

---

## IV. ROSTROS Y PERSONAJES: EL «VERISÍMIL» LATIDO VITAL DE LAS MÁSCARAS GUILLENIANAS

---

### IV.1. De las *dramatis personae* a la estructura social de los personajes

...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. (Cl, pp. 863-64)

Un rey en las tablas que emula fielmente al original, confundiendo al mismísimo Guillén, nos recuerda que el teatro barroco es un microcosmos, una miniatura del mundo, o, como diría Lope en su *Arte Nuevo* retomando a Cicerón, una suerte de «espejo / de las costumbres y una viva imagen de la verdad» (p. 66).

Las citadas palabras del valenciano en el que será su más decidido intento de teorización sobre esa nueva forma admirable de hacer teatro *al modo* lopesco nos invitan ahora a considerar a sus criaturas desde una perspectiva menos literaria, sociológica si se quiere, capaz de vislumbrar el tímido y «verisímil» latido vital que anima, humanizándolos, a los rígidos arquetipos (tipológicos y funcionales) propuestos a la contemplación admirativa del senado. Unos arquetipos que, según insinúan los versos guillenianos que abren el presente epígrafe, parecen adscribirse a lo más selecto y granado de la sociedad de la época («rey», «reina», «duquesa»...),

distinguiendo así a la *comedia guilleniana* en el marco de la populista y, por ello denominada, «Comedia Nacional». Pero esto ya se verá más adelante.

El estudio sociológico de las *dramatis personae* guillenianas que comenzamos ahora, y que culminaremos en el siguiente capítulo, se justifica así inicialmente por las interesantes consecuencias ideológicas (cosmovisión y función social del teatro guilleniano, y su posible vinculación con la configuración social del auditorio valenciano) y literarias (especificidad o no de la *comedia guilleniana* en función de su composición social) que se deriven tanto del descubrimiento del origen social de los protagonistas como de los conflictos por ellos encarnados.

#### **IV.1.1. El origen social de los actantes**

El primer paso para iniciar el estudio de la estructura social de los personajes guillenianos ha sido elaborar una estadística, consistente en el reparto porcentual de las diferentes adscripciones sociales que se dan en las piezas del poeta valenciano. Ahora bien, el alto índice de población que habita el microcosmos teatral guilleniano (recuérdense los subapartados III.1.1. «Censo de personajes en el teatro guilleniano» y III.1.4. «Número de personajes en escena») aconsejaba la previa selección de un determinado *corpus* de piezas representativas de la *manera* teatral de Guillén de Castro.

Los criterios de selección de las comedias han sido los siguientes: su escalonamiento cronológico entre 1595 y 1625, a fin de que las diferentes etapas de la producción guilleniana se hallen suficientemente representadas; que las piezas sean exponentes de los diversos subgéneros cómicos (*comedia urbana o de enredo, drama palatino, drama de honor...*) cultivados por el valenciano, evitando así que la mayor o menor presencia de uno u otro subgénero incida decisivamente en la configuración social de los personajes; y, finalmente, que todas ellas sean piezas cuya autoría, por parte de Guillén de Castro, esté fuera de dudas, por haber sido publicadas en vida del autor, y bajo su atenta mirada. En consecuencia, las comedias seleccionadas son estas dieciséis: EAC, ECB, EDD, ENM, ECA, LHS, LMV, ECI, CI, DQM, PYF, MC II, EPC, EVE, VA y CSH.

Acotado el universo paisajístico dibujado por la *comedia guilleniana*, procedemos a censar «oficialmente» a su población humana, de acuerdo con su adscripción social a cualquiera de los dos grandes grupos (estamentos privilegiados vs. estado llano/gente plebeya), con sus respectivos compartimentos estancos, en que se divide la jerarquizada sociedad seiscentista sobre la que proyecta su «espejo cómico» el teatro del Barroco. He aquí los primeros datos obtenidos:

#### IV.1.1.1. Censo demográfico

##### A) ESTAMENTOS PRIVILEGIADOS

###### A.1. CAPA SOCIAL: FAMILIA REAL Y ALLEGADOS

Título Comedia	Pers. Masculinos	Pers. Femeninos
<i>El amor constante</i>	Rey; Celauro (infante) y su hijo Leónido.	Reina; infanta Leonora.
<i>El caballero bobo</i>	Rey; los príncipes Lotario y Henrico.	Infanta Aurora.
<i>El desengaño dichoso</i>	Rey.	Reina; infanta Ginebra.
<i>El nacim. de Montesinos</i>	Rey de Francia; los hijos de la Infanta, Montesinos y Enrique.	Infanta; Francelina, nieta del Rey; e Isabela, segunda esposa del Rey.
<i>El conde Alarcos</i>	Rey; Príncipe de Hungría.	Infanta.
<i>La humildad soberbia</i>	Rey de Francia; Rey de Inglaterra; Rey de Castilla (don Juan); Infante de Navarra.	Madama Margarita.
<i>El conde de Irlas</i>	Carlo Magno y su hijo don Gaiferos; infante Celinos y su tío Galalón; y el Rey de Persia Aliarde.	Infanta Melisendra.
<i>Progne y Filomena</i>	Pandión (rey de Atenas); Tereo (rey de Francia) y Teosindo (su hermano); Itis (hijo de Tereo); y, finalmente, Driante (hijo de Teosindo).	Progne y Filomena (hijas del rey de Atenas; Arminda (hija de Tereo).

<i>El perfecto caballero</i>	Rey de Nápoles; Ludovico (primo hermano de la Reina).	Reina de Nápoles y su prima Diana.
<i>Las mocedades del Cid II</i>	Los reyes Alimaimón (de Toledo) y don Alonso y don Sancho (de Castilla).	Zaida (princesa mora); doña Urraca.
<i>Cuánto se estima el honor</i>	Rey y Príncipe de Sicilia.	Princesa de Nápoles.

## A.2. CAPA SOCIAL: ALTA NOBLEZA (GRANDES Y NOBLES TITULADOS)

<b>Título Comedia</b>	<b>Pers. Masculinos</b>	<b>Pers. femeninos</b>
<i>El amor constante</i>	Duque; cuatro Grandes.	Nísida (hija del Duque).
<i>El caballero bobo</i>	Duque; sus hijos Teleo, Seslao y Anteo; un Grande; conde Octavio.	Estrella.
<i>El desengaño dichoso</i>	Duque Polineso.	
<i>El nacim. de Montesinos</i>	Conde Grimaltos.	
<i>El conde Alarcos</i>	Duque; Marqués; Grandes del Reino; conde Alarcos y su hijo Carlos.	Condesa Margarita y su hija Elena.
<i>La humildad soberbia</i>	Marqués; don Diego de Zúñiga y su padre, don Álvaro; un Grande de Castilla.	Doña María de Zúñiga.
<i>El conde de Irlas</i>	Conde de Irlas.	Leonora (hermana del Conde); Marfira (dama del Conde).
<i>El curioso impertinente</i>	Duque de Florencia.	Duquesa de Florencia.
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Duque y su hijo Cardenio (falso villano).	
<i>Las mocedades del Cid II</i>	Conde de Cabra; don García; conde don Nuño.	
<i>La verdad averiguada...</i>	Un Conde.	

<i>Cuánto se estima el honor</i>	Duque.	Celia.
----------------------------------	--------	--------

### A.3. CAPA SOCIAL: NOBLEZA (CABALLEROS O NOBLEZA MEDIA E HIDALGOS)

<b>Título Comedia</b>	<b>Pers. Masculinos</b>	<b>Pers. Femeninos</b>
<i>El desengaño dichoso</i>	Los hermanos Ariodante y Lurcano; Reinaldos.	
<i>El nacim. de Montesinos</i>	Roldán; Reinaldos; Oliveros; don Tomillas.	
<i>La humildad soberbia</i>	Un Caballero español; don Juan de Villandrando y su hijo don Rodrigo.	
<i>Los mal casados de Val.</i>	Don Álvaro; Valerián y Leonardo.	Hipólita; doña Eugenia y Elvira.
<i>El conde de Irlas</i>	Los caballeros Roldán, Reinaldos, Durandarte y don Beltrán.	
<i>El curioso impertinente</i>	Ascanio; Anselmo.	Camila.
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Teodoro; «un Gentilhombre».	Lucinda.
<i>Las mocedades del Cid II</i>	Arias Gonzalo y sus hijos don Gonzalo, don Diego, don Rodrigo, don Pedro y don Arias; Rodrigo Díaz de Vivar.	
<i>El perfecto caballero</i>	Don Jaime Centellas y su hijo Miguel.	
<i>Cuánto se estima el honor</i>	Alejandro.	
<i>El vicio en los extremos</i>	Don Álvaro; don Antonio; y don Fadrique.	Doña Jacinta y doña Ana.
<i>La verdad averiguada...</i>	Ricardo (hijo de un mercader de noble condición); don Diego; don Juan; don Gonzalo; don Pedro; y don Rodrigo.	Doña Leonor (hija de un hidalgo comerciante); doña Hipólita.

**A.4. CAPA SOCIAL: CLERO (ALTAS DIGNIDADES ECLESIAÍSTICAS, BAJO CLERO Y AUXILIARES)**

<b>Título Comedia</b>	<b>Personajes Masculinos</b>
<i>El nacimiento de Montesinos</i>	Ermitaño-presbítero (aludido en p. 390).
<i>Los mal casados de Valencia</i>	«Nuncios o Alguaciles del Arzobispo»; Arzobispo (aludido en p. 291).
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	El Cura. Un religioso (aludido en p. 1038).

