas las palabras de dos ilustres críticos de la segunda mitad del siglo XX: J. M.ª Díez Borque y J.A. Maravall. El primero de ellos, en su obra ***Sociología de la comedia española del siglo XVII***, nos dice que:

> ...La comedia ocupó un **papel fundamental como difusora y mantenedora de las ideas político-sociales comunes del español del XVII**. [...] Es muy interesante comprobar que la comedia tiene una especificidad como propaganda política que no tuvieron ni la novela ni otros géneros literarios, en los que la **defensa del absolutismo** no se formula con la fuerza y falta de crítica que se hace en la comedia (p. 129).

Como Díez Borque, también Maravall (***Teatro y literatura en la sociedad barroca***) se sorprende de hallar en el teatro lo que no encuentra en otros géneros literarios tales como la novela, y, mucho menos, los tratados políticos y morales de la época:

> ...Tal es, en fin, coronado por esa novedad de un soberano absoluto, el **sistema jerárquico de ordenación social que nuestro teatro barroco pretende conservar y robustecer**. **No otra es la finalidad de los miles de obras que se escriben en nuestro siglo XVII**, unánimes esencialmente en ese preciso contenido ideológico: unos estratos superpuestos de abajo arriba, al modo de la tradicional sociedad por estamentos, cada uno con una función, patrimonio, saber, virtudes, que corresponden al puesto social que lo define y se transmiten por la sangre [...]. Y en la potestad irresistible, suprema, del rey, se reconoce por todos el resorte para establecer el orden... (pp. 84-85).

[663] Sin embargo, y como ya tuvimos ocasión de comprobar en III.2.1.4. «***Rey justo***», en medio del abrumador desfile de representantes particulares del arquetipo ideal del ***buen rey*** en la ***Comedia nueva***, es posible rastrear la exigua presencia de algunos contraejemplos adscritos al paradigma del ***rey injusto***, y que nos permiten captar ese «rumor de las diferencias» que, según Joan Oleza, aleja a nuestra ***comedia aurisecular*** de esa «uniformidad ideológica que se le supone» (Véase su artículo: «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», pp. 235-250). Ahora bien, recordamos que las escasas contrafiguras que del ***rey justo*** encontrábamos en la producción dramática de nuestros dos máximos representantes del teatro barroco, Lope de Vega (***El príncipe despeñado***, ***La corona merecida***, ***El hombre de bien***, ***El duque de Viseo***...) y Calderón de la Barca (***La hija del aire***, ***Nadie fíe su secreto***, ***Amor, honor y poder***, ***Amigo, amante y leal***, ***El alcalde de Zalamea***...), así como en la obra de algunos dramaturgos de segunda fila, pertenecientes, con Guillén, a la llamada «Escuela valenciana» (Gaspar Aguilar: ***La venganza honrosa*** y ***La nuera humilde***; y Carlos Boyl: ***El marido asigurado***), estas escasas contrafiguras del ***rey justo***, decíamos, presentan una semblanza tiránica bastante inofensiva, desde el punto de vista ideológico. Y es que, o bien se trata de meras recreaciones mitológicas concebidas como modelos ejemplares, de alcance universal, tal como sucede con la perversa Semíramis calderoniana de ***La hija del aire***, o bien son reyes ilegítimos

> ...La monarquía es la condición ***sine qua non*** de la existencia social, la apoyatura en la cual descansa la sociedad, por esto -como apunta Ribbans- , la posición del Rey es indiscutida e indiscutible en la comedia [...]. A mi juicio, es una **forma máxima de apoyar desde las tablas la «sacralización» real** y es un testimonio precioso de las limitaciones que gobiernan el teatro y que Lope acepta sin el menor asomo crítico [...]. **La consideración del rey como vice-Dios es un elemento recurrente en la comedia de Lope que sirve para fortalecer la función máxima del monarca y garantizar la aceptación de su autoridad como encarnación terrenal del poder de Dios**. Es el rey sacralizado el que «actúa» en la comedia como culminación perfectiva del rey soberano y mayestático, y hay que decir que esta concepción de la monarquía y esta idealización del rey fueron extraordinariamente populares, sobre todo por la falta de formación política del pueblo y por la despreocupación...[664]

Muy diferente y, sobre todo, menos populista, es la visión que del tipo real nos ofrecía el teatro inmediatamente anterior a la consolidación y al triunfo definitivo de la fórmula lopesca de la ***comedia***: nos referimos a la ***tragedia neosenequista*** de fines del XVI, concretamente a la escrita entre 1579 y 1609 por parte de un grupo de intelectuales y humanistas de la talla de Cristóbal de Virués, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva o Jerónimo Bermúdez, los cuales tienen en común dos aspectos: el ser, como Guillén, oriundos de zonas periféricas a la Capital, y el concebir la obra de arte, no como instrumento de divulgación y deleite («enseñar deleitando» o ***miscere dulci***), sino más bien como instrumento de reforma de la sociedad, y, muy especialmente, de los órganos de poder[665] y «del concepto español de monarquía, proponiendo en sus tragedias ciertas situaciones en las que se manifestaba la realeza con sus rasgos más feroces y menos semejantes a los de la

---

(«ex defectu tituli»), como el protagonista lopesco de ***El príncipe despeñado***. Asimismo, en el caso de que tales tiranos sean reyes legítimos, los dramaturgos se encargan de dejar bien claro que su tiranía tan sólo atañe a su faceta personal, privada, de hombre flaco y débil, pero nunca a su faceta institucional, como gobernante que representa a Dios en la tierra.

[664] J. M.ª Díez Borque, ***Sociología de la comedia española del siglo XVII***, pp. 129-132.

[665] Ya lo decía El Pinciano, quien, en sus tratados, resaltaba continuamente el carácter docente de la literatura renacentista, especialmente de los géneros épico y dramático, pues sirven para «suadir a los príncipes q[ue] sean como aquellos [los `mejores´, o los `varones grauíssimos] o, a lo menos, los imiten y parezcan en algo, ya que no en todo» (Véase Alonso López Pinciano, ***Philosophía Antigua Poética***, edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, tomo I, p. 246). También el italiano Scalígero consideraba a la literatura de su tiempo como un auxiliar de la política: «Poesim vero esse politicae partem, quae sub legislatore, quamquam alia facie atque colore, continetur» (remitimos a Sanford Shepard, ***El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro***, Madrid, Gredos, 1970, p. 55).

divinidad[666]». En sus tragedias, los intelectuales citados se esmeran en retratar la vertiente tiránica del poder, dibujando el perfil de unos reyes cargados de rasgos negativos[667], muy en la línea de los tiranos asesinos, soberbios, crueles y apasionados que inmortalizó el trágico Séneca en sus famosas obras ***Tiestes*** y ***Octavia***, y todo ello con el «útil» y doble propósito de ayudar a ser mejores a los dirigentes políticos, por un lado, y guiar a la sociedad para que sepa reaccionar contra los excesos de éstos, por otro.

Como vemos, la figura del ***rey tirano*** se introduce en el mundo literario español del siglo XVI por la vía de la ***tragedia*** renacentista neosenequista, aunque, como muy bien puntualiza Amelia García-Valdecasas, «el tema del rey tirano [...] ya estaba avalado por la tradición medieval (las ***Etimologías*** de San Isidoro)[668]». Es importante este dato, pues nos ayuda a descubrir la procedencia literaria del arquetipo del ***rey injusto*** y ***tirano*** que nuestro dramaturgo valenciano tanto gusta de incluir en sus comedias, y que le supuso, en su época, la fama de «autor trágico», como bien se desprende de las siguientes palabras de elogio que le dirige el Fénix en su obra ***Las almenas de Toro***:

> Gran lugar se debe al trágico, grande le tiene Vm. con los que saben que a la tragedia no se puede atrever toda pluma [...] obligado estaba yo a dirigir a Vm. tragedia, habiendo de imitarle, y abonar esta verdad con el ejemplo.

El propio E. Juliá Martínez, editor y buen conocedor de la obra dramática guilleniana, señala que «más que por tema filosófico-político cultivó Guillén de Castro el regicidio como tema dramático, y en esto fue su modelo

---

[666] Palabras de Alfredo Hermenegildo en su artículo «La imagen del Rey y el teatro en la España clásica» (incluido en ***Segismundo***, números 23-24, pp. 53-86), p. 64. De interés resulta también el artículo del mismo estudioso, titulado «Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II», en ***Criticón***, 87-88-89, 2003, pp. 395-406.

[667] Los ejemplos más significativos de estos reyes tiranos terroríficos, de raigambre trágica, que tan poco agradarían a ese «vulgo necio» del que hablaba Lope en su ***Arte nuevo***, y que acudía a divertirse a los corrales a finales del siglo XVI, son los que siguen: en primer lugar, y por ser obra de Cristóbal de Virués, uno de los maestros valencianos de Guillén, destacamos los casos del Atila de ***Atila furioso***, el Príncipe de ***La cruel Casandra***, y los fieros Nino, Ninias y Semíramis de ***La gran Semíramis***; a continuación, cabe mencionar a los protagonistas de la ***Tragedia del Príncipe tirano*** y ***La muerte del rey don Sancho y Reto de Zamora***, del sevillano Juan de la Cueva, así como al Rey y al Príncipe don Pedro de la ***Nise lastimosa y Nise laureada***, de fray Jerónimo Bermúdez, o bien a los tiránicos y corruptos reyes Acoreo y Alboacén, protagonistas respectivos de la ***Alejandra*** y la ***Isabela*** del aragonés Lupercio Leonardo de Argensola.

[668] Amelia García-Valdecasas Jiménez, «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en Teresa Ferrer Valls y Juan Carlos de Miguel (eds.), ***Estudios literarios***, Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pp. 211-225. La cita señalada se encuentra en la p. 219.

inmediato Cristóbal de Virués[669]». Y es que, más allá de las posibles motivaciones de tipo político, ideológico y cultural, señaladas por críticos como J. M.ª Roca Franquesa, Luciano García Lorenzo, Jammes Crapotta, o Manuel Delgado[670], lo que es indudable es que Guillén rescata la figura del ***tirano*** (y, con ella, las temáticas de la corrupción del poder y el tiranicidio) de las fuentes trágicas valencianas (Rey de Artieda y, muy especialmente, Cristóbal de Virués), de las que bebe directamente en los inicios de su andadura como dramaturgo[671], allá por la última década del Quinientos, y la

[669] E. Juliá Martínez, «Sobre ***El amor constante*** de Guillén de Castro», en ***Revista de Filología Española***, XXX, 1946, p. 123.

[670] Sin descartar las fuentes literarias que pudieron inspirar el arquetipo guilleniano del ***rey tirano***, todos los críticos arriba mencionados centran sus estudios en el fondo ideológico y moral, que, en su opinión, vertebra dicha figura. Así, por ejemplo, **Roca Franquesa** («Un dramaturgo de la Edad de Oro. Guillén de Castro», en ***Revista de Filología Española***, XXVIII, 1944, pp. 378-427), **García Lorenzo** (***El teatro de Guillén de Castro***, 1976), **Delgado Morales** (***Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro***, Barcelona, Puvill, 1984.) y **J. Crapotta** (***Kingship and tirann in the theatre of Guillén de Castro***, Londres, Tamesis Books, 1984) señalan que el intertexto de las piezas guillenianas que cuentan con el paradigma del ***rey tirano*** entre sus filas se halla constituido por las tesis sobre la **licitud del tiranicidio y el derecho de resistencia** de los individuos frente a los abusos del poder tiránico, defendidas por juristas y teólogos de tradición tomista, tales como Fox Morcillo, Luis de Molina, Domingo de Soto y Juan de Mariana. Concretamente, Manuel Delgado «hila más fino», al situar dichas tesis dentro de la corriente antimaquiavelista, algo con lo que no está de acuerdo J. Crapotta, quien, como bien dice Joan Oleza, considera que las ideas sobre el derecho de resistencia y el tiranicidio se ubican en un marco «más concreto y socializado, el del conflicto entre el poder absoluto del monarca, cuando deviene arbitrario, y los imperativos de la Ley Natural y de la Moral Cristiana, defendidos por los tratadistas de finales del XVI» (véase el artículo de Oleza: «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», pp. 235-251).

Otros estudios interesantes, que inciden en destacar la dimensión moralizadora e ideológica subyacente en las comedias guillenianas que presentan el arquetipo del ***rey tirano*** en sus listas, son los siguientes:

- V. Said Armesto, prólogo a su edición de ***Las Mocedades del Cid***, Espasa-Calpe, Madrid, 1975 (8.ª ed.);
- A.R. Lauer, ***Tyrannicide and drama***, Archivum Calderonianum, Band 4, F. Steiner Verlag, Stuttgart, 1987;
- Chr. Faliu-Lacourt, «El ***perfecto caballero»***, en ***Criticón***, 39, 1987, pp. 63-75.
- A. Montaner Frutos, ***Política, historia y drama en el Cerco de Zamora. La comedia segunda de las Mocedades del Cid de Guillén de Castro***, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989 (1.ª edición).

[671] Así lo suscribe Juan Luis Ramos, uno de los investigadores actuales, adscrito al Departamento de Literatura Española de la Universidad de Valencia, el cual, en su estudio sobre la obra dramática guilleniana («Guillén de Castro en el proceso de la Comedia barroca», afirma que: «Guillén de Castro comienza a configurarse [...] como autor dramático en dos tendencias muy definidas: a) la que asume y recrea la herencia de los trágicos: por supuesto de Virués; b) la que asume y recrea, de igual modo, la herencia de la Escuela Valenciana: Tárrega» (p. 180). Su propia evolución personal como dramaturgo que, partiendo de la herencia trágica y cortesana de tradición valenciana, se acerca a los postulados populistas que conformarán la nueva fórmula teatral, consolidada por Lope a principios del XVII, reflejaría, pues, el proceso de formación de la ***comedia española*** del Siglo de Oro, resultante, en opinión de Joan Oleza, de la síntesis de tres «prácticas escénicas» vigentes en el siglo XVI: la trágica, la populista y la cortesana. Véase Joan Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», p. 13.

integra en su producción dramática, tanto en sus obras primerizas, escritas antes de 1605/1610 (EAC, EDD, PYF, ENM y ECA), y vinculadas muy estrechamente al pensamiento estético e ideológico de Virués, como en sus obras de madurez, escritas ya en el siglo XVII (LJP, EPC, CSH y MC II), bajo los parámetros formales de la ***Comedia nueva***[672]. Y, para ilustrar lo dicho, nada mejor que acudir a las ***dramatis personae*** de las piezas citadas, encabezadas, en la mayoría de los casos, por el personaje circunstancial, particular, que encarna la cara negativa del arquetipo del ***buen rey*** codificado por nuestra ***comedia aurisecular***:

- EAC: Rey de Hungría;
- EDD: Rey y su esposa, la Reina;
- ENM: Rey de Francia y su segunda esposa, Isabela;
- ECA: Rey y su hija, la Infanta;
- ECB: Rey de Hungría;
- ECI: Carlo Magno, rey de Francia;
- PYF: Tereo, rey de Tracia;
- EPC: Rey de Nápoles;
- MC II: Don Sancho, rey castellano;
- LJP: Rey de Hungría y su hijo, el Príncipe;
- CSH: Príncipe de Sicilia[673].

Como se puede apreciar, el arquetipo del ***mal rey*** guilleniano adquiere notable protagonismo en un tipo muy concreto de piezas que, de acuerdo con

[672] La presencia constante del monarca de condición tiránica, de clara filiación trágica, a lo largo de toda su trayectoria dramática demuestra, una vez más, la singularidad y la individualización de nuestro «caballero-dramaturgo» en el marco de la ***Comedia nueva***. Así lo advierte José Luis Sirera («La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica dramática»): «...Guillén transforma su dramaturgia sin arrinconar nunca el oficio aprendido en sus primeros años, aunque dotándolo de su peculiar imprenta ideológica y técnica [...] es capaz de [...] conservar lo específico y adaptarse a la renovación a un mismo tiempo, de aquí que sea el único [del llamado "Grupo valenciano"] que logre "triunfar" sin despersonalizarse» (p. 184).