**B) ESTADO LLANO**

**B.1. OLIGARQUÍA URBANA (CIUDADANOS HONRADOS, COMERCIANTES Y ALTOS CARGOS ADMINISTRATIVOS)**

<b>Título Comedia</b>	<b>Pers. Masculinos</b>	<b>Pers. femeninos</b>
<i>Los mal casados de Val.</i>	Don Gaspar el «mercader» (aludido en p. 217).	
<i>La verdad averiguada...</i>	Mercader de sangre hidalga (aludido en p. 253), y su hijo Ricardo; El Gobernador.	Doña Leonor (descendiente de hidalgo y comerciante)
<i>Cuánto se estima el honor</i>	Arnesto, gobernador.	

## B.2. INTELECTUALES Y PERSONAJES AFINES AL MUNDO DE LA CULTURA

Título de la comedia	Personajes (Mascullinos todos ellos)
<i>El amor constante</i>	Un maestro de danzar; un músico.
<i>El conde de Irlas</i>	Lisardo (músico); Malgesí (mago, encantador <sup>1</sup> ).
<i>El curioso impertinente</i>	Un Bailarín; tres músicos.
<i>Progne y Filomena</i>	Un ayo de los infantes niños.
<i>El vicio en los extremos</i>	Dos músicos.

## B.3. AUXILIARES EN EL ÁMBITO MILITAR: OFICIALES, SOLDADOS, MENSAJEROS...

Título Comedia	Personajes Masculinos
<i>El amor constante</i>	«Caballeros que acompañan a la Infanta»
<i>El caballero bobo</i>	Cuatro soldados; Embajador de Ingalaterra.

<sup>1</sup> Nótese que la figura carolingia del encantador Malgesí (ECI, pp. 798-802), probablemente emparentada con el cervantino mago Malgesí de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, constituye la única manifestación del elemento mágico en la dramaturgia guilleniana. Un mago que, dicho sea de paso, y jugando con el título de esa obra cumbre del «teatro de encantos» que será *El mágico prodigioso* (1637) de Calderón de la Barca, poco tiene de «mágico» y «prodigioso», puesto que sus poderes ocultos apenas participan de una de las prácticas nigrománticas tan aireadas por el teatro medieval y el de la primera mitad del Quinientos: el desvelamiento de los hechos pasados y presentes. De este modo, si vemos a Malgesí ejecutando con éxito el artificio consistente en vislumbrar, a través de los cristales encantados de una fuente, el presente glorioso del héroe protagonista (el conde Grimaltos) por tierras persas, también lo vemos disculpándose ante un inquieto Celinos (rival amoroso de Grimaltos) por no poder adivinar el futuro éxito o fracaso de la relación Grimaltos-Marfira: «lo por venir lo sabe solamente / el cielo» (p. 800). La limitación de su «sobrehumano» poder tampoco le permitirá formular un conjuro para mudar la voluntad de Marfira hacia Celinos, lo que le llevará a echar mano de un ardid mucho más casero y generalizado entre los antagonistas guillenianos, para alivio de Celinos: «más fuerte que un conjuro es un engaño» (p. 801).

El escamoteo de lo mágico y fantástico (que no de lo sobrenatural, presente en los habituales recursos escenográficos tales como voces invisibles o apariciones espectrales que tanta espectacularidad conferían a determinadas piezas de aire mitológico y trágico), la elementalidad de las prácticas nigrománticas, y la total ausencia de personajes simbólicos en ECI revelan que nos hallamos ante un prematuro uso de los ingredientes de la futura *comedia de magia*, paralelo al tímido coqueteo que con el elemento mágico mantiene Lope en piezas tempranas como *El ganso de oro*. Curiosamente, y ello explique el escaso desarrollo del elemento fantástico, tanto ECI como la lopesca comedia de *El ganso de oro* son piezas nacidas al calor de una tradición teatral valenciana de fines del Quinientos que, salvo contadas excepciones como la que supone la perdida obra de Artieda *Los encantos de Merlín*, huye de todo lo que huele a irreal y fantástico.

<i>El desengaño dichoso</i>	Capitán de la Guarda; «Algunos soldados»; Juez del Campo.
<i>El conde Alarcos</i>	Capitán.
<i>La humildad soberbia</i>	Maese de Campo del Rey de Francia; Talabote (general); Capitán francés; «Escuadrón de soldados franceses y otro de soldados ingleses».
<i>El conde de Irlas</i>	Dos soldados de posta; un soldado fingido; el soldado Guarinos; «Soldados franceses y persas»; Rocandolfo (embajador).
<i>El curioso impertinente</i>	Culebro (soldado español en tierras italianas); «Algunos alabarderos».
<i>Progne y Filomena</i>	Un atambor tebano; Capitán y soldados; Un embajador de Tebas.
<i>Las mocedades del Cid II</i>	Capitán del rey don Sancho; «Soldados cristianos».
<i>El perfecto caballero</i>	Capitán; Sargento; «Algunos soldados».
<i>Cuánto se estima el honor</i>	Tres soldados.

#### B.4. OTRAS PROFESIONES:

*Don Quijote de la Mancha:* El Barbero

*Los mal casados de Valencia* Una tendera francesa (aludida en p. 180)

#### B.5. AUXILIARES EN EL ÁMBITO DOMÉSTICO

##### B.5.1. DE ORIGEN NOBLE: DAMAS DE HONOR, CAMAREROS DE LOS REYES...

Título Comedia	Pers. Masculinos	Pers. Femeninos.
<i>El amor constante</i>	«Caballeros que acompañan a la Infanta».	
<i>El desengaño dichoso</i>	«Gente de acompañamiento».	Dalinda (camarera de la Infanta).
<i>El nacim. de Montesinos</i>	«Gente de acompañamiento».	



	acompañamiento».	
<i>El conde Alarcos</i>	Mayordomo del Rey; «Gente que acompaña al Rey».	
<i>La humildad soberbia</i>	«Gente de acompañamiento de la familia real»	
<i>Los mal casados de Val.</i>		Elvira (dama-donaire, que se finge paje de su amado don Álvaro).
<i>El conde de Irlas</i>	Portero de Palacio.	Belerma y doña Alda, damas de honor de la Infanta.
<i>El curioso impertinente</i>	Marcelo, camarero del Duque .	
<i>Progne y Filomena</i>	Ricardo, camarero del rey; «Gente de acompañamiento».	
<i>El perfecto caballero</i>	«Un secretario del Rey»; «Gente de acompañamiento».	
<i>Cuánto se estima el honor</i>		Isabela y Fulvia, damas de honor de la Princesa.

#### B.5.2. DE ORIGEN PLEBEYO: CRIADOS, PAJES, ESCUDEROS Y LACAYOS

<b>Título Comedia</b>	<b>Pers. Masculinos</b>	<b>Pers. Femeninos</b>
<i>El amor constante</i>	El criado Celandino; y tres criados más.	
<i>El caballero bobo</i>	Dos criados; y un paje del Conde.	Claudia, criada.
<i>El desengaño dichoso</i>	Un escudero de Reinaldos; «Algunos criados».	
<i>El nacimiento de Montesinos</i>	Duardo (criado de don Tomillas); «Algunos pajes	

	y criados»	
<i>El conde Alarcos</i>	Los criados Hortensio y Fabricio; un paje; «Criados del Rey»; Marcelo (criado del conde Alarcos).	
<i>La humildad soberbia</i>	«Criados, pajes [...] de la familia real».	
<i>Los mal casados de Valencia</i>	Pierres (criado); Galíndez (escudero); y dos pajes.	Rafaela/Rafela y Madalena
<i>El conde de Irlas</i>	Landín, criado del Conde.	Drusila/Drucila, enana española que cuida de la dama Marfira; Una Dueña.
<i>El curioso impertinente</i>	Dos criados; dos pajes; «Algunos criados».	Las criadas Claudia, Leonela, Belucha y Julia.
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Sancho Panza (escudero); un paje; «Algunos lacayos»; Un escudero.	Una Dueña; una Doncella.
<i>Progne y Filomena</i>	«Algunos criados y criadas [pajes]».	
<i>El perfecto caballero</i>	Un paje; Galindo (criado).	Merenciana, criada.
<i>La verdad averiguada...</i>	Criados Valerio, Cobeña y Roberto; un escudero.	Esperanza, criada.
<i>Cuánto se estima el honor</i>	Tres criados; Aurelino (criado); Leonato, embajador.	Criada Teodora ; Costanza, esclava y criada viuda.
<i>El vicio en los extremos</i>	Un criado de don Álvaro; Benito (gracioso).	Marina, criada.

## B.6. CAPAS RURALES<sup>2</sup>

### B.6.1. PASTORES Y CAZADORES

Título Comedia	Pers. Masculinos	P. Femeninos
<i>El amor constante</i>	«Un pastor viejo»	Rosela, «zagala» (p. 44)
<i>El desengaño dichoso</i>	Lisardo; «Algunos cazadores».	
<i>El nacimiento de Montesinos</i>	«Algunos monteros».	
<i>Don Quijote de la mancha</i>	«Algunos monteros».	Dorotea

### B.6.2. LABRADORES/HORTELANOS

Título Comedia	Personajes
<i>Progne y Filomena</i>	Lisardo
<i>Don Quijote de la mancha</i>	Fideno; Lisardo «labrador viejo» (p. 985) y su hijo (el falso Marqués).

### B.6.3. VILLANOS Y JORNALEROS

Título Comedia	Personajes
<i>El desengaño dichoso</i>	Un villano
<i>El conde Alarcos</i>	Un villano; «algunos villanos»
<i>La humildad soberbia</i>	Los villanos Arnau, Pierres y Ramón.
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Un villano
<i>Progne y Filomena</i>	Un villano

---

<sup>2</sup> Por razones obvias, se desestima el caso de aquellos falsos pastores, villanos o salvajes de origen noble, desposeídos de su ser originario por culpa de la acción injusta de un mal soberano, y a los que tan aficionada se mostraba la joven pluma del valenciano Guillén.