[673] De la lista se deduce que, en las comedias del valenciano, el afán de poder y la corrupción a que éste conduce afecta no sólo al varón que representa la máxima autoridad temporal (el monarca o, en su defecto, el joven príncipe), sino también a la mujer con la que comparte su vida, en calidad de esposa o de hija. Éste es el caso de las temibles y jovencísimas reinas consortes de EDD y ENM, o de la caprichosa Infanta de ECA, las cuales recrean el tipo de «poderosa malvada» tan presente en las tragedias viruesianas (recordamos la cruel Casandra de la obra así titulada o la Semíramis de ***La gran Semíramis***) como en las tragedias clásicas grecolatinas.

la división genérica de la ***Comedia nueva*** establecida por Joan Oleza[674], podríamos englobar bajo el marbete de «drama[675]», esto es, la modalidad más «útil» que «dulce o deleitosa» de la nueva forma de hacer teatro, que, frente a la «comedia» propiamente dicha, hereda de la ***tragedia*** prelopesca la función moralizadora y didáctica de hacer mejores a los hombres en general, y, muy especialmente, a los gobernantes. Y es que todas ellas, desde la temprana ECA (escrita probablemente entre 1595 y 1599) hasta una obra de madurez como CSH (escrita entre 1615/22? y 1624), y más allá de los diferentes subgéneros en los que se inscriben (drama palatino, de tema histórico-legendario, caballeresco o mitológico...), coinciden en desarrollar el retrato del prototipo de ***rey tirano*** en toda su bajeza y degradación, convirtiéndose así en una especie de ***speculum principis*** mediante el cual «avisar» al príncipe de los peligros que pueden sobrevenirle (resistencia y tiranicidio), si se aparta del modelo deseable de ***buen rey***.

III.2.2.4.1. Semblanza del tipo guilleniano del ***rey injusto y tirano***

Decía uno de los compañeros valencianos de Guillén, también discípulo de Virués, que «deben los señores / vivir bien, porque su vida / espejo es de valedores, / y al grande que a mal convida / le dan grandes sinsabores[676]». Del mismo modo pensaba nuestro ilustre comediógrafo Guillén de Castro, pues, como el moralista Quevedo pocos años más tarde, decide hacer «oficio de

---

[674] En su estudio titulado «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» (pp. 154 y 155), Joan Oleza apunta que la ***comedia*** se constituye sobre dos macrogéneros con funciones y finalidades muy distintas:

> ...En términos modernos, podríamos diferenciar, de un lado las ***comedias*** (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas), del otro los ***dramas*** (de tema caballeresco o histórico-legendario) [...]. El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes [...]. A la comedia, por el contrario, se le confía una misión esencialmente lúdica. La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa...

[675] De la misma opinión es Juan Luis Ramos, quien califica a las obras guillenianas que centran nuestra atención de «dramas ideológicos» que desarrollan «conflictos de poder». Remitimos a su artículo «Guillén de Castro en el proceso de la Comedia barroca», p. 191.

[676] Palabras de Gaspar Aguilar pertenecientes a su comedia ***La venganza honrosa*** (1616), incluida en el volumen de E. Juliá Martínez, ***Poetas dramáticos valencianos***, (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Biliotecas y Museos, 1929, 2 vols.) tomo II, p. 348.

espejo[677]» y destinar buena parte de su obra dramática al servicio de la formación del «perfeto caballero» y «perfeto príncipe», facilitando así a los gobernantes de su tiempo (Felipe III y Felipe IV) su difícil tarea, encomendada por Dios, de gobernar a su pueblo con justicia y verdad, satisfaciendo sus necesidades espirituales y materiales. Eso explica que uno de sus objetivos dramáticos principales sea (como se ha podido comprobar en III.2.1.4. «***Rey justo***») dejar bien asentada la semblanza ideal del ***buen monarca*** como aquél que opta por imitar a Cristo, único y verdadero rey, tanto en su actuar como persona, como en el desempeño de sus funciones públicas, desechando esos otros modelos paganos, falsos y perniciosos, que, en opinión del fiel consejero Feduardo (LJP), han favorecido la tiranía de su señor natural, el Rey de Hungría:

> ...Y a ti sin duda te diera,
> con un ejemplar consuelo,
> menos cobarde el recelo,
> y la pasión menos fiera,
> el mirar en las historias
> de los Césares romanos,
> tan crueles, tantas manos
> tan lascivas, tantas glorias[678].

Y para mover los afectos suaves, es decir, la simpatía de ese sector privilegiado de su auditorio hacia el arquetipo ideal, deseable, de soberano «imitador del Cielo» (LJP, p. 117a), Guillén no duda en mostrar, mediante una sutil técnica de contrapunto, su despreciable contrafigura, el ***monarca soberbio***, ***injusto*** y ***tiránico***, identificable con Satanás, como veremos con más

---

[677] La cita forma parte de la ***captatio benevolentiae*** con que Quevedo trata de disculparse ante el lector en general, y, muy especialmente, ante el destinatario real (el monarca de su tiempo) de su ***Vida de Marco Bruto***, por intentar aleccionar y aconsejar a quien, desde el punto de vista jerárquico-social, se halla muy por encima de él:

> ¡Gran ceguedad es la mía, que con vanidad de maestro estoy enseñando estas cosas a los príncipes de quien las aprendo.
> Mas no por esto seré culpable. Yo hago oficio de espejo, que les hago ver en sí lo que en sí no pueden ver.
>
> (***Vida de Marco Bruto***, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, cap. 15, página 62).

[678] Guillén de Castro, LJP, pp. 128a-b. También Quevedo, en su prosa moral, insiste en la idea de que el único modelo posible para el gobernante ha de ser el divino, pues:

> ...si llegas al examen de los emperadores griegos, de más vicios fueron reino que tuvieron vasallos. Si pasas a los romanos, ¿de qué locura, de qué insulto, de qué infamia no fueron provincias y vasallos? No hallarás alguno sin señor en el alma.
>
> (***Política de Dios. Gobierno de Christo***, ed. de James O. Crosby, Urbana, University of Illinois Press, 1966, parte II, pp. 49-50).

detalle, siguiendo así el magisterio de su muy admirado Cristóbal de Virués, consistente en proponer «...ejemplos de virtud, aunque mostrados / tal vez por su contrario el vicio[679]».

Convencido de la eficacia de semejante método didáctico, nuestro dramaturgo valenciano salpica toda su obra con un sinfín de poderosos corruptos y deshonestos que, muy curiosamente, y salvo el caso de los monarcas castellanos de ECA y MC II, se caracterizan por ser todos ellos de origen extranjero, ya que, o bien proceden de países lejanos en el espacio y en el tiempo, como la Antigua Grecia Clásica (PYF) o la fabulosa Hungría (EAC, ECB, LJP), o bien proceden de países un poco más cercanos, geográficamente hablando, como es el caso de Francia (EDD y ENM) y los antiguos reinos españoles de Sicilia (CSH) y Nápoles (EPC). Ello le permitirá a Guillén bucear por el lado oscuro de la vida privada de los monarcas y ahondar en temas tan espinosos como la tiranía y el derecho de resistencia, sin herir la sensibilidad del monarca español de su tiempo (Felipe III y, posteriormente, Felipe IV), como ya había sucedido anteriormente con Felipe II, el cual, según nos cuenta Lope en su ***Arte nuevo***, llegó a sentirse molesto por la continua irrupción en las tablas de personajes regios indignos:

> Elíjase el sujeto y no se mire,
> (perdonen los preceptos) si es de reyes
> aunque por esto entiendo que el prudente
> Felipe, rey de España y señor nuestro,
> en viendo un rey, en ella[s] se enfadaba,
> o fuese el ver que al arte contradice,
> o que la autoridad real no debe
> andar fingida entre la humilde plebe (vv. 157-163).

De hecho, cuanto más alejados de los límites temporales y espaciales de Castilla se hallen los dramas protagonizados por el arquetipo real que nos ocupa, más radical y, por ende, más cercana a la postura de aquellos teólogos y juristas de tradición tomista del Quinientos, defensores del derecho de resistencia y del tiranicidio (Juan de Mariana, Domingo de Soto...), será la propuesta guilleniana para acabar con el gobierno despótico de sus tiránicas criaturas. Si nos centramos en las tres piezas que presentan en escena el regicidio del monarca injusto, EAC, EPC y MC II, nos daremos cuenta de que la postura guilleniana a favor de tan funesto final se nos muestra más o

[679] C. de Virués, ***La cruel Casandra***, en ***Teatro Clásico en Valencia,*** tomo I, p. 146.

menos explícita, en función del lugar en el que se ubique la acción dramática. En el caso de EAC (1596-1599?), considerada no sólo la pieza más antigua escrita por el valenciano, sino también la más vinculada al influjo viruesiano[680], el lector/espectador se encuentra con que Guillén hace una clara y arriesgada apología del magnicidio del Rey de Hungría, rey legítimo, pero convertido en tirano por abuso de poder (***tirannus ex parte exercitii***), mientras que en una pieza de factura posterior como es EPC (1610-1615?), ambientada en el virreinato español de Nápoles, y en la que se retrata el perfil despótico de un usurpador (***tirannus ex defectu tituli***), cuya muerte violenta sería vista como un remedio necesario por la práctica totalidad de los tratadistas políticos y morales contemporáneos, Guillén mantiene una actitud un tanto ambigua, al poner, con toda intención, en boca de su ***alter-ego***, el «perfeto caballero» valenciano don Miguel Centellas, las siguientes palabras con las que rechaza el tiranicidio, por ser indigno de su «nobleza española»:

> ...pues no consiento ni hallo
> razón, justicia ni ley,
> que obligue a matar al rey
> sin ser traidor el vasallo[681].

Por último, la máxima cercanía espacial (Castilla) de MC II (1610-15?), unida a la presencia del tiranicida Bellido de Olfos, consagrado por la tradición

---

[680] Tanto es así, que García Ramos («Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», p. 173) llega a advertir en EAC el mismo esquema narrativo presente en ***La gran Semíramis*** de Virués.

[681] Guillén de Castro, EPC, p. 167a. Estas palabras pronunciadas por don Miguel Centellas han llevado a los críticos a intuir una posible intencionalidad irónica, por parte del autor, en su caracterización como «dechado de caballería». Así, por ejemplo, Luciano García Lorenzo (***El teatro de Guillén de Castro***, p. 64) opina que, muy probablemente, Guillén «para comprender a su personaje don Miguel Centellas [...] nos aconsejaría acercarnos a Centellas con cierta ironía no exenta de leve sorna». Y es que, no «¿querrá criticar Guillén de Castro con su personaje a todos aquellos que, en su tiempo, se oponían a la declaración que más tarde lanzará tajantemente Pedro Crespo en ***El alcalde de Zalamea***:

> Al rey la hacienda y la vida
> se han de dar, pero el honor
> es patrimonio del alma
> y el alma sólo es de Dios?» (p. 64).

Manuel Delgado (***Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro***, página 133) se hace la misma pregunta que su homólogo, y, tras contemplar a don Miguel como el «instrumento perfecto» (que no «perfecto caballero») para los planes tiránicos de su señor, debido a su extrema sumisión y fidelidad, llega a la conclusión de que encarna las consecuencias negativas de esa «no resistencia» al poder abusivo de los reyes tan difundida por el teatro lopesco. Por su parte, Jammes Crapotta (***Kingship and tiranny in the theater of Guillén de Castro***, p. 146) habla del carácter ambiguo de un caballero aparentemente perfecto, que sirve, a la vez, para ilustrar y censurar la «virtud» del conformismo y la obediencia ciega a la autoridad regia.

histórica y romancística castellana como traidor e hijo de traidores, todo ello supone la aparente condena radical del tiranicidio, y decimos «aparente», pues Guillén, en un alarde de ingenio, muestra a Bellido como el instrumento, «el renglón torcido», escogido por Dios para castigar la tiranía de don Sancho: «del cielo soy instrumento; / aunque malo, peregrino» (MC II, p. 65), dirá él mismo.

Por otra parte, no debemos olvidar que, al reservar, prioritariamente, los rasgos negativos a monarcas de procedencia foránea, nuestro dramaturgo está siguiendo una tendencia bien consolidada en el teatro valenciano anterior, concretamente en la comedia de su maestro Tárrega, quien gustaba de ridiculizar a la aristocracia extranjera (principalmente miembros de la nobleza, y no tanto de la realeza), para mayor deleite y diversión de su selecto público valenciano[682].

Antes de abordar el análisis de los rasgos atributivos que conforman la etopeya del ***soberano injusto*** y ***tirano***, introducido por Guillén, muy tempranamente, en la nueva forma de hacer teatro (recordemos que Lope de Vega no presenta la figura del ***tirano*** hasta 1602, en ***El príncipe despeñado***, y luego apenas la incluye en sus comedias), conviene detenernos en la definición que Juana de José Prades nos hace del tipo, a partir de los escasos ejemplos que encuentra en el repertorio de cinco dramaturgos españoles auriseculares. Según la estudiosa, el perfil del monarca que encarna la cara negativa del habitual y reiterado prototipo del ***rey justo*** responde al de un:

> «***poderoso***» que, si joven, es tan ***enamoradizo*** y ***celoso*** como el galán, pero con una ***pasión amorosa*** violenta, avasalladora hasta la ***soberbia*** e ***injusticia***[683]***.***

Como la inmensa mayoría de la crítica literaria nacida en torno al teatro del siglo XVII, Juana de José Prades circunscribe el retrato del paradigma del ***rey injusto*** a un tipo muy concreto de monarca, capaz de conjugar tanto la «facultad de poder», característica de todo soberano legítimo,

[682] Recordamos al cobarde y fanfarrón conde italiano de ***El prado de Valencia*** (1589), a su compatriota, el lujurioso e incluso asesino Torcato de ***La duquesa constante*** (anterior a 1589), o bien al enredador y mentiroso caballero francés, Arnaldo, de ***El esposo fingido*** (anterior a 1589).

[683] J. De José Prades, ***Teoría sobre los personajes de la Comedia nueva en cinco dramaturgos***, p. 251.

con las atribuciones propias del ***galán***, tales como «juventud», «linaje» y «talante enamoradizo y apasionado», enfrentándose así claramente a su opuesto, el rey anciano que «exhibe algunas muestras del ejercicio real de sus obligaciones de gobernante» haciendo gala de una enorme «prudencia en sus resoluciones[684]», y cuyo papel actancial se limita al de ser un mero testigo y juez de la acción dramática.

Ahora bien, como ya adelantábamos en el III.2.1.4. («***Rey justo***»), el teatro de nuestro insigne dramaturgo de la ciudad del Turia escapa a esta visión tan reducida y simplista con que nuestra ***Comedia nacional*** solía presentarnos al paradigma regio, escindido entre la doble faceta antitética de «rey justo-viejo» ***versus*** «rey injusto-joven». Y es que, preocupado como estaba por que su obra fuese un auténtico tratado de formación y una guía de conducta para el monarca de su tiempo, Guillén se esmera en retratar, con todo detalle y con gran verosimilitud, las dos caras posibles, la deseable y la condenable, que podía ofrecer un monarca en la vida real, independientemente de la edad que tuviese, pues, en su opinión, la tiranía es fruto de la viciada y errónea educación recibida por el príncipe durante su infancia. De ahí que, más allá de los encorsetados y rígidos tiranos, siempre jovencísimos, que, de vez en cuando, salpican las páginas de nuestro teatro clásico, el de Guillén se muestre generoso en ofrecernos toda una variada y nutrida galería de monarcas indignos, representativos tanto de los dos sexos (ya hemos comentado la presencia, si bien escasa, de ***poderosas*** malvadas como la Infanta de EAC, o las reinas consortes de EDD y ENM), como de los distintos períodos del ciclo vital humano (ancianos: reyes de ECA, ECB, EDD, ECI y ENM; de mediana edad: soberanos de EAC, PYF, EPC y LJP; y, finalmente, jóvenes mancebos como los príncipes de CSH y LJP, el rey don Sancho de MC II, y el usurpador Ludovico de EPC).

Pese a la diversidad generacional del sinfín de malos reyes que pueblan el teatro guilleniano, lo cierto es que todos ellos se caracterizan por perder su naturaleza de ***`rex´*** («...el rey, en siendo tirano, / luego lo deja de ser», EAC, p. 76), al desarrollar un perfil tiránico que contraviene ya sea una, ya sean las dos predicaciones innatas que presidían la etopeya del ***buen***

[684] Ibídem.

monarca: «facultad de poder» e, indisolublemente ligada a ella, «facultad de ejercer dicho poder con justicia y piedad».

a) Ausencia del sema «facultad de poder»: el tirano por usurpación (`tyrannus ex defectu tituli´)

Detengámonos, en primer lugar, ante los dos únicos casos de tiranos propiamente dichos, esto es, de monarcas ilegítimos que, más que perder su condición regia, se podría decir que nunca han gozado de ella, al carecer del «poder» otorgado por Dios a los elegidos por Él para ser su cabeza visible en la tierra, en lo que respeta al orden temporal. Nos referimos al Rey de Nápoles y a su sucesor y verdugo, Ludovico, protagonistas ambos de la pieza EPC, y magníficos exponentes del tipo de ***tirano*** tradicionalmente conocido como ***`tyrannus ab origine´*** o, en términos acuñados por Santo Tomás de Aquino, ***`tyrannus ex defectu tituli´***. Y es que, como muy bien indica este último marbete, ninguno de ellos ha adquirido el «título» de rey de manera legítima. En el caso del tiranicida Ludovico, las razones son más que obvias: se hace con la ansiada corona de Nápoles, tras traicionar y dar muerte violenta («a puñaladas») a su señor, el Rey, como él mismo confesará al pueblo al final de la pieza: «...he muerto al Rey» (EPC, p. 167b). Curiosamente, en las palabras que dirige a los súbditos napolitanos, Ludovico trata de justificar el magnicidio por él cometido, alegando, entre otras cosas, el origen oscuro, y, por ende, ilegítimo y tiránico, del poder sobre el que se sustentaba el gobierno del Rey asesinado:

> ...Ya sabéis, señores,
> que fue vuestro rey su agüelo [de la Reina],
> y el padre deste tirano
> le dio la muerte. (EPC, p. 167b).

Poco antes, Ludovico le había contado pormenorizadamente al «perfecto caballero» don Miguel Centellas todo lo referente a propósito de este luctuoso suceso que, en el pasado inmediato, había conmocionado la vida política de Nápoles:

> Sabe que el paterno agüelo
> de la Reina, mi señora,
> reinando en Nápoles tuvo
> valor mucho y dicha poca,
> porque el padre deste rey,
> que la tiraniza agora,

matándole a puñaladas
se le alzó con la corona, [...]
el sucesor de Pedro,
que tiene la silla en Roma,
por no ver guerra en Italia,
al bien común suerte impropia,
concertó que se casaran
este rey con esta diosa... (EPC, pp. 144b y 145b).

En definitiva, tanto el Rey de Nápoles, primero, como, posteriormente, su asesino Ludovico tienen en común el hecho de ser meros **usurpadores** del trono, encarnando así el rasgo básico y fundamental que, según Alfonso X el Sabio en ***Las Siete Partidas***, caracterizaba al `***tyrannus ab origine***´:

> Tyrano ta[n]to quiere dezir, como **Señor q[ue] es apoderado, en algund Reyno, o tierra por fuerça: o por engaño, o por traycio[n]**...[685]

Y añadiría inmediatamente el rey sabio que:

> ...estos tales son, e de tal natura, q[ue] despues, q[ue] son bie[n] apoderados en la tierra, **aman mas de fazer su pro, maguer sea daño dela tierra que la pro comunal**, de todos, porque sie[m]pre biue[n] a mala sospecha, dela perder[686].

Así pues, parafraseando el dicho popular, podríamos decir que el gobierno que mal empieza mal prosigue, y mucho peor acaba. Veamos, si no, la nefasta trayectoria protagonizada por el Rey de EPC, claramente identificable, con toda intención por parte de Guillén, con la del ***príncipe maquiavélico***, que tantas ampollas habría de levantar en la España de la época[687]. En efecto, tras llegar accidentalmente al trono de Nápoles, como consecuencia de la condenable acción de su padre, quien, movido por la ambición, había despojado de la vida y del poder al Rey legítimo por entonces, el actual Rey del presente dramático de EPC perpetúa el gobierno despótico y tiránico de su progenitor, al hacer suyas las máximas que regían el comportamiento del modelo político y amoral de ***príncipe***, propuesto por

[685] Alfonso X el Sabio, ***Las Siete Partidas***, nueuamente Glosadas por el Ldo. Gregorio López, en Salamanca, por Andrea de Portonaris, Año M.D.L.V., 7 vols. (reed. facs. B.O.E., Madrid, 1974, tres tomos). La cita se halla ubicada en esta última edición, concretamente en la «Partida Segunda», título 1, ley 10.ª, folio 6va.

[686] Ibídem.

[687] En el subsubapartado referente al paradigma guilleniano del ***rey justo*** (remitimos, concretamente, a la p. 324), ya se comentaron algunas de las reacciones más importantes, surgidas a raíz de la llegada a nuestro país de las ideas políticas del florentino.

Maquiavelo[688]: por un lado, vemos cómo, abusando de una posición privilegiada que no le pertenece por derecho, concede primacía a la satisfacción de su propio «gusto» («aman mas de fazer su pro»), mientras desatiende las necesidades espirituales y materiales del Reino, como bien nos refieren sus vasallos: «es un tirano / [...] y si es Rey, es rey injusto. / [...] Acude más a su gusto / que a nuestra necesidad[689]»; y, por otro lado, y con el propósito de preservar su poder, se encarga de sembrar todo un régimen de terror y crueldad, convencido, como diría el pensador florentino, de que «más vale ser temido que amado[690]», en claro perjuicio de la «ley del buen gobernar» que, según Lope en boca de su personaje Ciro, «temer y amar ha de ser[691]». El resultado de semejante comportamiento, tan diametralmente opuesto al

[688] Véanse, muy especialmente, los capítulos V, VI, VII, XVII y XVIII de ***Il Principe*** (ed. de F. Chabod y L. Firpo, Torino, Einaudi, 1982) de Maquiavelo, dedicados a cómo el príncipe debe llevar a cabo la conquista del poder y su mantenimiento en el tiempo.

[689] Guillén de Castro, EPC, p. 157a. Que el Rey de Nápoles es un mal gobernante que concede primacía a sus intereses personales por encima del bien común de su patria lo demuestra, entre otras cosas, el hecho de que, cegado por la irresistible atracción que siente por Diana (prima de su esposa), humille y desprecie continuamente a la Reina, negándose a mantener relaciones sexuales con ella, y descuidando así grave e irresponsablemente la sucesión al trono.

[690] El terror y la violencia son también los pilares sobre los que se sustenta, digámoslo así, la «teoría política» de la inmensa mayoría de los monstruosos reyes tiranos que inundan las páginas de nuestra tragedia renacentista y humanista, inmediatamente anterior a la nueva comedia de Lope. He aquí dos significativos fragmentos, en los que sendos tiranos, el rey Acoreo (protagonista de la ***Alejandra*** de Lupercio Leonardo de Argensola) y el «furioso» Atila (protagonista de la pieza así titulada del valenciano Cristóbal de Virués), se glorían en exponer ante el lector las tristes bases (crueldad, temor...) que favorecen el afianzamiento de su gobierno despótico y, sobre todo, la adoración de su persona por parte de los súbditos:

> Acoreo. La mano de los Reyes poderosa
> siempre debe mostrar rigor terrible:
> jamás mostrarse afable ni amorosa,
> mas siempre justiciera e invencible [...]
> y así por estas cosas le conviene
> mostrar que más furor que piedad tiene.
>
> (***Alejandra***, en ***Obras sueltas***, coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñaza, Madrid, imprenta de M. Tello, 1889, vol. I, p. 247.)

> Atila. Aborrézcame el mundo i aborrezcan
> mi nombre a mi presencia mis vasallos,
> i sea aborrecible a cielo i tierra,
> como me tema el mundo i como teman
> mi saña i mis castigos mis vasallos...
>
> (***Atila furioso***, en ***Poetas dramáticos valencianos***, 1929, tomo I, p. 97a.)

[691] Lope de Vega, ***Contra valor no hay desdicha*** (1625-1630), pieza incluida en ***Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*** (edición de J.E. Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1853-1860), tomo III, p. 7.

modelo ideal de ***buen rey***, imitador de las virtudes de Cristo, consagrado por la tradición cristiana y tomista, no podía ser otro, según Guillén, partidario de las doctrinas de su tiempo sobre el ***derecho de resistencia*** y el ***tiranicidio***[692], que la trágica muerte del tirano a manos de su aborrecido pueblo, depositario, en última instancia, de la facultad (otorgada por Dios) de «librarse» por la fuerza del yugo opresor del tirano usurpador o del mal rey que hubiese olvidado algo tan fundamental como que su poder, prestado por Dios, no es absoluto, sino que debe hallarse sujeto «al bien público y a los intereses de su estado[693]», así como a los rectos cauces de la moral cristiana y la razón[694].

Sin embargo, y pese a que la muerte violenta del regio protagonista de EPC sería vista con buenos ojos hasta por muchos de los defensores de la ***no resistencia*** y del llamado «Derecho Divino de los Reyes», tales como Jean Bodin[695], quienes consideraban reo de muerte al ***`tyrannus ex defectu titulí***, Guillén nos sorprende calificando al tiranicida Ludovico de «asesino», frente al tratamiento más afectivo que dispensara a otros magnicidas como Leónido (EAC), o incluso el tradicionalmente consagrado como «traidor», Bellido De Olfos (MC II). Sin duda alguna, ello es debido a que, frente a estos últimos,

---

[692] Algunos de los máximos teorizadores de esta corriente de pensamiento que propugna el ***derecho de resistencia*** al tirano son, entre otros, los que siguen:

- Diego de Covarrubias, ***Epitome in quartum librum Decretalium*** (1545);
- Domingo Báñez, ***De iure et iustitia decisiones*** (1594);
- Juan de Mariana, ***De rege et regis institutione*** (1599);
- Luis de Molina, ***De iustitia*** (publicada después de 1600);
- Francisco Suárez, ***Defensio Fidei*** (1613);
- Juan Ginés de Sepúlveda, ***De regno*** (1671);
- Juan Márquez, ***Gobernador cristiano*** (1612).

[693] Palabras de Diego Saavedra Fajardo, en su tratado titulado ***Idea de un Príncipe político-cristiano*** (incluido en ***Obras de don Diego de Saavedra Fajardo***, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1853), tomo XXV, p. 5.

[694] Como muy bien señala Manuel Delgado, buen conocedor del «teatro político» de Guillén de Castro, nuestro dramaturgo valenciano «se adhiere [...] a la idea bien desarrollada en la teoría política española de los siglos XVI y XVII, según la cual, el poder -***potestas***- es privativo del ***corpus mysticum***, en tanto que los reyes, los senados y los pueblos sólo son titulares de ese poder, es decir, desempeñan un ***officium*** del que tienen que rendir cuentas forzosamente». Véase Manuel Delgado, ***Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro***, p. 145.

[695] He aquí un significativo fragmento, extraído de su obra ***Los seis libros de la República*** (edición de P. Bravo Gala, Madrid, Tecnos, 1985):

> …Hemos dicho que es tirano quien por su propio esfuerzo se erige en príncipe soberano, sin elección, ni decoro hereditario, ni suerte, ni justa guerra, ni vocación especial de Dios. A él se refieren las leyes y autores antiguos, cuando disponen se le dé muerte, e incluso que sus asesinos reciban una gran recompensa... (lib. II, cap. V, p. 102).

quienes, desde su inicial situación de inferioridad (materializada ya sea en su condición salvaje, en el caso de Leónido, ya sea en su talante vil y traidor, en el caso de Bellido De Olfos) alcanzaban la categoría de privilegiados «delegados del Cielo[696]» o «instrumentos de Dios[697]», Ludovico recorre el camino a la inversa, pues encarna la evolución que «de sabio a tonto[698]» experimentará otro tiranicida, concretamente el Marco Bruto de la obra quevedesca así titulada. Y es que, al igual que sucederá con el responsable de la tragedia de los «idus de Marzo», el acto tiranicida del Ludovico guilleniano pierde también todo su mérito y justificación, al dejar que sus pasiones e intereses personales (ambición de poder, y, sobre todo, amor por la Reina) se añadan a las supuestas causas «desinteresadas» que, según anuncia al pueblo hacia el final de la pieza, lo llevaron a acabar con la vida de un rey, caracterizado por «sus tiranías, / su mal trato y mal ejemplo[699]».

b) Ausencia del sema «facultad de ejercer el poder real con justicia y piedad». El tirano por opresión (`Tyrannus ex parte exercitii´)

Si, como acabamos de ver, la pluma de nuestro comediógrafo valenciano prestaba poca atención a la tiranía que nace de la usurpación, no sucede lo mismo con una segunda modalidad de tiranía más interesante, concretamente nos referimos a la procedente del abuso del poder legítimamente recibido, más proclive a aflorar en una época presidida, en lo que atañe al ámbito político, por la plena consolidación de la Monarquía absoluta. En efecto, su sensibilidad de escritor comprometido, que contempla con decepción cómo la subida al trono de monarcas ineptos, políticamente

---

[696] Recordamos las palabras pronunciadas por los Grandes del reino de Hungría, ante la llegada del caballero montaraz Leónido:

> Grande 4. ¡Gran secreto el alto cielo
> nos descubrió en este día!
> Grande 2. Sin duda el cielo lo envía
> y ha de ser nuestro consuelo.
> Grande 4. Pues que vimos sus extremos,
> gobernará nuestra grey. (EAC, p. 113).

[697] El propio Bellido De Olfos, sorprendido por la extraña fuerza que lo anima a dar muerte al tirano, dice para sus adentros: «...Mas toda el alma se admira / del valor que en mí no afloja. / ¿Quién me anima? ¿Quién me arroja? [...] **Algún impulso divino / da fuego a mi pensamiento; del cielo soy instrumento; aunque malo, / peregrino»** (MC II, p. 64).

[698] Francisco de Quevedo y Villegas, ***Vida de Marco Bruto*** (1644), p. 128.

[699] Guillén de Castro, EPC, p. 167b.

hablando, tales como Felipe III y Felipe IV, marca el inicio del fin del «imperio hispánico de los Austrias», y cómo no, también su nostalgia, como miembro de la pequeña aristocracia valenciana, de unos tiempos no tan lejanos, en que los nobles gozaban de grandes prerrogativas, llevan a Guillén a desplegar ante su auditorio toda una retahíla de malos reyes que caen en la tentación de abusar del poder que les ha sido prestado por Dios, poniendo así de manifiesto sobre las tablas su enorme preocupación por un sistema como el absolutista, que permitía la concentración plena del poder en las solas manos de la persona del monarca, estuviese o no preparada para enfrentarse por sí misma a la difícil tarea de gobernar (***officium regium***).

Muchas son las figuras regias que, como los soberanos de EAC, ECA, EDD, ENM, ECI, PYF, LJP, MC II (don Sancho), y los príncipes de LJP y CSH, así como la Infanta de ECA, carecen de la segunda atribución inherente al paradigma ideal de ***buen rey*** («facultad de ejercer el poder real que ostentan con piedad y justicia»), quedando así adscritas al tipo de ***tirano***, tradicionalmente conocido como `***tyrannus a regimine***´ o, en terminología de Santo Tomás, `***tyrannus ex parte exercitii***´. En este caso, y como bien indican los marbetes que acabamos de citar, frente a los usurpadores Ludovico y el mal llamado «rey» de Nápoles de EPC, nos encontramos ante verdaderos reyes (o infantes) que, siendo legítimos, hacen gala de un comportamiento inadecuado a su calidad, tal como nos refiere Alfonso X el Sabio en su mencionada ley de ***Las Siete Partidas***:

> Otrosi dezimos: que maguer alguno, ouiesse, ganado Señorio del Reyno, por alguna de las dichas razones: **si el vsasse mal de su poderio** en las maneras q[ue] desuso diximos: **en esta ley, q[ue]l puede[n] dezir las gentes tyrano: e tornarse el Señorio q[u]era derecho, en torticiero**[700].

Pero, ¿en qué consiste o cómo se materializa ese «mal [uso] de su poderio» que define el modo de actuar de la cara negativa y, por tanto, condenable del arquetipo regio? Teólogos, juristas y pensadores españoles de mediados del Quinientos y primera mitad del Seiscientos, desde posiciones cristianas y tomistas, nos sacan de dudas. Según Juan de Mariana, en el capítulo V de su obra ***De rege et regis institutione***, la autoridad

[700] Alfonso X el Sabio, ***Las Siete Partidas***, «Partida Segunda», título I, ley 10.ª, folio 6va.

real, emanada de Dios, se ejerce de manera ilegítima cuando no se halla destinada a la prosecución del bien común de la sociedad:

> ...Explicadas ya las condiciones del buen príncipe, es fácil resumir las del tirano que, manchado de todo género de vicios, **provoca por un camino casi contrario la destrucción de la república** [...], y aun habiéndolo recibido [el poder] del pueblo, **lo ejerce violentamente**, **tomando por medida de sus desmanes, no la utilidad pública, sino su propia utilidad, sus placeres y sus vicios**[701].