## B.7. PERSONAJES INDEFINIDOS SOCIALMENTE

- Acompañantes (VA).
- Un agorero (PYF).
- Una espía (LHS).
- Dos gabachos (LMV).
- Gente (EAC, CI y DQM).
- Montesinos, *para acompañar* (ECI).
- «Tres moros que acuchillan a Rocandolfo» (ECI).
- «Dos moros que acompañan a Rocandolfo» (ECI).
- Una mujer (ENM).
- «Seis persas que acompañan al Rey» (ECI).

Todos estos datos permiten, a su vez, elaborar el siguiente cuadro resumen de la distribución sociológica de los protagonistas en la *comedia* del vate de la ciudad del Turia:

<i>CATEGORÍA SOCIAL</i>	<i>PERS.MASC.</i>	<i>PERS. FEM.</i>	<i>TOTALES</i>
<b>[1] CAPAS DOMINANTES:</b>			<b>144 (51%)</b>
Familia real	33	19	52 (18%)
Alta nobleza	30	9	39 (14%)
Nobleza	40	9	49 (17%)
Alto Clero	1		
Oligarquía	3		
<b>[2] CAPAS DOMINADAS:</b>			<b>138 (49%)</b>

[2.1.] Bajo Clero y auxiliares estamento eclesial (3)

[2.2.] Intelectuales/relacionados con el mundo de la cultura (11 pers. masc.)

[2.3.] Auxiliares en el ámbito militar: 26

[2.4.] Otras profesiones:

- Barbero (1)
- Tendera (1)

[2.5.] Auxiliares en el ámbito doméstico: 64

-De origen noble (5 pers. masc. y 6 fem.)

-De origen plebeyo (37 pers. masc. y 16 fem.)

[2.6.] Capas rurales: 15

-Pastores (2 pers. masc. y 2 fem.)

-Labradores/hotelanos (4 pers. masc.)

-Villanos/jornaleros (7 pers. masc.)

[2.7.] Personajes indefinidos socialmente: 17

#### IV.1.1.2. *Fórmula social de la comedia guilleniana*

Los datos de la anterior estadística alumbran el secreto de la «fórmula social» propuesta por Guillén en sus comedias. Una fórmula que se puede calificar ya de antemano como de «aristocrática», digna del pincel del «il-lustre cavaller» que la diseñara.

El baile de datos porcentuales es elocuente. El dramaturgo valenciano presenta en su teatro una sociedad capitalizada, claramente escindida, en virtud de sus diferencias legales y económicas<sup>3</sup>, en dos grandes grupos: «capas dominantes» (51%) vs. «capas dominadas» (49%). Pero aunque este empate técnico en la representatividad de sendos bloques sociales apunte presumiblemente al carácter «nacional» de la *comedia guilleniana*, entendida así como un amplio *speculum consuetudinis* de la sociedad en su variada gama de rangos u oficios, nada más lejos de la realidad.

Si revisamos la composición interna de ambas capas sociales

#### dominantes y dominadas

<sup>3</sup> Que la sociedad española del Antiguo Régimen es un cúmulo de desigualdades no es un secreto que escape a nadie. Decía el hispanista francés Bartolomé Benassar (*La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983) que «en la historia del mundo pocas sociedades han acumulado tantas desigualdades en unos espacios tan restringidos como la España del Siglo de Oro». Y es que la diferenciación económica, jurídica e incluso religiosa (separación entre cristianos viejos y cristianos nuevos) no hacía sino afirmar la distinción social en la jerarquizada sociedad aurisecular. No debe olvidarse, en este sentido, la proliferación de leyes suntuarias (prohibición de llevar tejidos de seda a viudas, labradores, artesanos y demás gente que trabajase con sus manos; limitación del uso de coches y carruajes a estamentos privilegiados...) que, motivadas en consideraciones económicas, subrayaban las diferencias de clase.

«aristocrático» de la pluma guilleniana acentuando el archiconocido efecto deformante del espejo de la *Comedia nueva* sobre la realidad social de la época:

...la mecánica de la comedia origina la polarización de las *dramatis personae* en parejas opuestas galán-dama/criado-criada. Los primeros pertenecerán a la nobleza (o se asimilan a ella) y, habitualmente, a la alta nobleza; los segundos serán para insertar en la vida real la actuación de sus amos que se muestren ajenos a todo orden práctico como contrapunto de los primos que se sirven.

Y es que, al adscribir al 82% de sus personajes al mundo señorial, Guillén no hace sino exagerar el «artificio» de la desproporción social sobre la que se asienta la estructura del edificio teatral barroco. Excediendo con mucho su importancia numérica en la vida real, sus agonistas serán, pues, o señores (50% del total de agonistas) o criados (32%: auxiliares en el ámbito doméstico y en el militar<sup>5</sup>). Apenas hallaremos representación guilleniana de otros mundos como el eclesiástico o el urbano no noble en sus diversas estratificaciones: si tan sólo cinco «ciudadanos honrados» (un gobernador y cuatro mercaderes, tres de los cuales tienen sangre hidalga según se revela en el desenlace<sup>6</sup>) pertenecen a los sectores económica y socialmente privilegiados de la burguesía comercial y de los altos cargos administrativos, tampoco corren mejor suerte las clases medias-bajas profesionales (encarnadas en unos cuantos músicos, generalmente innominados, y en un par de actores de teatro), ni muchísimo menos el desfavorecido, y tantas veces literaturizado en la época, mundo de pícaros y marginados a que dieron lugar los malos tiempos y la creciente acumulación urbana de los privilegiados desde fines del XVI. Con respecto a esto último, y considerando la profusión de moros y moriscos en tierras valencianas durante el siglo XVI y los primeros años del XVII (hasta su expulsión, en 1609)<sup>7</sup>, resulta particularmente

---

<sup>4</sup> Palabras de José M.<sup>a</sup> Díez Borque en *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, p. 214.

<sup>5</sup> Porcentaje que aumentaría enormemente si se contabilizaran los típicos cortejos de auxiliares englobados bajo marbetes genéricos del tipo «Gente de acompañamiento» o «Caballeros que acompañan...» y que, a modo de comparsas, refuerzan el poderío social de sus señores.

<sup>6</sup> La propia doña Leonor confiesa su verdadera condición social y, con ella, la de su padre y hermano: «mis agüelos ginoveses / fueron, conforme a su estilo, / hidalgos y mercaderes» (VA, p. 293a).

<sup>7</sup> Tras la Reconquista, quedaron importantes bolsas de población morisca en los territorios de la Corona de Aragón, especialmente. Desde entonces, la convivencia entre

sorprendente la ausencia del elemento morisco en las páginas de las comedias guillenianas. En ellas, tan sólo nos topamos con la presencia de algunos árabes, por cierto, nada marginales, por tratarse de diversos reyes y sus «pares» (ECI, MC I, MC II, etc.), así como de la princesa Zaida (MC II).

La escasa representación del sector urbano adscrito al estado llano (burguesía, artesanos y profesionales, y marginados) no se explica en absoluto por una hipotética visión irrealista de la *comedia guilleniana* (sus temas «caseros» como la problemática conyugal o su escamoteo de lo mágico así lo corroboran) ni tampoco por el ruralismo de las obras dramáticas del valenciano (ubicadas, en su mayoría, en ambientes palatinos o en entornos urbanos como Valencia, Madrid, Granada...). De hecho, también el mundo rural y su problemática caen fuera de la mirada de la dramaturgia guilleniana, y ello pese a que alrededor del 90% de los pobladores de la España del Seiscientos vivía en el campo y buena parte de la población de las urbes era campesina. Curiosa apuesta social para una comedia que busca el aplauso de «sabios y groseros», y que parece hablar desde la perspectiva de la nobleza para la nobleza. Fijémonos, si no, en el uso instrumentalizado que de los escasos personajes rurales (unos quince) se hace en la *comedia guilleniana*, presentándolos como meros auxiliares de sus heroicos señores y con la única misión de servirles de apoyo y alivio en su fatigoso «camino de perfección», ya sea merced a las alegrías de su natural donaire<sup>8</sup>, ya sea a través de su dolorosa y cuasi-trágica sumisión<sup>9</sup>. Pero, más allá de su

---

cristianos y moriscos estuvo marcada por continuos conflictos (originados por el rechazo de los moriscos a la conversión plena y al abandono de sus prácticas religiosas), pero también dio lugar a un importante intercambio cultural. Así, por ejemplo, no nos debe extrañar que en la comedia *El prado de Valencia* (1589-90), obra de uno de los maestros de Guillén, el canónigo Tárrega, encontremos, en boca de Rodolfo, una referencia explícita a la persistencia de los vestidos propios de la comunidad morisca: «...Y entre tanto un escudero / despacharé por la posta, / para que nos traiga a costa / de trabajo y de dinero, / marlotas, mantos y tocas / de moros de berbería, / **que en Valencia todavía / las hay propias y no pocas**» (Véase F. A. Tárrega, *El prado de Valencia*, pp.164-165).

<sup>8</sup> Éste es el caso, según se ha visto en el subsubapartado III.2.1.5. «*Gracioso o Donaire*», no sólo de la típica figura del *donaire*, sino también de los villanos cómicos que, descendientes del *bobo* o *simple* del teatro de Gil Vicente y Lope de Rueda, prefiguran algunas de las funciones típicas que ejercerá el *gracioso* en obras guillenianas de madurez.