Pedro Rivadeneira redunda en la misma idea, añadiendo que, en su atropello del bien común, el ***mal rey*** atenta contra los derechos naturales fundamentales e inalienables de sus súbditos, y, consecuentemente, atenta también contra el orden moral y la ley divina:

> ...El verdadero rey está sujeto a las leyes de Dios y de la naturaleza; **el tirano no tiene otra ley sino su voluntad**. El Rey hace profesión de guardar la piedad, la justicia, la fe; el tirano no tiene cuenta con Dios ni con fe ni con justicia. El uno está al bien público y a la defensión de su pueblo; el otro **no hace cosa sino por su interés** [...], el uno es alma y vida de su pueblo, cabeza del cuerpo de la república y como padre de cada una de sus súbditos; el otro **es cuchillo verdugo y atormentador**...[702]

En resumidas cuentas, podemos decir que ese «mal uso del poderio» que, según nos adelantaba el rey sabio, establecía la línea divisoria entre los dos polos, el positivo y el negativo, del paradigma real estriba en su abuso, por parte del mal gobernante, para la satisfacción única y exclusiva de intereses particulares, y todo ello en perjuicio del bien comunal deseado por Dios para sus hijos. Ahora bien, ¿cuál es la causa originara de esta desviación de lo que Aristóteles, en su ***Política***, calificaba de «regímenes rectos», o de lo que, en tiempos de nuestro dramaturgo, se conocía como el «buen reinar», al estilo de Cristo, Rey de reyes? Quevedo será claro al respecto, pues, como nos dirá en su ***Vida de Marco Bruto*** (1644), el príncipe que degenera en tirano, al «quitar la comodidad a la paz, y la gloria a la

[701] Juan de Mariana, ***De rege et regis institutione***. Citamos por la edición en castellano, ***Del Rey y de la Institución Real***, llevada a cabo por Humberto Armella Maza (Madrid, Publicaciones Españolas, 1961), tomo I, p. 97.

[702] Pedro de Rivadeneira, ***Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano***, en ***Obras escogidas*** (Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1868), tomo LX, p. 532

guerra, a sus vasallos las mujeres, y a los hombres las vidas» es aquél que **«obedece al apetito, y no a la razón**[703]**»**.

Ya nos lo decían los Grandes de EAC, refiriéndose a su señor natural, el Rey de Hungría: «Quien no se gobierna a sí / mal gobernará su imperio» (EAC, p. 76). Y es que el vil apetito, las bajas pasiones, en definitiva, los vicios, capitaneados todos ellos por la soberbia («reina de todos los vicios», dirá de ella San Gregorio Magno, uno de los Padres de la Iglesia), constituyen la causa principal de la ceguera moral y política que conduce a innumerables reyes guillenianos a desviarse del sagrado sendero de su misión como dirigentes de la ***grey*** evangélica de Cristo, mientras se deslizan, cual caballos desbocados, por la peligrosa pendiente de la tiranía. Veamos, al respecto, una pequeña muestra del fragmento con que da inicio EPC, en el que Diana, tras ser desmontada por su «fogoso» caballo, compara al rey que la persigue, espoleado por sus deseos lascivos, con el bruto sin riendas:

> ...Refrena tus desvaríos,
> pues no hay ocasión en ellos [...],
> deja el ser ligero amante,
> y vuelve a dar el volante
> al viento que te le ha dado.
> Darásme gusto infinito,
> y para que no me ofendas
> **estoy por darte estas riendas**
> **que pongas a tu apetito**. [...]
> Pues **como dejé al caballo**
> **habré de dejarte a ti**,
> ya que tu cordura poca
> me ha dicho con tal exceso
> **que es un amante sin seso**
> **como un caballo sin boca**[704].

[703] F. de Quevedo, ***Vida de Marco Bruto***, p. 128.

[704] Guillén de Castro, EPC, pp. 128b y 129a. Más escalofriante e inquietante es la asociación que, inconscientemente, realiza el príncipe don Sancho de MC I (futuro tirano, en MC II), entre su persona y el jabalí que su hermana doña Urraca (víctima de sus planes ambiciosos, en MC II) acaba de matar con un venablo (arma que, curiosamente, será la misma que utilizará el traidor Bellido de Olfos para darle muerte en MC II):

> Urraca. ...este venablo tiré,
> con que maté un jabalí,
> viniendo por el camino
> cazando con mi madre.
> D. Sancho. Sangriento está...¿Y le arrojó
> tu mano? ¡Ay, Cielo divino! [...]
> Urraca. ¿Qué te ha podido turbar
> el gusto? [...]
> D. Laínez. Señora,
> una necia astrología
> le causa melancolía [...].

El símil entre el ***tirano*** y el «caballo sin boca» o «caballo desbocado» no es baladí, pues, en consonancia con el gusto de la literatura político-didáctica de la época[705], nuestro dramaturgo valenciano tiende a simbolizar mediante animales y fieras salvajes (león, jabalí o caballo) los impulsos pasionales que, de acuerdo con el cristianismo (y el estoicismo[706]), debía aprender a dominar el hombre, en general, y el gobernante, en particular, si no quería verse embrutecido y sumido en algo peor que la servidumbre o esclavitud de la propia naturaleza humana.

Sin llegar al talante inhumano, bestial, monstruoso, e incluso satánico («¡...fuiste de Satanás / tan grande secuaz y amigo![707]»), que caracterizaba a los tiranos de la tragedia renacentista, los malos reyes guillenianos comparten con ellos el hecho de ser, como diría el Zelabo viruesiano a propósito de su cruel señora, Semíramis, temibles vencedores del mundo que, sin embargo, se muestran incapaces de «vencerse a sí»:

Dice que a muerte violenta
le inclina su nacimiento...
D. Sancho. ...y con una arma arrojada,
herido en el corazón. (MC I, pp. 64 y 65).

Esta escena que acabamos de citar es recurrente en el teatro de Guillén, el cual gusta de preanunciar, mediante la muerte de alguna fiera salvaje (el jabalí, en el caso de EPC; o el león, en el caso de EAC) la merecida muerte del tirano que ha vivido embrutecido, atento sólo al impulso de sus bajas pasiones.

[705] Juan de Mariana (***Del Rey y de la Institución Real***, p. 109), por ejemplo, nos describe al ***tirano*** en los siguientes términos: «Añádase a esto que **el tirano es una bestia fiera y cruel**, que adonde quiera que vaya, lo devasta, lo saquea, lo incendia todo, haciendo terribles estragos en todas partes con las uñas, con los dientes...». Por su parte, Pedro de Rivadeneira (***Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano***, p. 524) emplea las imágenes del león y de la zorra como símbolos de la hipocresía y la crueldad de ciertos príncipes: «Y nos traen el dicho de Lisandro, capitán de los lacedemonios (que también fue de estos políticos, que median la justicia con la utilidad), que cuando la piel del león no basta para cubrir al príncipe, se le debe coser y añadir la de la vulpeja».

[706] En efecto, el trágico valenciano, el capitán Virués, con su visión estoica del mundo como peligrosa fuente de maldad, a la que sólo puede hacerse frente mediante el aislamiento de todo lo terrenal y mediante la práctica de la virtud, nos dice, por boca de su personaje Ricardo (***Atila furioso***, en ***Teatro Clásico en Valencia***, I, pp. 209-266), que **el vicio «hace, en suma, a los hombres no ser hombres, / sino afrenta y oprobio de los hombres»** (p. 256). El mismo Atila «furioso», embriagado por el dulce y falso «vino» de sus vicios, se identificará con toda una serie de espantables fieras salvajes: «...Soy hambriento león, soy tigre horrendo, / soy falso cocodrilo y fiero drago, / espantable visión, monstruo y vestiglo», o, lo que es lo mismo, de acuerdo con la pesimista visión que del mundo tenía Virués, «soy hombre del siglo» (pp. 256-57).

[707] Cristóbal de Virués, ***Atila furioso***, en ***Teatro Clásico en Valencia,*** I, p. 263. Igual de reveladora que estas palabras con que uno de los súbditos califica la fiera condición de Atila se muestra la adjetivación que suele presidir los títulos de las tragedias prelopescas: ***Atila furioso***, ***La gran Semíramis*** y ***La cruel Casandra***, de Cristóbal de Virués; ***La tragedia del príncipe tirano***, de Juan de la Cueva, etc.

> Bien tengo en la memoria, bien me acuerdo,
> Diarco, de las grandes maravillas
> que esta mujer ha hecho en estos años
> que en hábito de hombre disfrazada
> ha sido rey y capitán famoso,
> alcanzando vitorias y trofeos
> de todos sus contrarios**, sino solo**
> **de aquellos que consigo el hombre trae,**
> **que son los viles apetitos ciegos**,
> **de quien ha sido siempre avasallada**[708].

Como sus antecesores los trágicos, especialmente su maestro Virués, nuestro dramaturgo valenciano intenta dejar bien claro en sus obras que la tiranía política tiene su origen en la tiranía de la pasión, del vicio, esto es, en la flaqueza humana del monarca que, como hombre al fin, acaba sucumbiendo a la tentación de las pasiones, incumpliendo así el precepto que pide la temperancia del soberano («***Principes multu[m] laudantur, & gloria[m], & honore[m] consequuntur, ex castitate et continentia [...]. Et non solum principes laudantur huiusmodi co[n]tine[n]tia carnali, sed et[iam] ex co[n]tinentia gulae, auaritiae, & ambitionis, & superbiae***[709]») y faltando, por tanto, a la que debería ser su primera y principal obligación como gobernante de su pueblo: el gobierno de sí mismo. Así nos lo dicen los tratadistas coetáneos:

> ...Aquel se llama propiamente rey que, enseñoreándose de sus pasiones, primero se rige, gobierna a sí mismo, cumpliendo con las obligaciones de su estado y luego rige a los otros y procura que todos hagan lo mismo, y el que haze lo contrario, y [...] mira más por la comodidad temporal y el propio interés, que al bien de la República; no dize con el nombre que tiene, ni se puede llamar Rey, ni lo es para sí, ni para los otros, pues ni a sí ni a ellos sabe regir[710].

> ...Rey que se gobierna, rey que se socorre a sí mismo, y se guarda y mira por sí, ése mira por sus reinos...[711]

Ahora bien, profundamente más optimista que sus predecesores, Guillén recalca que, pese a su natural inclinación al mal, como hombre que

---

[708] Cristóbal de Virués, ***La gran Semíramis***, en ***Teatro Clásico en valencia,*** I, pp. 135-136.

[709] B. Cassanaeus, ***Catalogus Gloriae Mundi [...] opvs in libros XII divisvm***, Venetiis, MDLXXVI. Apud haeredes Vincentij Valgrisij. La cita arriba expuesta se halla ubicada en la parte V, cons. 11, f.º 107vb-108ra.

[710] Juan de Santa María, ***Política cristiana*** (1619), en M.ª Ángeles Galino Carrillo, ***Los tratados sobre educación de príncipes***, Madrid, CSIC, 1948, p. 128.

[711] F. de Quevedo, ***Política de Dios. Gobierno de Christo***, edición de James O. Crosby, Urbana, University of Illinois Press, 1966, parte I, capítulo 5, p. 61.

es, el monarca que se abandona a la turbulenta corriente de las pasiones lo hace como consecuencia del mal empleo del libre ejercicio de su voluntad o libre arbitrio, y no porque se halle determinado por la maldad y la corrupción intrínsecas a la institución que ostenta y al ámbito cortesano en que vive[712]. En consecuencia, si el monarca de sus piezas degenera en tirano a causa de su mal proceder, también tiene en sus manos la facultad de rectificar y recobrar así la dignidad real perdida, como veremos más adelante. En otras palabras, para nuestro dramaturgo valenciano, la institución monárquica, el poder, no mancilla a la persona: el problema está en el hombre que la gobierna, y en el uso adecuado o no que hace de ella.

Sin duda alguna, esta divergencia de planteamientos se debe a que Guillén, pese a heredar de los trágicos la figura del ***rey tirano*** y la temática de la corrupción del poder, analiza el fenómeno de la tiranía desde una perspectiva nueva, propia de un código dramático también novedoso, informado por la ideología triunfante de la Contrarreforma: nos referimos a la ***comedia*** nacida del molde lopesco, la cual, frente a la ***tragedia humanista*** anterior, y como bien señala Faliu-Lacourt en un artículo significativamente titulado «Sacrificios y redención, o **de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro»**, ya no se limita a denunciar «los excesos del vicio»

[712] De nuevo, será Zelabo, uno de los siervos protagonistas de ***La gran Semíramis***, el vocero de la visión desencantada y fatalista que de la vida en general, pero, sobre todo, de la vida de palacio, la experiencia cortesana y el juego político tenía Virués:

> ...¡Oh, Corte, cuyo caos se compone
> de todo cuanto la quietud destruye!
> Quien siente tus traiciones y mentiras,
> ¿qué espera de tus furias y tus iras?
> Que ya, si no es doblado y fementido,
> si no es disimulado y cauteloso,
> si no es falso, sagaz y entremetido,
> si no es adulador, si no es chismoso,
> jamás el hombre se verá valido,
> por más que sea discreto y valeroso;
> que al valor el favor no le acompaña
> si va desnudo de artificio y maña [...].
> ...**este mostro infernal, horrendo y fiero,**
> **el bien del mundo destruir procura** [...],
> de cuán heroicas máquinas maquinas
> y pones en efeto las ruinas... (pp. 126-27).

Esta visión tan negativa de la vida política y cortesana encuentra su máxima expresión en la escena final de ***La gran Semíramis***, en la que Virués, con desolado pesimismo, muestra cómo a la tiranía de la cruel Semíramis sucede, irremediablemente, la de su perverso hijo, Zameis Ninias, cumpliéndose así el inevitable círculo vicioso y corrupto del que ningún ***poderoso*** puede escapar, a menos que sea capaz de controlar estoicamente sus pasiones, desde el aislamiento voluntario de las frivolidades y falsas ilusiones de la vida palaciega.

cometidos por un ***tirano*** monstruoso y monolítico, marcado por un destino arrebatador, sino que propone «actitudes para combatirlo». Y es que, según la estudiosa antes mencionada, el dramaturgo de fines del XVI y principios del XVII, confiado en la capacidad del hombre para superar la fuerza del sino, «ya no ofrece [...] una meditación sobre la desdicha, el destino o cualquier predestinación, sino **una afirmación de la libertad humana** [...]. Por lo tanto no hace ya ningún personaje de ***deus ex machina***, sino que se provee a todos los protagonistas de una función eficiente, lo que contribuye a la animación de los diálogos[713]».

No debe extrañarnos, pues, el ver cómo nuestro comediógrafo valenciano, imbuido del espíritu de la Contrarreforma e impulsado por el anhelo de reforma interior del hombre, decide destinar buena parte de su obra dramática a la educación de aquél de quien depende el futuro próspero de la nación española: el monarca, mostrándole el verdadero rostro del «dulce» enemigo (los pecados capitales) contra el que debe ejercitarse y ponerse en guardia[714], si no quiere desviarse, como los reyes de sus piezas, del modelo contenido y virtuoso del Gobernante por excelencia, Cristo, haciéndose merecedor por ello de la resistencia de sus vasallos e incluso del tiranicidio.

La vida entera del monarca ha ser arma contra la **soberbia**, considerada tradicionalmente como «reina de todos los vicios», y, por ende, el peor pecado en el que un soberano, «teniente de Dios» en la tierra y «espejo de vasallos», podía incurrir. Así lo advertía ya un escritor medieval, Enrique de Villena, en su obra ***Los doze trabajos de Hércules***:

> E maguer tenga en sí muchas bestiales costumbres, la sobervia es aquella entendida por el león que da el enojo mayor, por ser cabeça de los viçios e primero en orden de las culpas mortales. Este faze vanos e vazios de bien a los estados que le siguen. Contra el qual cada uno de los

[713] Chr. Faliu-Lacourt, «Sacrificios y redención, o de la fatalidad al libre albedrío en el teatro del Siglo de Oro», p. 59.

[714] En III.2.1.4. («***Rey justo»***), ya tuvimos ocasión de comprobar cómo la educación en la práctica de la virtud cristiana formaba parte fundamental del magisterio proporcionado por los ayos a los jóvenes aprendices de príncipes. Semejante insistencia en el fomento de la virtud y en el desprecio del vicio en la crianza del heredero se debe a que, según nuestro dramaturgo valenciano, sólo llegaría a ser digno exponente del paradigma del ***monarca ideal*** aquel príncipe que fuera «imitador de Cristo» tanto en su actuar como persona (plano individual, moral), como en su quehacer como gobernante (plano público, político), y nunca el que, como sucedía en el teatro lopesco, se limitaba a seguir el ejemplo de Cristo tan sólo en su faceta pública como administrador de las leyes divinas en la tierra. Para más información al respecto, véase la nota 372 de la p. 323 del mencionado subsubapartado III.2.1.4.

> dichos estados se devria levantar e oponer a defendimiento
> del bien comun a quien mucho nuze[715].