<sup>9</sup> Nos referimos a los villanos «ejemplares y útiles» (por emplear la terminología acuñada por Noël Salomon en su libro titulado *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*), que intervienen en los dramas palatinos escritos por Guillén bajo la influencia directa de sus predecesores, los trágicos valencianos. Se trata, como ya se comentó en el punto III.2.1.5. («*Gracioso o donaire*»), de villanos, pastores o labradores que, bajo una apariencia totalmente idealizada, vinculada estrechamente al tópico del «menosprecio de corte y alabanza de aldea»,

colaboración con los nobles, nada se nos explicará de estos rústicos personajes que deambulan por la comedia sin dejar rastro o pista alguna de su concepción del mundo y de su forma de pensar.

Recapitulando lo dicho hasta el momento, llegamos a la conclusión, previamente formulada por José Luis Sirera<sup>10</sup>, de que la omnipresencia del mundo señorial frente a la ocultación y disimulo de otros mundos, especialmente los que constituyen los verdaderos pilares del poder económico de la nobleza (moros/moriscos y agricultores cristianos), en la *comedia guilleniana* encuentra su justificación en una especie de «prejuicio ideológico» que asiste a la *comedia valenciana* en general, y que consiste en descifrar el mundo desde el prisma único de sus clases dirigentes: la nobleza, clase a la que pertenecen en su mayoría las plumas valencianas, con la salvedad de autores como Gaspar Aguilar.

La dramaturgia de Guillén de Castro adquiere así un marcado cariz aristocrático que, heredero del magisterio trágico viruesiano, le lleva a conceder el papel protagonista no tanto a la nobleza de base como a las grandes clases dirigentes en la sociedad feudal. Y es que, pese a continuar la estela abierta por el comediógrafo Tárrega en la popularización del arte dramático y dar una amplia cobertura entre sus filas a la nobleza sin titulación (17%), la *comedia* de Guillén reserva todavía un lugar privilegiado a la familia real y a la alta aristocracia (32%).

Sea como fuere, está claro que el verdadero protagonista de las comedias de nuestro «caballero-dramaturgo» valenciano no es el auxiliar, mero comparsa la mayoría de las veces, sino el noble, ya sea bajo la apariencia de los grandes señores (héroes) de sus tempranas comedias o «tragedias de final feliz» y de sus dramas ideológicos, ya sea bajo la apariencia de los caballeros urbanos que interpretan «a la española» los tipos más frecuentes de la *comedia latina* y de la burguesa *comedia italiana*<sup>11</sup>.

---

aparecen en la intriga con la sola función de alejar a los jóvenes vástagos de los protagonistas de los peligros de la Corte.

<sup>10</sup> Véase su tesis doctoral «El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca».

<sup>11</sup> Como ya se comentó en el apartado II.2. («Introducción a la dramaturgia guilleniana»), Guillén de Castro, en su andadura hacia lo que será la futura *comedia barroca*, y antes de recibir el influjo de Lope, parte de la tradición teatral valenciana, y empieza a crear



#### IV.1.2. De una *comedia aristocrática y ejemplar*

La elevada extracción social de los protagonistas del teatro guilleniano permite identificar el mundo por ellos habitado como un mundo esencialmente «de tragedia» (donde los grandes señores que encarnan hechos heroicos ejemplares adquieren un protagonismo relevante) y puramente cortesano (de magnífico recreo del ambiente y de las formas de vida de la nobleza, sobre todo de la realeza y de las capas más privilegiadas de la aristocracia). Un universo, en definitiva, el reflejado por el espejo cómico guilleniano, de marcado acento aristocrático y, por ende, doblemente ejemplar<sup>12</sup>, a tenor de lo aprehendido por el joven Guillén en las tragedias de su maestro Virués<sup>13</sup>: la relación inversamente proporcional entre el origen noble de los agonistas y el mayor valor didáctico y suasorio de un «ejemplo» que refuerza, así, la moralidad intrínseca a la resolución de la intriga.

Lo dicho hasta el momento tiene claras consecuencias ideológicas y literarias que atañen a la esencia misma de la *comedia guilleniana*, definiéndola, y distinguiéndola en el contexto teatral del momento, como

---

simultáneamente en estas dos direcciones: una que parte del *género trágico*, ya agonizante, y otra que parte de un nuevo género dramático, la *comedia*, bajo la peculiar fórmula tarreguiana. Por eso, no debe sorprendernos el encontrar, entre sus primeras piezas, comedias puras como LMV, protagonizadas por nobles urbanos, junto a «tragicomedias» como EAC o PYF, protagonizadas por auténticos héroes de tragedia. Con respecto a estas últimas piezas, en las que se aprecia claramente la huella de Virués, cabe decir que críticos como Amelia García-Valdecasas les reservan, muy acertadamente, el marbete de «tragedias de final feliz», ya que Guillén de Castro consigue conducir la acción trágica que las caracteriza hasta hacerla desembocar en un final feliz, típico de la *comedia*. Véase A. García-Valdecasas, «La tragedia de final feliz: Guillén de Castro», en VV. AA.: *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. I., pp. 441-446.

<sup>12</sup> Recuérdese la importancia que la veta didáctica y docente adquiere en una *comedia* como la guilleniana, que baraja, entre sus temas más frecuentes: la educación del perfecto caballero, el valor de la verdadera amistad, la conveniencia de todo buen vasallo de resistir al rey tirano, el triunfo de los deberes del honor y de la honra sobre los deseos amorosos, etc.

<sup>13</sup> Así decía el célebre poeta valenciano en el «Prólogo» a *La gran Semíramis*: «Como el sabio pintor en varias formas [...] muestra / de fuertes y prudentes capitanes, / de poderosos príncipes y reyes, / las célebres victorias y altos triunfos / dignos de eterna y memorable historia, / para dechado de las almas nobles / que al punto ecelsio de virtud aspiran, / así el poeta con divino ingenio / ya con una invención cómica alegre, / ya con un caso trágico admirable / nos hace ver en el teatro y sena / las miserias que traen nuestros pechos. / [...] 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. / Con este fin, [...] hoy en su traje trágico se ofrece / la vida y muerte de la gran Semíramis...». (Véase Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis*, p. 73).

«aristocrática» o, en palabras del estudioso J.L. Sirera, como «teatro de lujo<sup>14</sup>». Y es que, aun adaptándose al molde lopesco como lo hace en torno a 1605/10, la dramaturgia guilleniana tiene mucho de «teatro de lujo», probablemente destinado (según veremos) a un público también «de lujo» o aristocrático. Frente a ella, la *comedia* de Lope de Vega se perfilará más popular, al enraizarse prácticamente en la sociedad entera, con su diversidad de rangos, oficios y ocupaciones (de ahí su llamado carácter nacional), satisfaciendo así los gustos de un público más amplio.

Buena muestra de lo que acabamos de decir la hallamos en el mismísimo «manifiesto de adhesión» a la *Comedia nueva* con que Guillén inicia su pieza *El curioso impertinente*. De acuerdo con el Fénix, quien, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, pide un teatro que tenga «más invención, aunque carezca de arte, / que tengo el gusto de español en esto», también Guillén se muestra partidario de un nuevo teatro, alejado de los preceptos clásicos, y, por consiguiente, más acorde con los gustos de un público deseoso de divertidas novedades:

**y es su fin [de las comedias] el procurar  
que las oiga un pueblo entero,  
dando al sabio y al grosero  
qué reír y qué gustar,**  
¿parécete discreción  
el buscar y el prevenir  
más arte que conseguir  
el fin para que ellas son?  
¡Bueno es que Plauto difunto  
nos dé ley en su Alcorán!  
Sin duda en España están  
estas cosas en su punto.  
Sin duda allí se acrisola,  
sin melindres de poesía,  
la gala, la argentería,  
de la agudeza española... (CI, p. 863)

Desde el primer momento, Guillén deja claro su propósito de contribuir al desarrollo de esa *nueva comedia* que nace con el deseo de ser un reflejo fiel del sentir general. Paradójicamente, sin embargo, esa pretendida ilusión realista que, como digna exponente del nuevo arte seiscentista de natural apariencia, pretendía crear la *comedia guilleniana* en su objetivo inicial de

---

<sup>14</sup> Remitimos al artículo de José Luis Sirera titulado «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», p. 182.

gustar al «pueblo entero» acaba circunscribiéndose al selecto ámbito de los «discretos», de los «sabios», en una palabra, de los nobles. Sus distinguidos protagonistas («Hace un **rey** con tal efeto / que me parece al de España [...]. / Pues sale como el aurora / la que hace **reina** o **princesa**, / y por Dios, que la **Duquesa** / no parece tan señora...»), junto a unas constantes temáticas que bien podrían englobarse bajo la expresión creada por W.E. Wilson (*Guillén de Castro*, 1973) de «anhelo del perfecto caballero»<sup>15</sup> y una peculiar selección genérica que descuida el drama rural y la comedia picaresca terminan por conferir al «modo dramático» guilleniano un sello menos popular, social o «nacional» que el del Fénix.

Pues bien, para poder entender en su plenitud la esencia de una *comedia* como la guilleniana, que no logra contagiarse del espíritu populista que anima a la *Comedia nueva* en general, y tal como hiciéramos en ocasiones precedentes, dirigimos nuestra mirada hacia la fuerza de la propia tradición local valenciana, incidiendo, muy especialmente, en el peculiar carácter evolutivo del teatro valenciano en el que se forja el novel Guillén y que se caracterizaba, entre otras cosas, por su escasa propensión a beber de fuentes de tipo popular exclusivamente.