Por el pecado de la soberbia, los reyes de piezas como EAC, ECA, PYF, LJP, EDD, ENM, etc., se precipitan por la peligrosa pendiente de la tiranía, y, en consecuencia, se invalidan a sí mismos, esto es, pierden su naturaleza regia («a un rey, en siendo tirano, / pueden quitalle ese nombre[716]») y la protección divina, identificándose así con Satanás[717], ángel caído a las profundidades del abismo, por su orgullosa y fatal decisión de querer ser como Dios. Y es que el apetito de la propia excelencia llega a cegarles tanto, que olvidan que el poder (temporal) del que disfrutan no es absoluto, sino partícipe del divino. Ello quiere decir que, de acuerdo con la teoría del llamado «Derecho divino de los reyes», no poseen el poder en grado máximo, sino tan sólo limitada e incompletamente, pues, como bien les recuerdan algunos de sus más leales vasallos («mira que hay, pues te obliga, / un cristiano y justo celo, / Purgatorio, Infierno y Cielo / y un Dios que premia y castiga[718]»; «¿Temes tú al del cielo justo?[719]»), su autoridad regia tiene su origen y su fin en Dios. Él es quien les ha dado la facultad de gobernar, con la condición de que atiendan las necesidades espirituales y materiales de su pueblo, teniendo siempre

---

[715] E. de Villena, ***Los doze trabajos de Hércules***, edición de M. Morreale, Madrid, RAE, 1958, c. II, p. 26.

[716] Guillén de Castro, EAC, p. 38.

[717] En los tratados político-morales de la época resulta muy frecuente hallar el símil comparativo entre «Satanás y el ***tirano» versus*** «Dios/Cristo y el ***buen monarca»***. He aquí un par de ejemplos ilustrativos:

> El príncipe es como una imagen de la Divinidad, mientras que el tirano lo es de la fuerza adversaria y la depravación de Lucifer, puesto que imita a aquél que quiso llevar su trono al Aquilón y ser semejante al Altísimo en todo menos en su bondad.
>
> (Juan de Salisbury, ***Policraticus***, edición de M.A. Ladero, Madrid, Ed. Nacional, 1984, lib. VIII, c. 17, p. 715)

> ***Est enim […] Princeps verus imago Dei; tyranus vero est adversari[a]e fortitudinis: et Luciferarie pravitatis imago…***
>
> (M. Martínez del Villar, ***Segunda parte de la Apología del Tratado del Patronado de Calatayud*** (1604), ed. facs., con notas, prólogo e índice de A. Montaner y J.M.ª y A. Sánchez Molledo, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbitanos, f.º 213v).

[718] Palabras del conde Alarcos a su señor natural, el Rey, en ECA, p. 469.

[719] Interrogante dirigido por el anciano Duque, padre de Nísida, al ofensor de su hija, el Rey de Hungría, en EAC, p. 84.

presente, como diría Quevedo, que «el rey es persona pública, su corona son las necesidades de su reino: el reinar no es entretenimiento, sino tarea[720]».

Sin embargo, ensoberbecidos, cual nuevos «príncipes de las tinieblas», los malos reyes antes citados se enfrentan al mismo Dios, con quien pretenden equipararse, desde el momento en que incumplen sus designios y abusan del poder prestado para satisfacer su «gusto», que no lo «justo[721]»:

> ...¿De qué sirviera
> el serlo [rey], si no pudiera
> hacer leyes con el **gusto**? [...]
> ...y no consiente igualdad
> con la de todos la mía.
> **El ser rey ¿qué fuera en mí**
> **si lo apenas deseado**
> **no facilitara ansí?** (LJP, pp. 117b y 122a);
>
> ¡Éste es mi honor y **mi gusto**! (ECA, p. 469);
>
> ...yo quisiera adorarte,
> porque sé que fuera **justo**;
> mas la voluntad y el **gusto**... (EAC, pp. 12-13).

A través de sus palabras, nuestros arrogantes y engreídos monarcas guillenianos se adscriben a la corriente del absolutismo radical (rechazada por nuestro dramaturgo, al ver en ella el fundamento del maquiavelismo), que consideraba al rey como única fuente de legalidad, es decir, como un autócrata de facultades omnímodas, más allá de limitaciones como las leyes divinas o el Derecho natural. El propio monarca de ECA se nos mostrará próximo al modelo de príncipe maquiavélico, al considerarse por encima de toda ley, divina y humana:

> La Condesa muera.
> Traspasa las justas leyes;
> que las honras de los reyes
> las pueden hacer de cera. (ECA, p. 468)

Al igual que el soberano de LJP, quien se preguntaba de qué le servía el ser rey, si no podía satisfacer «lo apenas deseado», la mayor parte de los

[720] F. de Quevedo, ***Política de Dios. Gobierno de Christo***, parte I, capítulo 16, p. 100.

[721] Como vamos a ver en las siguientes citas, un rasgo peculiar de nuestro dramaturgo consiste en dibujar el perfil tiránico, la perversión, de sus criaturas regias mediante la rima de dos términos opuestos, semánticamente hablando: «justo/gusto».

malos reyes guillenianos que basan su gobierno en la fórmula absolutista de ***ego qui sum*** utilizan su poder para saciar el deseo o el impulso desordenado de cuatro vicios muy concretos: la lujuria, la ambición y la ira (heredadas de sus antecesores, los tiranos de las ***tragedias renacentistas***), y la pereza (más propia de los tiranos de los nuevos tiempos).

La lujuria

El vil apetito que, con más frecuencia, se adueña de la voluntad de los ***poderosos*** guillenianos, desviándola por derroteros distintos a los de la justicia y la neutralidad presumibles en todo ***buen rey***, es la **lujuria** o «apetito desordenado de los deleites carnales». Por ella, tanto monarcas ya maduros, tales como los que protagonizan EAC, PYF o LJP, así como los imberbes príncipes de LJP y CSH o las jovencísimas Infanta de ECA y las reinas consortes de EDD y ENM, todos ellos legítimos por su estirpe, se entregan a amores adúlteros, y se convierten, ***ipso facto***, en tiranos que se hacen indignos de gobernar a los ojos de Dios y del pueblo.

Pese a la diferencia de edad y de sexo que observáramos en los poderosos antes mencionados, lo cierto es que todos ellos, movidos por el desordenado amor de sí (soberbia), acaban siendo esclavos de una servidumbre humana muy poderosa, la pasión de la lujuria, como bien reconocen en algún momento de lucidez:

> Rey. Mas ya siento que en el pecho
> se me reviste un demonio.
> Del todo el alma está ciega... (EAC, p. 38);

> Tereo. ¡Qué ciega está la razón
> cuando el amor la entorpece,
> pues suele haber ocasión
> que en los amantes parece
> simpleza lo que es pasión! (PYF, p. 132b);

> Príncipe. ¡Oh frágiles, humanas ceguedades;
> o escureced, verdades
> en la pasión que admito,
> porque dé mi poder a mi apetito
> o con valor más fuerte
> sufrid que le resista! (CSH, p. 96b).

Una vez más nos sorprende el afán analítico de nuestro dramaturgo, el cual, de acuerdo con los tratados de ascética que circulaban en su época, y

que establecían una estrecha vinculación entre los pecados capitales de la soberbia y la lujuria[722], se detiene, en las primeras escenas de sus piezas, en mostrar cómo el orgullo personal es la causa primera que conduce a sus personajes regios a ser víctimas de la lascivia. Sirva para ilustrar lo dicho uno de los fragmentos iniciales de EAC, en el que el lector/espectador asiste al proceso por el que el Rey de Hungría, tras ver herido su orgullo por el rechazo de la dama de la que se ha prendado (Nísida), se abandona al impulso arrollador de la lujuria:

Nísida. ¿No? Pues ¿qué ley
puede obligarme en rigor
a que a costa de mi honor
sustente la vida un rey?
Y más la de un rey, o un hombre,
que a la razón dio de mano:
que a un rey, en siendo tirano,
pueden quitalle ese nombre.
Rey. Ya es mi paciencia sobrada.
¿De honra blasonando estás,
sabiendo que tienes más
de atrevida que de honrada? [...]
Mas ya siento que en el pecho
se me reviste un demonio [...].
Reina. Señor, ¿dónde quieres ir?
Rey. Por no dejarme morir,
a tomar lo que me niega [...].
Déjame, que yo he de ser
Tarquino desta Lucrecia... (EAC, p. 38).

A la luz de los versos pronunciados por el Rey de EAC en presencia de su sufrida esposa, podemos ver cómo lo que pudiera ser una incipiente inclinación amorosa hacia Nísida se torna lascivia culpable, por el mismo hecho de estar el monarca ya desposado con otra mujer, a la que desprecia continuamente. Ello no debe sorprendernos, pues se trata de una constante en la producción de nuestro dramaturgo, quien, para resaltar aún más lo aborrecible de la atadura de la lujuria, caracteriza atributivamente, mediante el rasgo de «casado/a», referido al estado civil, no sólo a los monarcas pervertidos, sino también a sus víctimas. Efectivamente, basta una simple lectura de las comedias guillenianas para percatarnos del ingente número de

[722] He aquí un ejemplo: Melchor Cano, en su obra titulada ***Tratado de la victoria sobre sí mismo*** (incluida en ***Obras escogidas de filósofos***, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1873, tomo LXV), recomienda la humildad a todo el que quiera ser casto, pues **«la humildad conserva la castidad**, y el que se enaltece o con ufanía del bien que posee, o con desprecio del prójimo que no le posee por justo juicio de Dios, justamente perderá lo que de Dios no meresce, y caerá en la flaqueza de que en su prójimo no se compadesce» (p. 308).

representantes del paradigma regio que, llevados de su debilidad para con los impulsos del amor «lascivo», no dudan en atropellar «la armonía que existía no sólo entre otros seres, sino la de su propio casamiento[723]», violando así el sagrado sacramento del Matrimonio, con tal de poder gozar a una mujer que, para mayor agravante, resultará ser su cuñada (como sucede con los reyes de EAC y PYF, locamente enamorados de Nísida y Filomena, mujeres de sus respectivos hermanos, Celauro y Teosindo), o bien será la esposa de uno de sus más fieles vasallos (tal como acontece con el Príncipe de Sicilia de CSH, enamorado de Celia, esposa de su servidor Alejandro, así como con el Príncipe mozo de LJP y su padre, el Rey de Hungría, quienes, pese a estar respectivamente casados con la Infanta de Bohemia y con la Reina, dan en perseguir a sus súbditas, Celaura y Arminda). Destacamos, asimismo, el caso de la Infanta de ECA y las reinas consortes de EDD y ENM, dignas representantes del prototipo de mujer malvada, lasciva y ambiciosa heredado del teatro grecolatino y, más directamente, del clasicista español (pensemos, por ejemplo, en las sensuales y crueles Casandra o Semíramis viruesianas), cuya lujuria las inclina ya hacia el cónyuge de su hijastra (así acontece con la Reina de EDD, enamorada de Ariodante, marido de la infanta Ginebra, o con la Isabela de ENM, prendada, irremediablemente, del conde Grimaltos, esposo de su hijastra la Infanta), ya hacia el cónyuge de una de las damas de la Corte (tal es el caso de la Infanta de ECA, la cual se encapricha perdidamente del conde Alarcos, casado con Margarita)[724].

Una vez ha expuesto claramente el objeto del deseo lascivo de sus protagonistas regios, Guillén analiza minuciosamente las nefastas y escandalosas (moral y políticamente hablando) consecuencias que, para el

[723] Palabras del profesor John G. Weiger, en su artículo titulado «Sobre la originalidad e independencia de Guillén de Castro», p. 9.

[724] Aunque representantes, como diría Joan Oleza, del «lado maligno del desatino amoroso» (véase su artículo «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo»), ninguna de ellas llega al extremo de perversión que caracterizaba a la «gran Semíramis» de Cristóbal de Virués, cuyo deseo sexual, mal satisfecho por un anciano esposo, no sólo la llevaba a gozar, y, posteriormente, asesinar a diversos miembros de su guardia real, sino también a solicitar el amor prohibido de su hijo, Zameis Ninias:

> ¿A dónde me despeñan mis deseos? [...]
> ¡Qué dulce nombre, amada, y cuán acedo
> es el de madre, que con ese pones!
> Tan grande es mi pasión, que ya no puedo
> disimulalla más ni resistilla [...].
> No puedo sin ti pasar,
> no puedo sin ti vivir... (pp. 119 y 123).

Estado cristiano, tiene el hecho de que su máximo dirigente político, y también guía espiritual, viva sometido a la esclavitud de un vicio tan bajo como la lujuria.

Una y otra vez, nuestro dramaturgo nos muestra cómo la ceguera moral a que conduce la servidumbre de la pasión amorosa es aún más peligrosa en la persona del monarca, ya que lo incapacita no sólo para el «gobierno de sí», de su alma, sino también para el «gobierno de su imperio» (EAC, p. 76), al que acaba buscando la ruina y la destrucción. Y es que el monarca que se deja llevar de sus inclinaciones lascivas suele caer en la tentación de servirse de su misma autoridad real para disponer a placer de la vida y de la honra de sus súbditos, tal como sucede con el joven Príncipe de Sicilia (CSH), a quien su padre le reprocha su conducta desarreglada, en los siguientes términos:

> ¿Es digna hazaña el tener
> por tercera a la justicia
> de sus injustos deseos
> los reyes que la administran? (CSH, p. 124b)

Como si anduvieran «con los ojos vendados» (PYF, p. 137a), guiados por el «lazarillo» de su lujuria, los monarcas guillenianos que ocupan nuestra atención consideran que el mero hecho de ser reyes les da derecho a subordinar el bienestar de la comunidad a su propio «gusto». De ahí que se atrevan, como el Rey de EAC, a exigir a sus propios hermanos algo tan inmoral e inhumano como que se alejen de sus respectivas esposas, para así poder gozar de ellas libremente, sin tener que enfrentarse a su misma sangre:

> Rey. Quisiera hacerte apartar
> de los hombros la cabeza;
> pero por otro camino
> más llano pienso obligarte.
> Oye, Celauro, a esta parte [...].
> ¿No soy tu hermano?
> Celauro. Está llano.
> Rey. ¿Soy tu rey?
> Celauro. Y lo serás.
> Rey. Pues yo he de ver qué harás
> por tu rey y por tu hermano [...].
> Mas ya no quiero que hagas,
> sino que dejes de hacer [...].
> Celauro. Pues ¿qué tengo de dejar?
> Rey. Hermano, dejar de amar
> a Nísida. (EAC, pp. 30-31).

Igual de inmoral, si bien más cínico, es el comportamiento de nuestras reinas mozas de EDD y ENM, pues, espoleadas por un fuerte deseo sexual, no siempre satisfecho por sus aborrecidos y viejos maridos, osan proponer a los jóvenes y atractivos prometidos de sus hijastras que sean sus amantes secretos, ya que, como bien insinúa la Reina de EDD a Ariodante: «no deshonra, en efeto, / la afrenta que no se sabe. / ¿Quién podrá hacerte culpado, / si aun las piedras no sabrán / que mi deseo has logrado?» (EDD, p. 230). Y de este modo, podrán satisfacer su lujuria, a la par que seguir gozando de la ventajosa posición social que les brinda su matrimonio con los achacosos soberanos.