En efecto, si nos centramos en el contexto teatral valenciano de las últimas décadas del siglo XVI, en el que se gesta la comedia de nuestro dramaturgo, nos encontramos con la figura de uno de los primeros maestros de Guillén, el canónigo Tárrega, uno de cuyos logros más importantes consiste en haber escrito una pieza como *El prado de Valencia* (1589), considerada, por cierta parte de la crítica, como la «primera formulación de la *comedia barroca*»<sup>16</sup>, debido a que anticipa los ingredientes fundamentales de

---

<sup>15</sup> En el apartado II.2. («Tipos y caracteres guillenianos») ya se ha comentado cómo el conjunto de la dramaturgia guilleniana puede contemplarse como un manual o catecismo nobiliario que informa constantemente sobre los atributos y los valores que deben regir la vida de todo «perfeto caballero» o «perfeto noble», sea éste galán, padre, rey, infante, madre, dama, etc. En el apartado IV.2. («Las criaturas guillenianas, *speculum et imago* de la realidad social de su tiempo») de este capítulo IV se analizará detenidamente el «verisímil» entramado de las relaciones sociales, familiares, políticas y personales protagonizado por los personajes guillenianos, gracias a lo cual podremos completar la descripción externa, social e ideológica, de los entes de ficción creados por Guillén, y ahondar en el conocimiento de la «restringida» e «ideologizada» visión del mundo que vertebra la *comedia guilleniana*.

<sup>16</sup> Los estudios de Rinaldo Frolid, así como los de la crítica americana (Wilson, Weiger, etc.) y los de los investigadores del Departamento de Literatura española de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia (J. Oleza, J. L. Sirera, J. L. Canet, T. Ferrer, J. L. Ramos...) apuntan todos en una misma dirección, ya que tienden a integrar

lo que será la nueva y definitiva fórmula teatral establecida por Lope de Vega: fábula de amores, tema del honor y subtema de los celos, protagonismo de la pareja de enamorados galán-dama, comicidad reservada a un lacayo que, además, es criado del protagonista, importancia del enredo y de los equívocos en la intriga amorosa, etc.

Pero Tárrega no parte *ex nihilo* a la hora de crear una obra como *El prado de Valencia*. Antes al contrario, su obra es fruto de la asimilación y de la síntesis de toda una serie de elementos existentes en la tradición teatral valenciana del siglo XVI, y que José Luis Canet, buen conocedor del teatro valenciano, resume así:

Por un lado, en Valencia existía un **teatro culto y clasicista**, como el realizado por los trágicos o el realizado en latín (cuyo mejor cultivador sería Palmyreno); por otro, el **teatro italiano**, que se encuentra bien documentado y que perduró hasta el siglo XVII cuyas representaciones no podían limitarse únicamente a la «*commedia all' improvvisa*», sino que deberían incluir en su repertorio comedias eruditas para representar en palacios o espectáculos privados. El papel de Timoneda, que empieza a valorarse como acomodador del género italianista en la Valencia de la segunda mitad del siglo XVI. **La tradición populista** también se encuentra presente a través de los personajes arquetípicos, extraídos del mundo de los «pasos» y que Timoneda también contribuyó a difundir. Por último, la **tradición cortesana**, firmemente asentada en la tradición valenciana con autores como D. Luis de Milán y Fernández de Heredia<sup>17</sup>.

De entre todos estos ingredientes procedentes de las tradiciones teatrales que conviven en la Valencia del Quinientos, los que mayor peso acaban teniendo en la fórmula de la comedia de Tárrega son los oriundos del

---

plenamente a los autores valencianos en el proceso de formación de la *comedia* del Siglo de Oro español. A este propósito, resultan particularmente interesantes unos artículos, reunidos bajo el título de *La génesis de la teatralidad barroca* (Valencia, Universidad, 1981), en los que críticos como Joan Oleza, José Luis Sirera y José Luis Canet reivindican la figura de Tárrega, al considerar que en él «se encuentra plenamente cuajada la primera formulación de la *comedia barroca*», gracias a la cual «se consigue eliminar por completo del escenario, al menos en Valencia, el teatro clasicista, antes de que lo haga Lope». Asimismo, estos críticos señalan, frente a otros como H. Mérimée, que no se puede atribuir el nacimiento de la fórmula teatral tarreguiana al influjo de Lope de Vega, ya que si éste llega a Valencia en 1589 (año en que se supone que Tárrega compuso *El prado de Valencia*), «no se comprende cómo, apenas llegado Lope, pudo influir de tal manera sobre un poeta local en su punto culminante [...], hasta el punto de inducirlo a escribir inmediatamente una obra de indudable madurez. Aparte el hecho, que está aún por demostrar, que Lope en 1589 tuviera ya configurada la idea de lo que va a ser la *comedia barroca*».

<sup>17</sup> Palabras pertenecientes al «Prólogo» de J.L. Canet a *El prado de Valencia* de F.A. Tárrega, pp. 53-54 (el subrayado en negrita es nuestro). Para ver con más detalle los elementos que Tárrega recoge de cada una de las fuentes arriba señaladas, remitimos a las pp. 54-58 de dicho prólogo.

teatro cortesano. De ahí las significativas palabras de J.L. Sirera: «su teatro [el de Tárrega] es, todavía, un teatro de lujo, emparentado directamente con el espíritu de la teatralidad cortesana, aun cuando ha absorbido ya tanto las propuestas clasicistas como las italianistas, pero **siendo lo resultante una síntesis a dominante cortesana**, tanto por la concepción escénica como por la ideología»<sup>18</sup>. Ello explica que tanto las comedias del canónigo Tárrega como las de sus discípulos valencianos (Boyl, Turia, Beneyto, Aguilar... y, especialmente, el autor que nos ocupa, Guillén de Castro) se caractericen por presentar dos rasgos muy concretos y subsidiarios entre sí: primero, que la configuración social de sus *dramatis personae* se limite, casi exclusivamente, al conjunto conformado por la nobleza y sus auxiliares (soldados o criados)<sup>19</sup>; segundo, y como consecuencia directa del anterior, que las piezas se hallen concebidas puramente para la difusión y la consolidación en la sociedad de los valores ideológicos de la clase dominante.

Llegado este momento, nos asalta un interrogante: ¿cuál es la causa de que esta «dominante cortesana» de la que habla Sirera se imponga en la *comedia valenciana* de fines del siglo XVI, convirtiéndose así ésta en alternativa de teatro cortesano o de palacio y no de fórmulas populares, frente a lo que ocurriría poco más tarde con la *comedia lopesca*? Habida cuenta de la naturaleza «política», en el sentido de `cívica` y `moral` otorgado por Aristóteles, que, como a buena parte de los productos artísticos del momento, asiste a la *comedia valenciana* del 1500 en tanto que «espejo de la vida»<sup>20</sup>, podemos hallar la respuesta a nuestros interrogantes en dos factores claves: en primer lugar, las circunstancias políticas, sociales y culturales que dominan

---

<sup>18</sup> J.L. Sirera, «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», p. 182.

<sup>19</sup> En efecto, ese predominio de la teatralidad cortesana en la fórmula de la *comedia* nacida en Valencia se refleja en la concepción que de la sociedad nos presentan Tárrega y sus discípulos. Todos coinciden en mostrar una sociedad capitalizada, en la que la nobleza representa, junto con sus auxiliares domésticos o militares, cerca del 80% del total de los personajes. Concretamente, si atendemos a los datos que nos proporciona J.L. Sirera en su estudio («El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca») y los añadimos a los que hemos extraído del análisis de las comedias de Guillén, veremos que los porcentajes en torno al grupo constituido por la clase dominante y sus auxiliares oscila entre un 82% en Tárrega y en Guillén, un 67% en Aguilar y un 68% en Turia. El resto de los estratos de la sociedad ha de conformarse con apariciones simbólicas o poco relevantes (especialmente en el significativo caso del poeta plebeyo Aguilar) o bien se encuentra prácticamente ausente (en el caso de Tárrega y Guillén).

<sup>20</sup> Reproducimos aquí las palabras de elogio dispensadas a la *comedia* por parte del trágico Rey de Artieda en su conocida «Epístola Al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia».

el panorama valenciano durante los siglos XVI y XVII; y, en segundo lugar, la composición del público dominante que asiste a las representaciones de la «Casa de les Comèdies de l'Olivera».

**[1] El contexto político-social y cultural valenciano.** El fracaso de un movimiento social antinobiliario en Valencia como las Germanías (1519-23), paralelo al de las Comunidades en Castilla, desemboca en el afianzamiento de una nobleza que, en las medianías del XVI, y con la ayuda de sus aliados regios y nobles castellanos, logra el aniquilamiento político de los sublevados agermanados (burguesía productiva y campesinos independientes) y, con ello, su entronización como gran clase dirigente y centro del poder político, social y económico del Reino. Se inicia, entonces, todo un proceso global de refeudalización en la sociedad valenciana de los últimos decenios del Quinientos, contemporáneo al vivido en las regiones castellanas. Joan Oleza explica pormenorizadamente las claves de dicho proceso por el que:

...la gran aristocracia valenciana no dudará en sacrificar a sus propios aliados, cuando la crisis del sistema de producción feudal, basado en buena medida en la explotación de la mano de obra morisca, así lo exija, y será la oligarquía comercial y censalista, que hasta este momento había actuado como auxiliar financiero de la gran nobleza, la que acabe por pagar la factura de la crisis. Las medidas posteriores a la expulsión de los moriscos, con la renegociación de las deudas censalistas que pesaban sobre los señoríos, con la apropiación de los bienes muebles e inmuebles de los expulsados por los señores, con las nuevas condiciones de explotación impuestas a los campesinos cristianos que vienen a repoblar la tierra, concretan y definen toda una estrategia de trasvase de la crisis económica desde la nobleza feudal a la oligarquía burguesa. [...] **El siglo transcurrirá, por tanto, en la inapelable dirección de la hegemonía nobiliaria, que a partir de mitad de centuria dispone ya, y en solitario, de todos los recursos del poder y configura la sociedad a su imagen y semejanza**<sup>21</sup>.

Retomado el poder y eliminado el peligro que suponía la pujante fuerza política de la oligarquía burguesa, la nobleza valenciana se da cuenta de que, para reforzar su hegemonía social, necesita de un instrumento ideológico de gran alcance público. El teatro se vislumbra el auxiliar más eficaz en estas lides. La causa: ser el género literario de mayor popularidad entre los valencianos del Quinientos, cuyo paladar «discreto» o «necio»

---

<sup>21</sup> Joan Oleza, «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial» (en VV. AA., *Teatro y prácticas escénicas, I. El Quinientos valenciano*, pp. 61-74), pp. 61 y 62.

según el caso, aficionado ya al gusto por el espectáculo teatral gracias a la secular convivencia en tierras levantinas de prácticas escénicas diversas (erudita, cortesana y populista), apenas esperaba la construcción de un local escénico estable que le permitiese rendir el culto debido a Talía.

La construcción, en 1584, de la «Casa de les Comèdies de l'Olivera» y, con ella, la mixtura de los diferentes públicos (doctos, pueblo y nobleza) y la consolidación en costumbre de lo que hasta entonces había sido una mera necesidad de diversión teatral evasora de las miserias cotidianas, será vista por la nobleza como una ocasión propicia para hacer del arte dramático un sólido «centrifugador ideológico» de sus principios de clase. Cualquier tipo de representación dramática, pública o privada, sea de carácter ordinario (realizada diariamente en «La Olivera») o extraordinario (convocada por algún acontecimiento civil o religioso especial festejado en la ciudad mediante espectaculares fastos cortesanos), constituye ahora el espejo ideal para que la aristocracia de la capital del Turia reproduzca, idealizándolos ante los ojos de propios (autoconvencimiento) y extraños, unos modos de vida cortesanos que son los suyos, pero que acabarán contagiando su estela de lujo y ostentación al conjunto de una ciudadanía valenciana cada vez más despreocupada por su griseo presente (crisis económica y demográfica, ataques de la piratería berberisca, sublevaciones moriscas, amenaza del bandolerismo rural...).

Lógicamente dado su mayor alcance, y más allá de las representaciones dramáticas celebradas en el círculo íntimo de palacios y casas señoriales, las representaciones públicas (ordinarias o extraordinarias) constituirán la piedra de toque de la «política cultural» adoptada por la nobleza valenciana. Sus auxiliares en la difusión y proclamación del ideario aristocrático como ideal de vida universal serán, como era de esperar, poetas nacidos en sus distinguidas filas<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> El «conformismo» resultante de su labor poética para con los ideales absolutistas y contrarreformistas sobre los que descansa la sociedad monárquico-señorial (matizable en el caso de nuestro poeta Guillén, quien, según se ha visto en el subsubapartado III.2.2.4. («Rey injusto y tirano»), se mostraba partidario de las teorías sobre el derecho de resistencia y el tiranicidio) habrá de ser visto no sólo como un elemento político sino también *estético*. Y es que, aparte de ser fruto de una «extensa campaña de propaganda ideológica» (J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, p. 135), recoge «para vigorizarla, la mentalidad colectiva» (J.M.<sup>a</sup> Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, p. 131) de un pueblo que acudía en masa a los fastos públicos cortesanos (torneos, juegos de cañas,

Desde el primer momento, buena parte de esos dramaturgos-nobles se plantean un problema fundamental: ¿cómo contribuir a la difusión de los ideales de la nobleza a través de los arcaicos cauces dramáticos del teatro imperante en la época (teatro trágico y cortesano), de reducido impacto popular?

En medio de ese panorama, destacan la figura del canónigo Tárrega y sus discípulos, quienes, plenamente conscientes de que los gustos del público de su tiempo se iban alejando cada vez más del teatro clásico, se adelantan a Lope en su intento de crear un teatro nuevo, un teatro popular, para la diversión (y el aleccionamiento ideológico) del más amplio público posible. Sin embargo, ya hemos comentado cómo, a pesar de que parten prácticamente de las mismas fuentes de las que beberá Lope de Vega en la creación de su «arte nuevo», no consiguen realmente su objetivo: su fórmula de comedia representa más bien el triunfo de los elementos cortesanos y no el de los ingredientes populistas (presentes en Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Juan de la Cueva, Timoneda...) que, durante todo el siglo XVI, habían estado luchando por imponerse en la escena a las tendencias humanísticas y cortesanas, y que, de haber triunfado, seguramente habrían logrado atraer la atención de esas masas que tanto gozaban con los fastos públicos hacia el espectáculo diario de «La Olivera»<sup>23</sup>. En resumidas cuentas se puede decir que, como buena hija de su tiempo (de la historia y peculiar organización socioeconómica de la capital del Turia), la *comedia valenciana* nacida en las postrimerías del Quinientos se revela como un producto sociológico generado desde el gusto minoritario de la corte dirigente para autocomplacencia suya.

---

desfiles de caballeros...), y participaba así, aunque de lejos, y como mero espectador, de sus espectaculares modos de vida.

<sup>23</sup> El hecho de que, según testimonian contemporáneos como Carlos Boyl o Sánchez de Figueroa, los gustos del común del vulgo no se inclinen tanto hacia la «comedia frívola» (*comedia de ingenio* o *de capa y espada*, y la de ambiente palatino y urbano) como hacia los espectáculos públicos organizados, en espacios abiertos, por la ciudad para la conmemoración de señaladas festividades religiosas (celebración del *Corpus*, beatificaciones, procesiones dedicadas a San Vicente Ferrer, a la Inmaculada...) o civiles (acontecimientos reales: entradas, nacimientos, bodas, entierros, coronaciones y proclamaciones de herederos; conmemoración de la conquista de la ciudad...) nos hace pensar que las clases más humildes de la población valenciana no constituirían la clientela habitual de la Casa de Comedias valenciana. Aunque, si tenemos presente el alto grado de espectacularidad cortesana que envuelve a muchos de esos fastos públicos tan del agrado del vulgo, posiblemente encontremos una justificación más prosaica y material para su escasa asistencia al templo de Talía: unos precios elevados y un horario incompatible con la jornada laboral de «quienes trabajan por sus manos», según veremos acto seguido, harían del espectáculo dramático de «La Olivera» todo un lujo reservado para los días de fiesta.



¿Un producto artístico exquisito reservado para paladares también exquisitos? La fisonomía sociológica del respetable valenciano nos dará la respuesta.

**[2] El público de la capital del Turia.** Es bien sabido que el género teatral es aquél donde se da un mayor influjo del público sobre el acto mismo de la creación literaria. No debe extrañarnos, pues, que la clave del teatro «aristocrático» de Tárrega y sus discípulos se encuentre en el público que asistía regularmente a las representaciones del primer templo especializado en Valencia para el culto de Talía: la «Casa de Comèdies (o farses)», conocida popularmente como «Casa de comèdies de l'Olivera» u «Olivera».

Los numerosos indicios literarios (protagonismo del mundo señorial y temática nobiliaria) e ideológicos (visión aristocrática del mundo) dispersos en los textos dramáticos a propósito de la presunta condición privilegiada del espectador valenciano del recién instaurado teatro comercial cobran ahora carta de naturaleza al examinar la infraestructura y la misma disposición arquitectónica del edificio teatral de «La Olivera».

H. Mérimée (*Spectacles et comédiens à Valencia*, Toulouse, Privat, 1913) hablaba de «La Olivera» como de un «corral atípico», y no le falta razón, al menos en lo que respecta a su primera etapa de vida (1584-1615). Basta echar una ojeada a los escasos documentos de la época y a los excelentes trabajos de investigación de la crítica<sup>24</sup>, para descubrir la

---

<sup>24</sup> De la época apenas encontramos documentos de carácter administrativo y notarial, vinculados al Hospital General de Valencia en tanto que administrador del teatro, reveladores de ciertos datos de interés sociológico, tales como el precio de las localidades, el inventario de efectos del local... Merecen especial atención *El Llibre de Constitucions*, incluido en *El Llibre del Spital dels Sants Inocents o El Becerro*, por contener la normativa que rige el funcionamiento del teatro de «La Olivera», así como también las secciones «Farsas» y «Gastos de Comediantes» de los Libros de Contabilidad del Hospital (*Llibre Major*, *Contrallibre Major* y *Llibre de Albarans*), depositados en el Archivo de la Diputación de Valencia).

En el ámbito de la crítica, destacan estos sugerentes y valiosos estudios:

- O. Arróniz, *Teatros y escenarios en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 101-114;
- E. Juliá Martínez, «Nuevos datos sobre la casa de la Olivera de Valencia» (en *Boletín de la Real Academia española*, xxx, cuaderno cxxix, 1950, pp. 47-85);
- L. Lamarca, *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, 1840;
- H. Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia*, 1913; y *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985 [Traducción de *L'art dramatique à Valencia*, Toulouse, 1913], pp. 425-27;

idiosincrasia de un edificio teatral, el primero construido *ex professo* en la capital del Turia, que sería bautizado con el significativo nombre de «Casa de Comèdies» y nunca con el usual, y más vulgar, calificativo castellano de «Corral de comedias»<sup>25</sup>.