Cuando sus víctimas no acceden a sus deseos lascivos, nuestros lujuriosos monarcas se sienten heridos en su orgullo, y responden entonces mediante la ira:

Tereo. ...Pues yo secaré esas flores
antes que te [a Teosindo] rindan fruto [...].
La traición, cuando es venganza
de traiciones no es traición... (PYF, p. 133b);

Príncipe. ...que **ha de lograr mi esperanza**
una atrevida venganza,
un castigo riguroso;
y aun agora he de matarte,
si palabra no me das
de que no te casarás
con ella... (LJP, p. 125b);

Reina. Ya eres cruel, ya eres necio,
ya de los límites pasa,
infame, tu menosprecio,
ya el corazón se me abrasa;
ya imagino con qué precio
pagarás la sinrazón
con que acabas mi esperanza... (EDD, p. 231);

Isabela. ¡Ay, homicida
de mi vida, que es tan corta!
¡El alma es bien que te pida!
Vuélvemela, que te importa,
y no menos que la vida.
Mira que engendran venganzas
los pechos de las mujeres. (ENM, p. 342)

Como se puede apreciar, la soberbia y la lujuria ceden el paso a la cólera en el corazón de los tiranos. Ahora bien, en un guiño muy típico de

nuestro dramaturgo, que le ha acarreado fama de misógino, vemos cómo el deseo de venganza se muestra mucho más exagerado en las «tiranas», pues, como la misma Isabela reconoce, la mujer es enredadora y rencorosa por naturaleza: «engendran venganzas / los pechos de las mujeres». Efectivamente, cuando los reyes de EAC, PYF y LJP, así como el Príncipe de LJP ven frustrados sus planes lascivos, optan, lisa y llanamente, por deshacerse del obstáculo que se interpone entre su deseo y el objeto deseado. Y así los vemos persiguiendo a muerte a los esposos de las damas de las que se han encaprichado, a los que acaban asesinando, en el caso del Príncipe de LJJ o de los reyes de EAC y LJP. Sin embargo, la crueldad en la venganza de las reinas de EDD y ENM o bien de la Infanta de ECA no acata mesura, ya que intentan segar la vida del objeto de su ciega pasión (Ariodante, el conde Grimaltos y el conde Alarcos), así como la de toda su familia, mujer (Infanta, Ginebra, Margarita) e hijos, si los tuviere (los gemelos Enrique y Montesinos [ENM], y Carlos [ECA]). Pero eso no es todo, pues los medios que utilizan para lograr sus propósitos son tan monstruosamente perversos, como para ser «grima del mundo [...] y asombro de los humanos» (ECA, p. 451). Veamos, si no, la escena en la que la cruel Infanta de ECA se venga de Margarita por haberse casado con el conde Alarcos, dándole de comer el corazón de su propio hijo:

> De vertella [la sangre del niño Carlos] te ofrecí
> si te casabas con él,
> y las palabras, cruel,
> tienen de cumplirse así.
> Agora que te has lavado
> Estos principios te doy,
>
> ***Descubre un plato y en él un corazón***
>
> que, como tu amiga,
> te guardé el mejor bocado. [...]
> ...Y esta sangre con que quedo,
> por ser tuya, he de beber.
> Y porque más te destruya
> aún más que ésta bebería;
> que es celos mi hidropesía
> que dan sed de sangre tuya[725].

[725] Guillén de Castro, ECA, pp. 455-456. Según E. Juliá Martínez, esta escena en la que la Infanta manda degollar a Carlos y se lo sirve de manjar a su madre procede de otra muy similar, presente en PYF, y que, a su vez, es recreación del episodio mitológico que cuenta

Tanto la Infanta de ECA como las reinas consortes de EDD y ENM se deleitan con los preparativos de venganza de sus víctimas. A las tres las vemos servirse de un sinfín de tretas y argucias, tales como la «falsa acusación[726]», para lograr sus perversos objetivos, y ello no sólo por su natural inclinación, según Guillén, al odio y al resentimiento, como mujeres que son («...una mujer ofendida / con razón he de temer»[727]), sino también por el hecho de que, frente a sus congéneres de sexo masculino, no disponen del poder ejecutivo suficiente como para poder desarrollar sus planes de venganza con total libertad. Necesitaban, por tanto, predisponer a sus ancianos y manejables esposos (los reyes de EDD y ENM) o padres (el Rey de ECA) en contra de las víctimas de su despecho. Para ello, nada mejor que halagarlos, zalameras, mientras les demandan justicia contra uno de los vasallos más queridos en el reino, al que acusan falsamente de traición a la autoridad real, por haber pretendido gozar de la mismísima hija o esposa del rey:

> Porque estés menos airado
> de oír mi afrentosa historia,
> te volveré a la memoria,
> padre, que me has engendrado [...].
> Alarcos, el Conde,
> solicitó mis amores.
> En tu casa me servía,
> y el villano... [...]
> ...palabra me dio de esposa,
> que yo no se la pedía.
> Y el vil y de baja casta,
> siguiendo su loco intento,
> una noche en mi aposento...[728]

---

cómo Progne sacrificó a su hijo Itis para vengarse de las infidelidades de su esposo Tereo. Basándose en este dato, Juliá Martínez concluye que, si Guillén escribió ECA en torno a 1600-1602, la fecha de composición de PYF sería probablemente anterior a 1600, y no, como supone Courtney Bruerton, 1608-1612.

[726] Como muy bien señala Joan Oleza, se trata de un motivo «muy caro tanto a la tradición ariostesca del ***Orlando furioso*** como a la del teatro, en que lo utiliza Giraldi Cinzio en ***Selene***, Lope de Rueda en ***Eufemia***, Alonso de la Vega en ***La duquesa de la Rosa***, Cristóbal de Virués en ***Atila furioso***, Cervantes en ***El laberinto de amor***, Tárrega en ***La enemiga favorable***, Guillem de Castro en ***El desengaño dichoso*** y en ***El nacimiento de Montesinos***, Lope, en fin, en ***El testimonio vengado*** o en ***El gallardo catalán***, además de en ***El perseguido***...». Para más información al respecto, remitimos a su artículo «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», p. 242.

[727] Palabras pronunciadas por Ariodante, en EDD, p. 231.

[728] Guillén de Castro, ECA, p. 462. Al igual que la astuta Infanta de ECA, también las jóvenes reinas de EDD y ENM se valen del amor que sus viejos y achacosos maridos (el Rey de Escocia y el Rey de Francia) les tienen para empujarlos en la dirección de su deseo, de modo que acaben castigando a los intachables caballeros Ariodante y Grimaltos, a quienes

La ira

La iracundia con que nuestros soberbios y lujuriosos poderosos, especialmente las reinas o las infantas, pretendían castigar a todos aquellos que se resistían a sus deseos lascivos nos lleva al segundo de los pecados capitales o vicios cuya práctica habitual conducía a la tiranía y a la injusticia a monarcas legítimos: la cólera o «apetito desordenado de venganza».

La ira es una inclinación desordenada del sentimiento o deseo justo de rechazar y castigar al «agresor», al que obra mal moralmente hablando. De ahí que, según Guillén, fuera uno de los pecados más frecuentes en los que podía incurrir fácilmente la figura del rey, institución suprema de justicia en la tierra, cuando se dejaba llevar por la soberbia.

En su actividad como juez, el monarca que caía en las redes de la ira se caracterizaba, ya por su pretensión de querer dar escarmiento a seres inocentes que habían cometido males aparentes (como, por ejemplo, el negarse a obedecer sus proposiciones deshonestas), ya por su deseo de castigar al culpable mediante procedimientos desproporcionados. Pues bien, esta última vertiente del pecado de la ira es la que nuestro dramaturgo explora en una pieza, significativamente titulada ***La justicia en la piedad***. En ella, Guillén nos muestra cómo la tiranía del Rey de Hungría nace de su falta de piedad, de misericordia, en definitiva, de su excesiva severidad en la práctica de la justicia.

---

acusan de aprovecharse de la privanza real para seducirlas a ellas (como asegura la Reina de EDD) o a la Infanta (según afirma la reina Isabela de ENM):

Reina. Si con loco atrevimiento,
ese traidor de Ariodante,
mil veces, con el semblante,
me dijo su mal intento,
si yo le vi en los ojos,
y después se le escuché.... (EDD, p. 252);

Isabela. Ese Conde poco fiel
a quien subiste a tu cielo, [...]
Grimaltos, ese insolente
que, después que su fortuna
le subió violentamente
a los cuernos de la luna,
ponellos quiere en tu frente.
En la Infanta, mi señora,
tiene puesta su esperanza... (ENM, p. 331).

Dos son, fundamentalmente, los momentos en que el protagonista regio de LJP se presenta ante nuestros ojos tremendamente rígido e intransigente en su papel de fuente de justicia. El primero de ellos tiene lugar cuando, para evitar el caer en una de las mayores tentaciones, la lascivia, que podrían desviarlo del modelo de «buen jüez», promulga una ley injusta que obliga a las mujeres a presentarse ante su persona cubiertas con un velo y sin proferir palabra alguna (véanse pp. 137b y 138a). La medida resulta extremada y ridícula, como bien le hace ver su fiel consejero Feduardo («algunos notan / en vuestra majestad por grande extremo / el tratar dese modo a las mujeres» [LJP, p. 137b]), pues la causa de la lujuria, como de cualquier otro pecado, no está en los demás, sino en la voluntad de cada uno, y, en todo caso, sería a sí mismo a quien tendría que sancionar con semejantes normas coercitivas.

Pero su excesiva pulcritud y cuidado en la tarea de administrar justicia lleva a nuestro monarca no sólo a decretar leyes preventivas agobiantes e injustas «por el objeto» (es decir, en sí mismas), sino también a mostrarse inflexible en el «ejercicio» (la aplicación) de la normativa legal vigente. Esto es lo que sucede cuando condena a muerte a su propio hijo, y único heredero al trono, por haber cometido dos delitos, uno sexual (ha violado a Celaura, dama de la Corte), y otro de sangre (ha matado a Atislao, marido de Celaura), haciendo oídos sordos a las peticiones de clemencia formuladas por el pueblo de Budapest a favor de su príncipe y futuro mandatario:

> ¿Quién a mí me dirá cuanto
> estoy advertido yo?
> **Padre soy, pero en los reyes**
> **tengo por dignas hazañas,**
> **romper las tiernas entrañas**
> **antes que las justas leyes.** (LJP, p. 155a)

Sin embargo, aunque decide, cual nuevo Abraham, «sacrificar mis entrañas», esto es, la vida de su unigénito a la obediencia a Dios y al respeto de las leyes civiles, sus «hazañas» no resultan tan «dignas» ante el pueblo, que no ve con buenos ojos una pena tan desproporcionada (pues supone el dejar la corona de Hungría sin legítimo heredero, exponiéndola así a la amenaza de las guerras sucesorias), como poco caritativa en la intención, máxime si se tiene en cuenta que el joven y pervertido príncipe, víctima de la mala

educación recibida en su infancia, ya se había arrepentido con creces de los pecados cometidos (véase la p. 147a de LJP).

Curiosamente, estas dos manifestaciones de rigorismo excesivo que presiden la actuación «justiciera» del Rey (y en las que Manuel Delgado ha querido ver una crítica de Guillén al gobierno de Felipe II[729]) tienen lugar hacia la mitad de la acción dramática, justo cuando, después de arrepentirse de su desidia e irresponsabilidad anteriores en las tareas de gobierno[730], decide convertirse en el máximo exponente del paradigma ideal de monarca diligente y justo:

> ...prometo a los cielos santos
> que, **siendo toda mi vida**
> **Rey tan justo, que guardando**
> **en rigor de la justicia,**
> **nunca torcida en mi mano**,
> seré un ejemplo en el mundo
> tan permanente y tan claro,
> que anime a los venideros... [731]

Y así, obsesionado con ser un dechado de ecuanimidad e integridad, el Rey de Hungría cae de nuevo en la tiranía, pero esta vez no por su actitud demasiado permisiva o laxa a la hora de impartir justicia entre sus vasallos,

---

[729] Dice Manuel Delgado: «...hay que señalar el hecho de que el rey de Hungría, como Felipe II, se retraiga en su palacio y se dedique intensamente a las tareas de gobierno, llegando a preocuparse, también como el Rey Prudente, por los más nimios detalles de la administración, de la distribución de cargos e, incluso, por la vestimenta negra que se ha de usar en su presencia» (***Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro***, página 111).

[730] Hasta el momento de su conversión, acontecida en la última escena del primer acto, gracias a una singular estratagema del siervo Feduardo, el Rey de Hungría nos ofrecía un perfil tiránico semejante al de reyes como los de EAC o PYF. Y es que, al igual que ellos, su ciego sometimiento a la lujuria lo había conducido a descuidar plenamente sus funciones como gobernante y juez supremo de su reino. En este sentido, resulta muy ilustrativa una escena (pp. 123b y 124a) en la que el citado monarca fuerza sexualmente a la mujer (Arcinda) que previamente había acudido a demandarle justicia contra su marido infiel (Lotario), al que, por cierto, acaba matando por intentar estorbar la violación de su esposa:

> Arcinda. ¡Ay, Dios, desgraciada he sido!
> Señor, justicia te pido.
> Rey. Sí; pero fuego me has dado.
> Concédeme, por los cielos,
> remedio para mi amor,
> y dándote yo mejor
> remedio para tus celos (LJP, p. 119b).

[731] Guillén de Castro, LJP, p. 131a.

sino por todo lo contrario, por su crueldad, ya que confunde justicia con severidad: «mi severa justicia corresponde / a la de Dios, a quien agora imito[732]».

Aunque, como acabamos de ver, el Rey de Hungría está convencido de ser un traslado terrenal del Juez Supremo, Dios, su aparentemente intachable labor justiciera deja de ser tal, al no hallarse fundamentada sobre los cimientos básicos de la caridad cristiana, virtud sin la cual no podía existir ni la justicia ni el resto de virtudes que debían adornar el alma del príncipe cristiano[733]. La misma Reina de LJP intenta hacerle ver a su esposo que su imitación del Juez divino es imperfecta, pues se olvida de imitarlo en algo que Él mismo, a través de Cristo, nos enseñó: la piedad y la misericordia para con el culpable o pecador[734]. Por eso, le recuerda que, para ser un buen rey, al estilo de Cristo, lo primero que ha de hacer es templar («moderar») la ley con el espíritu de misericordia y clemencia, aprendido en Cristo:

> A vuestro hijo, señor,
> habéis condenado a muerte;
> ¿qué humana razón no advierte
> que es injusticia el rigor?
> Si el castigar es valor
> en los justicieros reyes,
> porque conservan las greyes,
> previniendo los agravios,
> también es de reyes sabios
> saber moderar las leyes...[735]

[732] Guillén de Castro, LJP, p. 151b. Más preocupado por ser temido y respetado, que no amado, por su pueblo, su inflexibilidad e inclemencia en la aplicación de las penas lo acercan peligrosamente a aquellos tiranos de las tragedias renacentistas que, como ya comentamos anteriormente, trataban de imponer su autoridad mediante el terror y la violencia, y nunca mediante la piedad o la compasión.

[733] La estudiosa M.ª Ángeles Galino Carrillo, en su estudio sobre los numerosos «tratados sobre la educación de príncipes» que circulaban por los siglos XVI y XVII en España, concluye que la inmensa mayoría de los autores concede una gran importancia a la caridad en la vida del cristiano, en general, y en la del príncipe, en particular, pues, según entendían, «la virtud que no se inspire en la caridad cristiana está falta de su principal elemento». Remitimos a su obra ***Los tratados sobre educación de príncipes***, Madrid, CSIC, 1948, p. 159.

[734] Recordemos que ya don Quijote, la criatura más universal del admirado por Guillén, Cervantes, cuando instruía a Sancho Panza para ser gobernador de la ínsula Barataria, había dicho que «aunque los atributos de Dios todos son iguales, más resplandece y campea a nuestro ver el de la misericordia que el de la justicia». Véase ***Don Quijote de la Mancha***, Parte II, capítulo 43, p. 936.

[735] Guillén de Castro, LJP, p. 155a. Recordemos que la reina Dido (DYE) se preciaba de reina justa, porque sabía ser piadosa:

> ...en personas soberanas
> siempre son de un parto hermanas
> la justicia y la piedad (p. 178a).

En su petición al Rey para que atempere su justicia con la piedad (recordemos que éste es exactamente el título de la obra que nos ocupa: ***La justicia en la piedad***), la Reina se convierte en vocero de las ideas recogidas por tratadistas político-morales de tiempos de Guillén, tales como Juan de Mariana, quien recomendaba a los reyes el uso de la magnanimidad cuando tuviesen que imponer alguna pena:

> Así que será mucho de desear que no agote nunca el príncipe su fuerza y su poder en castigar los delitos, antes bien procure templar la severidad con la clemencia, de manera que todos y cada uno de los criminales puedan ver ante sus ojos penas mucho más fuertes que las que están sufriendo...[736]

La ambición

Otro de los vicios, hijos de la soberbia, que se apoderan del alma de reyes legítimos guillenianos, decantándolos hacia comportamientos despóticos e injustos semejantes a los de los tiranos de las ***tragedias clásicas***[737], es la ambición o «apetito desordenado de honores, dignidades y riquezas materiales». La trayectoria del joven rey don Sancho de MC II es claramente representativa al respecto[738].

Ya en la primera parte de la comedia de ***Las mocedades del Cid*** (MCI), el adolescente príncipe don Sancho se presentaba ante nosotros como la antítesis soberbia y ambiciosa del modélico caballero don Rodrigo. Y es

---

[736] Juan de Mariana, ***Del Rey y de la Institución Real***, tomo II, pp. 163-164.

[737] La Semíramis viruesiana es la misma encarnación viciosa de la ambición, como se deduce de las siguientes palabras de su vasallo Zopiro:

> ...su altivo corazón
> ni tiene amor ni afición
> sino a ser reina y mandar.
> Éste sólo es su ejercicio,
> éste sólo es su deseo...
> (***La gran Semíramis***, p. 106)

[738] Pese a no tener un papel tan relevante en sus respectivas piezas, no podemos pasar por alto el caso de dos reinas ambiciosas: la Reina de EDD y la Isabela de ENM. Herederas del paradigma de mujer sensual y ambiciosa consagrado por la ***tragedia renacentista*** (recordemos a la Casandra de ***La cruel Casandra***, la Semíramis de ***La gran Semíramis***, y la Flaminia de ***Atila furioso***, de Virués), las dos reinas mozas salidas de la pluma de Guillén idean todo tipo de intrigas, tales como fingir embarazos, para casarse con reyes viejos y caducos a los que aborrecen, y todo ello movidas por su deseo de alcanzar una posición social y económica privilegiada. Y no sólo eso, pues, emulando a una de las tiranas más ambiciosas que hayan sido llevadas a las tablas (nos referimos a Semíramis), la reina de EDD llega incluso a intentar el regicidio (véase EDD, p. 293).

que, si el mozo «Cid» era capaz de sacrificar su amor por Jimena a la obediencia de su anciano padre, don Sancho, por el contrario, mostraba su orgullo y su absoluta falta de piedad filial, al oponerse abiertamente a los planes de su progenitor de repartir el Reino entre sus cinco hijos (Sancho, Alonso, García, Urraca y Elvira):

> Señor, ¿es cosa acertada
> el dejallas divididas
> tú que pudieras juntallas?
> ¿Por qué no juntas en mí
> todas las fuerzas de España?
> En quitarme lo que es mío,
> ¿no ves, padre, que me agravias? [...]
> Tú, Señor, mil años vivas;
> pero **si mueres...¡mi espada**
> **juntará lo que me quitas,**
> **y hará una fuerza de tantas!** (MC I, pp. 110-111)

Más allá de que fuese o no acertada, políticamente hablando, la distribución testamentaria que del reino hace el monarca castellano-leonés don Fernando[739], lo que le interesa a Guillén, desde el punto de vista dramático, es poner de manifiesto el orgullo y la desobediencia del hijo, don Sancho, para con su padre, pues ambos rasgos serán la causa principal de

[739] En época de Guillén, en pleno proceso de consolidación del Estado absoluto, aún seguían coleando las críticas a este episodio histórico, recreado por nuestro dramaturgo, referente a la desmembración de los reinos castellanos, llevada a cabo por el rey don Fernando. Así se deduce del siguiente fragmento, escrito por Juan de Mariana hacia 1600: «No era posible haber paz dividido el reino en tantas partes. Estaba suspensa España. Temían que con la muerte de don Fernando resultarían nuevos intentos, grandes revueltas y alteraciones. Para prevenir y poner remedio a esto, algunos grandes del reino rogaban al Rey don Fernando y le procuraron persuadir algunas veces no dividiese el reino en tantas partes, y desto mesmo trataron en las Cortes...» (Juan de Mariana, «Historia de España», en ***Obras del padre Juan de Mariana***, Madrid, Atlas, 1950, vol. I, p. 254b).

Posiblemente, nuestro dramaturgo valenciano pensara también que la decisión del rey don Fernando era un error político, pues atentaba contra la idea de la unidad nacional y de la inalienabilidad de la Corona. De ahí que escogiera al más anciano y, por tanto, el más sabio, de los consejeros reales, Diego Laínez, como portavoz de la concepción absolutista y nacional del Estado, frente al concepto trasnochado, patrimonialista y familiar, defendido por Peransules, Arias Gonzalo, y, en definitiva, el mismo rey (véase MC I, pp. 106-108). Sin embargo, Guillén parece disculpar el «desafuero» del Rey, presentándolo como la consecuencia más directa de la tiranía incipiente del imberbe primogénito, el príncipe don Sancho:

> Rey. De don Sancho la braveza,
> que, como sabéis, es tanta [...]
> viendo que por puntos crecen
> el desamor, la arrogancia [...]
> con que a sus hermanos trata,
> como, en fin, padre, entre todos,
> me ha obligado a que reparta
> mis reinos y mis estados... (MC I, p. 106).

su futura trayectoria pujante hacia la tiranía, en la segunda parte de ***Las mocedades del Cid*** (MC II).

De nuevo, en MC II, nos encontramos con que el itinerario vital de don Sancho, ahora convertido en rey de Castilla, tras la muerte de su padre, es ejemplarmente inverso al recorrido por su opuesto, el Cid, pues, si éste acaba integrándose gloriosamente en la sociedad monárquico-señorial, don Sancho, por el contrario, se ve abocado a la exclusión (pierde su naturaleza regia) y a la perdición final (es asesinado por un traidor), y todo ello como consecuencia de su mal proceder como gobernante. Y es que, a lo largo de toda la pieza, don Sancho vive para cumplir la promesa que formulara cuando aún vivía don Fernando: «mi espada / juntará lo que me quitas, / y hará una fuerza de tantas», mostrándose así como un claro infractor de la ley divina que prescribía a los hijos la obediencia a los padres:

> Y quiere Dios que los hijos tengan tanta obediencia y respeto a sus padres en todo, que no es maravilla que castigue cualquier falta que haya en esto, y cualquiera desacato y desabrimiento que se les hace...[740]

Su amigo y fiel vasallo, don Rodrigo, le advertirá del alcance de tamaña soberbia impía, rayana en lo sacrílego, podríamos decir, ya que le lleva a transgredir no sólo las últimas voluntades de su padre, sino también la voluntad del Padre por excelencia, Dios:

> ...y apenas murió el buen Rey,
> cuando la mano levantas,
> sin mirar que desde el cielo
> con la suya te amenaza [...].
> Acuérdate de que rompes
> a tu padre la palabra,
> y teme el ser desdichado,
> si su maldición te alcanza... (MC II, pp. 49-50)

Sin embargo, más que el temor al castigo divino, parecen tener más peso en el duro corazón de don Sancho el orgullo y la ambición, ya que, despreciando los poderes celestiales, decide poner bajo su dominio directo el conjunto de territorios que su difunto padre había repartido entre sus hermanos y que, en su opinión, le pertenecían «por derecho», en razón de su primogenitura.

---

[740] Pedro de Rivadeneira, ***Tratado de la tribulación*** (incluido en ***Antología del P. Pedro Rivadeneira***, ed. de M. Muñoz Cortés, Madrid, Eds. Fe, MCMLXII, pp. 31-100), cap. XIX, p. 82.

Al poco de iniciarse la pieza, doña Urraca, entre lamentos, nos cuenta que su hermano don Sancho está a punto de culminar su proyecto ambicioso, puesto que ya ha logrado despojar de sus posesiones territoriales a doña Elvira y a don García, y está en trance de hacer lo propio con don Alonso y con ella misma:

> ...Si es que don Sancho, **cuya mano impía**
> doña Elvira dejó desheredada,
> y preso tiene en Luna a don García,
> en el trance feroz desta jornada
> venciese a don Alonso, justamente
> podré temer los filos de su espada;
> y así, mi corazón, eternamente
> triste y sobresaltado, al mismo peso
> la nueva espera y la desdicha siente. (MC II, p. 52)

Con sus palabras, doña Urraca está describiendo la conducta «impía» de su hermano como totalmente opuesta a la que cabría esperar en un ***príncipe cristiano***, identificándola así implícitamente con el modo de actuar del ***tyrannus a regimine***, cuyo proceder nos detallaba Jean Bodin en los siguientes términos:

> ...La monarquía tiránica es aquélla en la que el monarca, menospreciando las leyes naturales, abusa de las personas libres como de esclavos y de los bienes de los súbditos como de los suyos propios...[741]

Y es que, contraviniendo expresamente la primera de sus obligaciones del deber regio (la atención y el cuidado de los súbditos), don Sancho lesiona gravemente el derecho natural, no ya de cualquier vasallo, sino de sus mismos hermanos (dos de ellas mujeres, y huérfanas, lo que hacía aún más infame su crimen ante los ojos del pueblo) a la plena posesión de sus propiedades privadas para, como diría Rivadeneira refiriéndose al ***tirano***, «engrandecer su casa[742]». De hecho, el mismo rey don Sancho se retratará como ***rey tirano***, al manifestar claramente su propósito de sacrificar el bienestar de sus hermanos a su obsesivo propósito de poner todos los territorios castellano-leoneses bajo su potestad:

> Si a mis hermanos persigo,
> bastante ha sido la causa;
> mis enemigos son todos,

[741] Jean Bodin, ***Los seis libros de la República***, lib. II, cap. II, p. 94.

[742] Véase Pedro de Rivadeneira, ***Tratado del Príncipe Cristiano***, lib. II, cap. IX, pp. 130-134.

beberé su sangre ingrata,
y no han de tener más tierra
que cuando encima les caiga,
solamente siete pies.
A mi hermana doña Urraca
he de quitalle a Zamora,
y no tardaré en cercalla... (MC II, p. 51)

Ya lo decía el Zopiro viruesiano a propósito de su perversa señora, Semíramis: «tras esto [la ambición] bien creo / que seguirá cualquier vicio[743]». Pues bien, el mismo don Sancho guilleniano, en su discurso verbal arriba expuesto, nos da buena cuenta de que cómo la ambición ha dado a luz (no en vano, se dice de la ambición que es la «madre de todos los vicios») a un nuevo vicio en su corazón: la ira. Y así, como la célebre tirana del capitán Virués, caracterizada por su «ambición i su soberbia / i por su crueldad incomparable», el ambicioso don Sancho deja entrever un extremado resentimiento para con sus hermanos, a quienes no duda en declararles la guerra[744] o incluso en propinarles la muerte, con tal de satisfacer su anhelado objetivo.

En definitiva, podemos decir que la incipiente inclinación ambiciosa que caracterizara al jovencísimo príncipe don Sancho de MC I acaba convirtiéndose en un pecado gravísimo (totalmente impropio de todo monarca cristiano que se precie) en su mocedad, en MC II, debido a los medios intrínsecamente malos (crueldad, guerra fratricida...) de los que se servirá para satisfacer sus ansias políticas, y que le llevarán, como se deduce de los duros reproches que le dirige su amigo y consejero Rodrigo, a transgredir leyes humanas y divinas:

Si al enemigo que huye
le hacen puente de plata,
¿por qué a un hermano persigues? [...]
Tu Majestad se reporte,
porque **no es malicia tanta**
digna de un cristiano pecho [...].
¿Tu misma sangre persigues?
¿Tu misma sangre derramas? (MC II, p. 48).

[743] Cristóbal de Virués, ***La gran Semíramis***, p. 106.

[744] Recuérdese la famosa batalla de Golpejares a la que alude el Cid, en los inicios de la pieza, con gran dolor, por ser todo lo contrario al ***iustum bellum***: «tan cruel como dudosa / comenzóse la batalla [...]. / Todo es valor español / y todo sangre cristiana; / todo es sangre, todo es fuego; / aquí mueren y allí matan; / el peso oprime a la tierra, / y al cielo ofende la causa» (MC II, pp. 45 y 46).

La reacción divina a semejante comportamiento por parte de don Sancho no se haría esperar, como ya había vaticinado el propio Arias Gonzalo a una abatida, física y moralmente, doña Urraca: «¿De tu justicia en la divina mano / no ves lucir la no torcida espada?» (MC II, p. 55). Concretamente, el espíritu de don Fernando (***«con un venablo en la mano sangriento»***) será el instrumento empleado por Dios para advertir a don Sancho del serio peligro en que ponía su vida, en caso de no enmendarse:

> Detén, Sancho, la mano, que violenta
> es injusta [...].
> Quien no obedece al padre ofende al cielo,
> y nunca tierra firme le sustenta.
> Tu muerte, Rey don Sancho, te revelo,
> cuyo instrumento el cielo soberano
> puso a tus ojos y dejó en mi mano[745].

Tras unos primeros momentos de confusión, don Sancho, mal aconsejado por Diego Ordóñez, decide no dar crédito a la visión que acaba de tener, y persiste en su proyecto ambicioso de apropiarse de las tierras de sus hermanos, sin darse cuenta de que, con ello, está precipitando su propia muerte anunciada. De hecho, el desprecio a la advertencia del cielo es el principio de toda una serie de acciones erróneas e imprudentes que, fruto de su invidencia pasional, acabarán por conducirlo al desastrado final. Y es que, como hiciera Julio César, de quien dijo Quevedo que «fue el primero, y el postrero y el peor conjurado contra sí», pues puso «todo su cuidado en guardar su muerte, y en traer y acercarse a sí a quien le ha de matar[746]», también don Sancho obra como ***tirano***[747] al apartar de su lado a prudentes consejeros de la talla de

---

[745] Guillén de Castro, MC II, p. 63. Si, como vemos, nuestro dramaturgo valenciano intentaba desviar al ***príncipe cristiano*** de la senda del pecado de la ambición, mostrándole el rigor de la justicia divina, sus antecesores los trágicos, especialmente Virués, le hacían ver al ***tirano*** que no había peor castigo para el ambicioso que la fragilidad y la vanidad de todo (poder, imperio, riquezas....) lo codiciado:

> Flaminia. ¡Oh, fortuna, en un momento
> haces cien mil movimientos!
> Das apenas un contento
> cuando cien mil descontentos
> vienen en su seguimiento.... (***Atila furioso***, p. 241).

[746] Francisco de Quevedo, ***Vida de Marco Bruto***, pp. 94 y 37, respectivamente.

[747] Recordemos que, según los tratados político-morales de la época, el ***buen rey*** es «aquél [que] busca personas decentes para los cargos», mientras que el ***tirano*** es el «que los cubre con ladrones y malvados para servirse de ellos» (Jean Bodin, ***Los seis libros de la República***, lib. II, cap. IV, p. 101). Quevedo, con su habitual juego de palabras, considera que César es un «buen tirano» o, podemos decir, un ***mal rey***, porque uno de sus mayores yerros estriba en hacer bien (esto es, perdonarles la vida y admitirlos en su privanza) a quienes no debe (Marco Bruto y Casio), y no hacerlo a quien debe (véase ***Vida de Marco Bruto***, pp. 52-53).

Arias Gonzalo (a quien llama «traidor») o don Rodrigo (al que destierra), mientras favorece a quien, halagüeño, le había ofrecido la conquista de la ciudad de Zamora y que no habría de darle sino la muerte: nos referimos al traidor Bellido De Olfos.

La pereza

Al igual que observáramos con los pecados capitales anteriores, también la pereza o acedía («negligencia, tedio o descuido en las cosas a que estamos obligados») oscurece las facultades superiores de los poderosos guillenianos, incapacitándolos para las tareas de gobierno. Ahora bien, si la ceguera moral producida por los vicios de la lujuria, la ira o la ambición conducía a los monarcas de piezas como EAC, PYF o MC II, entre otros, a conductas tiránicas tradicionales (recordemos el caso de los tiranos de las ***tragedias clásicas***), consistentes en el uso abusivo, intransigente y personalista de un poder que creían absoluto, nuestro dramaturgo valenciano se detiene ahora en mostrarnos cómo la pereza origina una nueva forma de tiranía, completamente reveladora de los tiempos que corrían en España bajo el reinado de Felipe III y Felipe IV[748], consistente en lo que podemos calificar de «abandono del poder en terceros».

Concretamente, Guillén explora esta nueva faceta de la tiranía en el primer acto de LJP, a través de una figura regia que, ya en su primera aparición en escena, da muestras de su carácter totalmente irresponsable y abúlico, al manifestar su fastidio por tener que atender en persona las justas demandas de sus soldados:

[748] Sendos reinados, el de Felipe III (1598-1621) y el de su hijo Felipe IV (1621-1665), supusieron, desde el punto de vista político, el inicio de la época de los validos, o, en palabras del historiador C. Pérez de Bustamante, «el tránsito del régimen personalista encarnado en Felipe II, al de privanza, valimiento y favoritismo», lo que sin duda alguna marcó el inicio de la decadencia política de ese «imperio hispánico de los Austrias» en el que «nunca se ponía el sol». (Véase C. Perez de Bustamante, ***Felipe III. Semblanza de un monarca y perfiles de una privanza***, Madrid, 1950, p. 7.)

Recordemos que, en virtud de esta visión histórica de Felipe III y de Felipe IV como monarcas de talento, pero abúlicos («de esclaua voluntad» y «dejados de sï»), surgieron en la época numerosos tratados político-morales que recordaban al soberano sus responsabilidades de gobierno. Así, por ejemplo, contemporáneamente a la comedia guilleniana de LJP, aparece la primera parte de la ***Política de Dios*** (1617-1626) de Francisco de Quevedo, dirigida por el autor madrileño al joven rey Felipe IV para «que pueda tomar modo de gobernar con acierto y providencia» y se aleje de los males en que había caído un rey «santo y piadoso» (se sobreentiende aquí, Felipe III, el Rey piadoso), pero, a la vez, negligente y apático, que se había dejado dominar por un todopoderoso e insaciable valido.