Echémosle imaginación y volemos en el tiempo hasta un lugar y una fecha clave en la historia teatral de Valencia. Es mediodía<sup>26</sup> del viernes 22 de junio de 1584, y la pintoresca plaza del Vall Cubert de la Olivera, la misma que pronto citará Cervantes<sup>27</sup> en su *Quijote* (Parte I, Cap. 3, p. 116) como uno de los polos principales del «mapa picaresco» español y que se halla estratégicamente enclavada entre dos puntos estrechamente vinculados con la actividad teatral tales como el «Carrer de les Comèdies» y el «Estudi

- 
- J. Mouyen, «El corral de la Olivera de Valencia en 1678 y 1682: tentativa de definición sociológica de su público» (en *II Coloquio sur les Pays de la Couronne d'Aragón*, Pau, Université de Pau, 1981); «Las Casas de Comèdies de Valencia» (en *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 6, 1991, pp. 91-122); y «El corral de la Olivera de Valencia y su público en la segunda mitad del siglo XVII» (en M.V. Diago y T. Ferrer [eds.], *Comedias y comediantes*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 407-432);
  - P. Sarrió Rubio, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001, (Arxius i documents, 30).
  - J.L. Sirera, «El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca», Valencia, 1980 (tesis doctoral inédita), Capítulo V; «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI desde el punto de vista de la técnica teatral» (en *Bulletin of the Comediantes*, XXXIV, n.º 2, 1982, pp. 173-187); y «La infraestructura teatral valenciana» (en J.L. Canet [ed.], *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 26-49);
  - A. Zabala, «Sobre la primitiva Casa de La Olivera (dos documentos para la historia del teatro en Valencia)» (en *Homenaje a Joan Reglà*, Valencia, Universitat de València, 1975, vol. I, pp. 427-436);
  - VV.AA., *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, edición de Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera, Valencia, Universitat de València, 1999, (Educació. Materials, 24), pp. 154-160 y 183-194.

<sup>25</sup> La misma denominación «Casa de Comèdies» refleja la conciencia que tienen los valencianos de la época acerca de la singularidad y diferenciación de su propia infraestructura teatral frente al modelo imperante del «corral madrileño». Una personalidad propia que pronto hermanará a la recién nacida «Casa» valenciana con otras homólogas de ciudades de la antigua Corona de Aragón, tales como la de Barcelona (1597-1603) o la de Lérida (1627-1630), sentando en España las bases de un nuevo modelo de teatro de raíz italiana, que siglos después sería bautizado por O. Arróniz (*Teatros y escenarios en el Siglo de Oro*, pp. 115-27) como «modelo mediterráneo» claramente contrapuesto al tradicional «modelo castellano».

<sup>26</sup> En Valencia, al igual que en otras ciudades españolas, la función teatral solía empezar a primera hora de la tarde. Cuando, con motivo de alguna festividad, la tarde se llenaba de actos oficiales del tipo procesiones, justas, toros, cañas, entradas reales..., la «Olivera» abría sus puertas por la mañana.

<sup>27</sup> Otro testimonio literario significativo sobre la valenciana plaza de la Olivera es el de Lope en una de sus primeras comedias: *El Grao de Valencia* (1589-90?).

General», acoge una multitud expectante procedente de las más diversas capas sociales de la ciudad. No es para menos: se inaugura la anhelada «Casa de Comèdies». El primer local que aglutinará a los amantes del teatro popular, cortesano y erudito, que hasta entonces tenían acotados sus respectivos espacios escénicos, bajo una categoría única: la de *espectador*, creando así la falsa ilusión, típicamente barroca, de «mixtura» o «promiscuidad» estamental. Un local destinado a ser el principal teatro público valenciano durante siglo y medio.

El edificio, que, para hacer justicia a su nombre, se halla emplazado en el perímetro de la que fuera casa del distinguido matrimonio conformado por el notario Francisco Jerónimo Víctor y su esposa Sebastiana Paula Fuster, y no en el anónimo patio de una casa de vecinos cualquiera, como era lo habitual en tierras castellanas, luce una fachada ligeramente ornamentada. Dice J.L. Sirera, basándose en la descripción ofrecida por A. Zabala («Sobre la primitiva Casa de La Olivera (dos documentos para la historia del teatro en Valencia)») que «existía una cierta preocupación por el ornato exterior del edificio, que abría tres ventanas a la calle, pues poseemos noticia de la existencia de tres esteras o tapices para colgarlos allí<sup>28</sup>»

De momento, lo externo (nombre y fachada) apunta hacia esa «atipicidad» de la infraestructura teatral valenciana a que aludía Mérimée. Se aviva ahora nuestro deseo de colarnos por los entresijos de la «Casa», pero un pequeño inconveniente nos estorba el camino: como es lógico en estos momentos de institucionalización del teatro profesional estable, el pago de los doce *diners*<sup>29</sup> de la entrada general a los Administradores del local (el Hospital General de Valencia) y a la compañía de Jerónimo Velázquez (la encargada de iniciar el ciclo de representaciones en «La Olivera») es condición indispensable para poder acceder a las localidades. Cabe decir que el lugar del pago de dicha entrada difiere, a imitación de lo que sucede en los tradicionales «corrales castellanos», según el sexo, y posiblemente también la clase social, del espectador. A este respecto, señala J. Mouyen que:

---

<sup>28</sup> J.L. Sirera, «La infraestructura teatral valenciana» (1986), p. 32.

<sup>29</sup> De esos doce dineros, cuatro eran para el Administrador del local, y los ocho restantes se entregaban a un representante de la compañía teatral. Con el tiempo, variaría el precio de la entrada general. Véase, al respecto, el estudio de J. Mouyen «Las Casas de Comèdies» (p. 109).

...antes de acomodarse en sus respectivas localidades, todos los espectadores de sexo masculino tenían que pasar por una puerta grande, la llamada *porta major* o *porta de davall* o *porta de baix*, que daba acceso al patio y donde cobraban las entradas los recaudadores del Hospital General y los de la compañía que representaba aquel día. Como en Valencia también se practicaba en el teatro la acostumbrada segregación sexual, las mujeres tenían que acceder al local por una puerta especial, «*la porta de les dones*», donde pagaban el importe de su localidad. Aunque no lo podemos afirmar a ciencia cierta ya que las fuentes documentales no dicen nada al respecto, tanto por razones sociológicas obvias [...] como por motivos meramente prácticos, se puede pensar que existió también una tercera puerta reservada al público aristocrático de las *finestres*, o sea de los aposentos, como se dirá a partir de 1598...<sup>30</sup>

Como se puede apreciar, esta primera criba sexual del espectador genera una segunda separación, ahora de marcado carácter sociológico: el umbral de las citadas «portas» conduce a tres categorías diversas de localidades acordes con la posición social de sus ocupantes. *Pati* para los hombres y *Porxe* para las mujeres, frente a las localidades preferentes de las *Finestres*, reservadas para los sectores privilegiados y acomodados de la ciudad, independientemente de cuál sea su sexo. Tres localidades que reproducen las dependencias de los clásicos «corrales madrileños», cuya elemental disposición arquitectónica vendría a ser la siguiente: el patio interior, abierto a la intemperie, de una manzana de casas, al fondo del cual se halla el *escenario* (un tablado sin telón ni decorados); en el lado opuesto, se levanta la *cazuela*, reservada para las mujeres; en el *patio*, sentados en las «lunetas» o de pie, se encuentran los hombres (tanto los estrepitosos mosqueteros como los cultos y letrados); y, finalmente, en las tres paredes que cierran el corral, se extienden las *galerías* (en realidad, son los corredores propios del mesón), cuyos «balcones» se alquilan a los nobles.

Ahora bien, pese a compartir con sus homólogos castellanos (patio, cazuela y galerías) esa condición esencial de mecanismo disgregador (social y sexualmente hablando) del público que tan graciosamente reflejaba Quiñones de Benavente en su *Loa para Roque de Figueroa*<sup>31</sup>, los sectores

---

<sup>30</sup> J. Mouyen, «Las Casas de Comèdies de Valencia», pp. 98-99.

<sup>31</sup> Sabios y críticos *bancos*,  
gradas bien intencionadas,  
piadosas *barandillas*,  
doctos *desvanes* del alma,  
*aposentos* que callando

locales de «La Olivera» introducen algunos cambios sustanciales en el modo de distribuir y acomodar al público. He aquí una de las más fiables reconstrucciones, aunque todavía basada en algunas conjeturas de difícil demostración dada la penuria de fuentes documentales, de la planta de la primitiva Olivera:

...pasada la *porta major* y pagada la entrada general, el espectador de sexo masculino podía acceder al patio [...], que se presentaba como un espacio cuadrangular, de suelo empedrado [...]. Este sector del local no tenía cubierta, de modo que para resguardar al respetable del mucho sol, y quizás de la poca lluvia, se corría por medio de seis garruchas *una vela de llens de Bretaña que tira mes de 200 alnes*, o sea un toldo mantenido por seis pértigas, que a todas luces no debía de cubrir la totalidad de la superficie del patio.

En la parte delantera y frente al espectador estaban colocados unos asientos preferentes y cómodos constituidos por *las trenta y guit cadires de cuiro de mija volta... y sis cadires mes*, o sea unas cuarenta y cuatro sillas, no sujetas al suelo, cuyo número no dejó de aumentar hasta la edificación de la nueva Olivera de 1619 [...]. Estaban dispuestas sin duda en filas de 12 a 14 sillas separadas por mitad por un pasillo que facilitara el acceso. Para acomodarse en este asiento confortable y bien colocado, debía el ocupante desembolsar un recargo de siete dineros [...].

Detrás de las sillas se encontraban en 1584 veintiséis bancos, sujetos al suelo con clavos, dispuestos sin duda en trece filas a cada lado del pasillo central, y en los que podían sentarse razonablemente siete u ocho personas, o sea en total unos doscientos espectadores aproximadamente. En ellos se acomodaban, sin pagar sobretasa alguna, los que no podían instalarse en otras localidades preferentes [...].