Soldado 1.º Y verá mi pecho fiel
Vuestra Alteza.
Rey. Ya lo entiendo;
si lo que venís diciendo
me dais en este papel,
¿no basta? [...]
Vuestro nombre
¿no viene aquí? [...].
Soldado 3.º Yo soy, yo soy, un soldado
que por mil partes herido
vengo por haber servido.
Rey. ¿Distes fees?
Soldado 3.º Ya las he dado;
pero a Vuestra Majestad
se las quiero yo decir.
Oiga... [...]
Rey. **¿Qué he de oír?**
Dejadme, callad, callad.
¡Oh, qué gente tan cansada!
Detenelda, despedilda,
amenazalda, decilda
que me ofende, pues me enfada.
Feduardo. Ya veis que el Rey se ha enojado.
Soldado 1.º Es riguroso.
Soldado 2.º Es cruel.

(LJP, pp. 117a-b, y 118a)

El Rey de Hungría no entiende por qué ha de malgastar su tiempo, por otra parte consagrado a la diversión y a actos impropios de su calidad, teniendo ministros, como el Marqués, en quienes delegar los enfadosos asuntos de gobierno:

¿No les doy ministros sabios,
a quien cansen las orejas?
¿Por qué me afligen con quejas
y me ofenden con agravios?
El peso de mi corona
¿entre ellos no se reparte?
¿No estriba la mayor parte,
Marqués, en vuestra persona?
¿No administráis mi justicia?
¿No repartís mis mercedes? (LJP, p. 117)

Lógicamente, su interlocutor, el prudente y honrado Marqués, obrará como buen consejero, ya que, lejos de darle la razón y regalarle los oídos con falsas lisonjas, intenta desengañarlo, explicándole que «el peso de la corona», debe recaer, principalmente, sobre la cabeza del ***soberano***, pues es a él, y no a sus privados, a quien Dios ha encomendado el gobierno de su pueblo. En consecuencia, y utilizando una bella metáfora quevedesca, si quiere ser tenido por ***buen rey***, debe evitar hacer demasiadas concesiones a sus

ministros, imitando así al ***sol***, delante del cual «ningún ministro suyo aparece ni luce; no porque los deshace, que fuera crueldad o liviandad, sino porque les desparece en el exceso de luz, que es soberanía», y es que ya se sabe «cuán perniciosa cosa es que el ministro se junte con su señor en un propio grado, y cuán quita a todos quien se le pone delante[749]». Así lo entiende el pueblo húngaro, que no ve con buenos ojos el hecho de que su rey, único dueño legítimo del poder, abandone el ejercicio del mismo en manos de ministros y validos:

...**nunca humana ley**
deja a todos satisfechos,
si no la mide en los pechos
la severidad del Rey,
pues sólo con que los ojos
revuelva alegres o airados,
lo que el sol en los nublados
suele hacer en los enojos [...].
y **tan general consuelo**
es el Rey de sus vasallos,
que les debe el gobernallos,
siendo imitador del cielo,
dejándose ver siquiera [...];
pues tanto les satisface
en su mano la justicia,
que hasta la mesma injusticia
alaban si el Rey la hace;
y así **no harán repartiendo**
los ministros y premiando,
lo que un rey aun castigando
cuanto más favoreciendo. (LJP, pp. 117a-b)

Tras hacer hincapié en la responsabilidad del ***rey*** para gobernar, el Marqués, aun corriendo el riesgo de apurar la paciencia del ocioso de su señor natural, trata de hacerle ver que la corona conlleva una serie de obligaciones y sacrificios, y no una vida blanda y placentera. Y es que, como diría más tarde Quevedo, «el reinar no es entretenimiento sino tarea[750]», una tarea u ***officium regium*** que, según entiende el Marqués, estriba en lo siguiente:

Perdona, señor;
que pues gobiernas a Hungría,
y el apetecido peso
sobre tu cabeza apoyas,
que los veas, que los oyas [...].

[749] Francisco de Quevedo, ***Vida de Marco Bruto***, pp. 49 y 48, respectivamente.

[750] F. de Quevedo, ***Política de Dios. Gobierno de Christo***, parte I, cap. 16, p. 100.

Esto es ser rey[751].

Soberbia, lujuria, ira, ambición y pereza son, en definitiva, los vicios que conforman la tiranía del sinfín de malos reyes (reyes legítimos por su estirpe) que desfilan por la obra dramática del valenciano, confiriéndole un sello distintivo en medio de la monótona uniformidad de un contexto dramático calificado por muchos como de «aliado fiel del absolutismo monárquico», debido a que solía presentar la figura regia, piedra clave del edificio social, con carácter de intocable.

Ahora bien, antes de dar por zanjado el análisis de los reyes particulares (circunstanciales) guillenianos, adscritos al paradigma del ***`tyrannus a regimine´***, no podemos dejar de mencionar la singular creación, por parte de nuestro dramaturgo, de un tipo muy peculiar de «tirano por sus actos», que le permitirá seguir ahondando en un problema ideológico de candente actualidad (si bien soslayado por el ámbito teatral del momento): la legitimidad del poder ejercido injustamente. En efecto, junto al perfil, menos llamativo (ya sea por su habitual aparición en la ***tragedia renacentista***, ya sea por su presencia esporádica en la ***comedia nueva***), de jóvenes reyes y príncipes que abusan del poder para satisfacer sus más bajas pasiones, Guillén nos presenta ahora a un monarca de avanzada edad, que instrumentaliza el poder en beneficio, no ya de su propio interés, sino del de algún miembro de su familia, al que se halla estrechamente vinculado a nivel afectivo. Esto es lo que sucede con los viejos reyes de EAC, EDD y ENM.

En un principio, la senectud[752] de los monarcas arriba citados podría hacernos pensar que nos hallamos ante los típicos reyes de la ***comedia***

---

[751] Guillén de Castro, LJP, p. 117b. Las palabras del Marqués se hallan en consonancia con las de otro consejero, esta vez al servicio de la reina Dido (DYE):

> ...**el oído de los reyes**
> **para el rico y para el pobre**
> **jamás ha de estar cerrado**,
> eternizando su nombre,
> aunque le ofendan las quejas
> y aunque las dudas lo enojen (p. 173a).

[752] Los mismos reyes nos recordarán que viven el apacible invierno de su vejez, al referirse, constantemente, a la «nieve de sus canas» (véanse ECA, p. 446, y ENM, pp. 331, 362). En otras ocasiones, serán los personajes con quienes comparten escena los que nos den cuenta de la edad de los monarcas. Así, por ejemplo, Roldán, uno de los vasallos del rey francés de ENM, dirá de su señor que se halla en «la edad cansada» (p. 360), edad, por cierto, que será vista con desprecio, hasta con repugnancia, por las jóvenes esposas de los reyes de ENM y EDD, a tenor de sus palabras: «Con un viejo me has casado [...] / ¡Qué amante! [...] /

nueva, caracterizados atributivamente como justos, prudentes y nobles. De hecho, así parecen confirmarlo sus primeras intervenciones como fuentes de justicia, donde dan buena muestra de su magnanimidad, al premiar con un más que generoso ascenso social las meritorias hazañas realizadas por insignes vasallos de la talla de Ariodante (EDD), el conde Alarcos (ECA) o el conde Grimaltos (ENM), a los que elevan, si no «hasta su mismo cielo», al menos hasta un puesto contiguo al suyo en la mesa:

Rey. Veréis que sé lo que os debo
si miráis a lo que os doy.
A mi mesa y a mi lado
habéis de comer, que es justo. (ECA, pp. 452-453);

Rey. A quien [Ariodante] yo, desde pequeño,
crié en mi corte y mi casa,
de un hombre tan bien nacido,
que estima tanto el honor
de cuyo trato y valor
tantas pruebas he tenido... (EDD, pp. 250-251);

Rey. ¡Oh, amigo!
¡No en balde te levanté
casi a igualarte conmigo!
Estoy por darte a mi lado
asiento [...].
Y yo lo que debo pago.
En mis Estados le hago [a Grimaltos]
general gobernador;
y por honrar mi corona,
en pagando esta ocasión,
es mi gusto que en León
represente mi persona [...].
Vamos, hijo, alegre voy
de que así puedo llamarte. (ENM, pp. 339 y 352-353).

Pero, poco más tarde, el lector/espectador descubre, con asombro, cómo estos avejentados reyes se apartan de la conducta ejemplar que los caracterizara hasta el momento, y cometen toda una serie de acciones injustas que lesionan gravemente los derechos de aquellos jóvenes a los que previamente habían hecho sus iguales. Así, el rey escocés de EDD ordena a su capitán que capture, vivo o muerto, a aquél a quien había educado como un hijo, Ariodante:

Ariodante es traidor, buscalde luego.

¡Ay de mí! [...] / ¡Ay, Dios, qué nieve tan fría![...] / ¡Desdichada la mujer / que con un viejo se casa!» (EDD, pp. 220-221).

Id, Capitán, por él, traelde muerto,
si vivo a mi rigor no se sujeta [...].
Pues seguilde.
Los puertos le tomad, matad caballos,
porque muera el traidor, villano, ingrato. (EDD, p. 265)

El mismo odio hacia quien había sido su sombra, Grimaltos, lleva al Rey de ENM a desterrarlo de sus dominios:

Saldráste de mis estados
en tres días solamente,
y no te acompañe gente,
caballeros ni criados.
Solo, a pie y sin más decoro
del que tu traición hereda,
sin joyas y sin moneda [...],
so pena de mi rigor,
con que perderás la vida
y mi gracia. (ENM, p. 366)

Infinitamente más cruel se muestra el Rey de ECA, el cual se atreve a ordenarle a su fiel vasallo, el conde Alarcos, que dé muerte a su muy amada esposa, la inocente Margarita. Veamos el cinismo con que instruye al desgraciado conde sobre la mejor manera de acabar con la vida de su esposa, así como sobre el modo más adecuado de ocultar la muerte de ésta ante la opinión pública:

La condesa muera.
Traspasa las justas leyes,
que las honras de los reyes
las pueden hacer de cera [...].
Dirás que te he desterrado
y partiráste hoy de aquí,
y en el camino... [...]
...más desierto y despoblado
la matarás, y de suerte
que disimules tu pena,
buscando una escusa buena
para disfrazar su muerte. (ECA, pp. 468-470)

Mediante la contraposición de conductas tan diametralmente opuestas, nuestro dramaturgo de la ciudad del Turia pretende subrayar los efectos perniciosos de la ceguera moral sufrida por unos reyes, en principio, modélicos, a causa de una pasión que se adueña de sus ya «cansados» y enflaquecidos espíritus: el exceso de afecto y condescendencia para con los miembros femeninos de su familia (sea la hija, en el caso del Rey de ECA, sea la esposa, en el caso de los reyes de EDD y ENM) que los acompañan en

el ocaso de sus vidas[753]. El propio rey de ECA nos confiesa que la ancianidad supone para él un retorno a la niñez, en todos los sentidos, principalmente en lo que respecta a la relación de dependencia afectiva desarrollada en torno a su hija, la Infanta, a la que considera, al mismo tiempo, como una especie de madre protectora:

> ...pues tengo en ti
> una hija y una madre,
> y soy, cuando el cuello ciño,
> que es mi arrimo y es mi espejo,
> hijo tierno, padre viejo,
> porque de viejo soy niño. (ECA, p. 446)

Esta debilidad de los ancianos reyes que centran nuestra atención es aprovechada, hábil y sagazmente, por sus jóvenes hijas o esposas, las cuales no dudarán en apelar al amor que inspiran en ellos, para empujarlos en la dirección de su deseo. Recordemos que la obsesión, tanto de la Infanta de ECA, como de las reinas mozas de EDD y ENM estriba en vengarse del desdén y de la indiferencia amorosa que hacia ellas manifestaban los apuestos caballeros que gozaban de la privanza real (el conde Alarcos, Ariodante y el conde Grimaltos), a quienes acusan falsamente de traición a la Corona. En este sentido, resultan muy interesantes una serie de escenas paralelas, en las que Guillén refleja, de modo magistral, la manipulación que estas jóvenes y caprichosas damas reales ejercen en la voluntad de los achacosos monarcas, para que acaben creyendo y, en consecuencia, castigando, la presunta infamia de sus protegidos. Si, en un principio, los reyes de EDD y ENM se niegan a creer en la veracidad de la denuncia contra Ariodante y Grimaltos, respectivamente, pues sospechan de los verdaderos motivos de semejante aborrecimiento en sus esposas[754], lo cierto es que

---

[753] Así lo reconocen ellos mismos, cuando, en las últimas escenas de sus respectivas piezas, intentan justificar su tiranía ante sus súbditos:

> Rey. El tierno amor de una hija
> a cualquier padre engañara (ECA, p. 521);

> Rey. Ya puse, por sus razones,
> alguna duda en su fe,
> y con esto a creer vengo
> que no carece de culpa,
> aunque siempre la disculpa
> el tierno amor que la tengo (EDD, p. 296).

[754] El rey francés de ENM, escindido entre la «hermosura» de su mujer y el «crédito y la privanza» de un hombre «que es mi hechura», se formulará a sí mismo una pregunta

acaban rindiéndose al asedio de éstas, que se valen de una poderosa e irresistible artillería sentimental, constituida por todo tipo de halagos, zalamerías, y hasta «dos lisonjas [...] y dos lágrimas fingidas[755]»:

Reina. Y digan si son antojos
las lágrimas destos ojos,
la congoja deste pecho [...].
Ariodante. Lágrimas son
que corren por sus mejillas.
Ginebra. Con solas dos lagrimillas
le mudará el corazón [...].
Lurcano. Dices verdad,
que tienen mucho poder
las lágrimas de una mujer
en los hombres de su edad.
Reina. Para creer lo que digo
le hallarás en mi aposento.
Rey. ¿Qué me dijiste y qué siento?
¿A eso te obligas?... (EDD, p. 253);

ooOoo

Rey. ¿Qué tienes, Reina?
Isabela. ¿Qué tengo?
De los sustos que he tenido
para morir me prevengo [...].
Rey. De que no te vengo
estoy, señora, corrido;
pero a tu gusto se ordena
tu venganza en mis cuidados.
Isabela. Poco te ofende mi pena,
pues no tienes ahorcados
los traidores de una almena;
mas si el rigor de los lazos
no acaba la vida suya,
con mis manos, con mis brazos
esta planta, con ser tuya,
he de sacar a pedazos [...].
Rey. **Bueno fuera**
no servirte quien te adora. (ENM, pp. 362-363)

Lo mismo piensa el caduco rey de ECA, quien, tras sucumbir a los sentimientos que, con gran sutileza, despierta en él su antojadiza hija, decide cumplir su voluntad (ordenar la muerte de la inocente Margarita, para que su

típicamente guilleniana: «¿a quién tengo de creer? Él es hombre, ella mujer». Sin embargo, la natural inclinación al enredo y a la mentira que, según él, asiste a la mujer, le lleva a inclinar la balanza de su confianza a favor del conde Grimaltos, pues «ha sido invidia sospecho / esta acusación cruel / del Conde. Sin duda es fiel, / que el corazón en el pecho / está volviendo por él» (véase ENM, p. 333). También el Rey de EDD opta por creer en la inocencia de su favorito, Ariodante, como bien le hace saber a su airada esposa: «menos crédito te doy / a ti, porque eres mujer» (EDD, p. 253).

[755] Guillén de Castro, ENM, p. 378.

esposo, el conde Alarcos, pueda casarse con la Infanta), pues, al fin y al cabo, no puede oponerse a la exigencia de unos argumentos que gravitan sobre su honor:

Infanta. Porque estés menos airado
de oír mi afrentosa historia,
te volveré a la memoria,
padre, que me has engendrado.
Acuérdate de que fuiste
una cifra del querer,
y después de darme el ser
de nuevo otro ser me diste.
Desde el día que nací
a darte gusto empecé,
como madre te crié,
como hija te serví.
De que alcancé mil despojos
de tus manos soberanas,
de que **peinando tus canas,**
solía alegrar tus ojos [...].
Alarcos, el Conde,
solicitó mis amores [...].
Y el vil y de baja casta,
siguiendo su loco intento,
una noche en mi aposento... [...]
Casóse con Margarita,
entreteniendo mi engaño [...].
Humilde estoy a tus pies,
y **por esposo le quiero**... (ECA, pp. 463-464)

Con semejante vehemencia e insistencia, la Infanta logra oscurecer la razón de su anciano padre, el cual, llamándose a sí mismo «loco» (ECA, página 465), llega a cometer un yerro tan grave como es el ordenar la muerte de un súbdito inocente (en este caso, Margarita), porque su muerte redunda en beneficio tanto de su propia honra como de la felicidad de su hija.