La escasa documentación de que disponemos no menciona nunca la existencia, detrás de los bancos, de otras localidades, por ejemplo, de las gradas que se alzarán en este sector en la *Casa de Comedies* posterior.

[...] En la pared del patio frontera a la entrada principal se situaban, claro está, el tablado y los vestuarios, de los que las fuentes documentales no nos facilitan sino un único detalle relativo al decorado *quatre teles pintades per al teatro, en les portes que ixen los representants*, que da a entender que no debía de existir aún el *balcó de les aparicions* que tendrá la casa de comedies posterior.

---

sabéis suplir nuestras faltas.  
Infantería española,  
porque ya es cosa muy rancia  
el llamaros mosqueteros,  
damas que en aquesta *jaula*  
nos dais con pitos y llaves  
con la tarde alboreada.

[...] En la primera planta de la misma *Casa de Comedies*, a la que se accedía por una escalera de *fusta grosa*, se situaban las localidades preferentes, las llamadas *finestres*. Como sugiere el mismo nombre, no eran éstas los tradicionales «palcos» de los «corrales» castellanos, sino más bien pequeñas habitaciones –*cambretes*– desde donde sus ocupantes –unos ocho más o menos–, cómodamente sentados sobre bancos, presenciaban la función detrás de dos celosías que servían de pantalla para protegerles del sol y de la curiosidad e indiscreción ajena. No se conoce a ciencia cierta su número exacto, pero el examen del inventario de 1584 y de la documentación posterior nos permite aventurar que inicialmente fueron siete [...], lo que representa un aforo aproximado de sesenta a ochenta espectadores. El precio de estas *finestres*, que no era único y variaba sin duda según el emplazamiento, era elevadísimo, sin ninguna proporción con el de las demás localidades, y por lo tanto privativo de las familias de mayor rango social así como de los representantes de las más altas entidades políticas de la ciudad, en una palabra, de la élite político-económico-social valenciana<sup>32</sup>.

Detalles de lujo inimaginables en la sencilla estructura del corral madrileño tales como el empedrado y el toldo corredizo del patio, el predominio de cómodas localidades de asiento inclusive en el ámbito no preferente del patio, el uso de discretas celosías y *cambretes* en sustitución de los palcos castellanos, sin olvidarnos de la tímida pretensión arquitectónica de la fachada, revelan a todas luces el cuidado primoroso de los Administradores de la «Casa» por hacer de ésta una agradable estancia para el generoso espectador que, mediante el pago de su *entrada*, contribuye a la obra benéfica del Hospital General. Un público heterogéneo, sin duda, dada la enorme afición<sup>33</sup> y popularidad del teatro en las postrimerías del Quinientos, pero posiblemente más nutrido en las filas de las capas privilegiadas (alta aristocracia y nobleza urbana) y acomodadas (clases medias: mercaderes, legistas, médicos, catedráticos...) de la sociedad valenciana. Y es que, salvo los bancos del patio y el *porxe de les dones*, el resto de las localidades conlleva el pago de un suplemento añadido a los doce *diners* (equivalentes a un *sou* o sueldo) de la entrada general: siete *diners* de recargo, según el *Libro de cuentas*, para los ocupantes de las sillas; y un variado abanico de cifras que podían elevar entre quince y cincuenta y ocho veces el precio de la

---

<sup>32</sup> J. Mouyen, «Las Casas de Comèdies de Valencia», pp. 99-103.

<sup>33</sup> Afición que pronto convertiría en insuficiente el recién estrenado local de «La Olivera», obligando a los Administradores a habilitar un local supletorio: la «Casa dels Santets».

entrada para los selectos ocupantes de las *finestres*. En fin, unas cantidades que exceden en mucho las posibilidades de los sectores humildes de la población (asalariados urbanos o de campo)<sup>34</sup>, pero que no parecen perjudicar en demasía el bolsillo de las elites sociales valencianas a juzgar por la ocupación regular de las localidades preferentes y las «listas de espera» que reflejan las «capitulaciones para la ocupación de las plazas».

El senado habitual de la primitiva Olivera estaría constituido básicamente por las capas privilegiadas, social y económicamente hablando, de la ciudadanía valenciana. Eso explicaría, aunque suene paradójico, el escaso interés de la «Casa», frente a lo que sucede en el Corral castellano, por abrir nuevas celosías y aposentos: la nobleza media que no tuviese acceso, ya sea por cuestión de espacio o de mero poder adquisitivo, a las escasas *finestres* no tendría ningún inconveniente en compartir las confortables sillas del patio con los altos cargos administrativos de la ciudad y con los *ciutadans honrats*, dejando los bancos traseros para las gentes humildes.

La asistencia de la «buena sociedad» valenciana y su necesidad de distracción teatral crecerían durante los durísimos primeros años del Seiscientos. Y es precisamente esta uniformidad sociológica del público regular de abonados a las localidades preferentes de «La Olivera» la que acabaría determinando su definitiva fisonomía arquitectónica como Coliseo.

En 1618, y tras un costosísimo proceso de reconstrucción y ampliación que se venía gestando desde tiempo atrás<sup>35</sup>, los Administradores inauguran el nuevo edificio de «La Olivera». Un edificio que abandona la obsoleta tipología «corralística» castellana para acercarse al modelo italiano de teatro cubierto o Coliseo, más acorde con las exigencias de ese selecto

---

<sup>34</sup> Téngase presente, según los datos aportados por J. Domínguez Ortiz (*La sociedad española en el siglo xvii*, Madrid, 1970), que el sueldo máximo diario percibido por un trabajador llano estaría en 6 *sous*, y que el presupuesto diario necesario para sobrevivir una modesta familia de cuatro miembros giraría en torno a los 40 y 86 *diners* (7 *sous*, 2 *diners*).

<sup>35</sup> De hecho, en 1597 los Administradores de «La Olivera» ya habían elaborado el proyecto del que da fe el siguiente documento «Fabrica y obra nova de la casa de les farses de la Olivera». Respecto al coste material de la «Casa Nova», E. Juliá recuerda la cifra exacta: 10.564 libras valencianas, frente las 1.400 que costó la «Casa vella» («Nuevos datos»..., p. 56).

público que, durante más de treinta años, le había demostrado su fidelidad más absoluta.

Al contrario de lo que acontecía en la «Casa vella», son numerosísimos los documentos y estudios<sup>36</sup> que aportan noticias sobre la planta de este novedoso Coliseo valenciano que conjuga admirablemente en su estructura elegancia y comodidad. En esta ocasión, reproducimos un fragmento de la descripción proporcionada por J.L. Sirera, que acompañamos de elocuentes documentos gráficos (véanse las fig. 11, 12 y 13, pp. 597-598).

En primer lugar, nos encontramos con un patio cubierto e iluminado por ventanas de diferente tamaño, así como por «boardes», es decir por lucernas abiertas en el techo, que no era sino la «teulada major» de que habla la documentación y que recubría todo el edificio. La función de estas ventanas era, obviamente, dotar de luz suficiente a la sala, si bien hay que reconocer que en los días de lluvia o de nublado intenso, la visibilidad sería escasa (estaban, a lo que parece, prescritos los sistemas de iluminación artificial en la prevención de incendios o por cuestiones de economía).

Tenía la sala forma «ochavada», y en el fondo y por los laterales se levantaban dos pisos. El primero estaba reservado para los palcos, diecisiete en total, incluyendo el de la «societat» (que se supone era el de la presidencia). El segundo piso, que no alcanzaba el techo de la sala, era el reservado como «balcó de les dones», que no se extendía por los laterales sino que se encontraba sólo en el fondo de la sala. Grandes columnas de piedra sostenían estos pisos así como el techo que sobre ellos se encontraba. Otras más pequeñas sostenían la cazuela. Finalmente, en el frontis otras grandes columnas soportaban directamente la techumbre, confiriendo de paso a la cabecera de la sala un aspecto ciertamente monumental.

El escenario se encontraba en esta parte de la sala y tenía una disposición compleja y monumental. El núcleo esencial lo constituía un entarimado de un metro y medio de alto solamente [...]. Este entarimado disponía de una serie de habitáculos situados en el suelo, e invisibles para el espectador, y que servían para manejar la maquinaria que fuese necesaria; el público lo rodeaba por tres de sus lados, mientras que el cuarto se encontraba adosado a un conjunto edificado junto a la pared de fondo de la sala. Este conjunto

---

<sup>36</sup> Aparte de los citados en la nota 24, hacemos especial mención de las siguientes fuentes: [1] *Capitulació del modo y ordre que se ha de tenir en fabricar la casa de les Comedies conforme les traçes formades per los Ssos Administradors del Hospital General*, Archivo del Patriarca (recogido por E. Juliá en «Nuevos datos...», pp. 47-86); [2] *Llibre d'Administració de l'Obra de la casa de la comedia 1618-1624* (también recogido por E. Juliá en el citado artículo); [3] el famoso plano del patio y de la disposición de las localidades incluido en el *Libre de cuenta... 1677-78* (asimismo recogido por E. Juliá); [4] la interesantísima tesis de arquitectura de J.L. Ros Andreu «L'Efímer en la formació del Barroc valencià, 1599-1632» (1981, Universidad de Valencia).



lo formaban los vestuarios, uno a cada lateral, con una puerta cada uno [...], y escaleras para acceder al primer piso, el llamado «balcó de les aparicions», de casi siete metros de largo [...] y provisto de un techo desmontable para poder accionar mejor la tramoya que hubiere menester. Separando los dos vestuarios se encontraba el «foro» [...] que estaba separado del escenario por medio de unas cortinas que podían descorrerse hacia los laterales para permitir así algunas apariciones solemnes o de muebles de difícil ubicación en un escenario habitualmente desnudo. Un gran arco se alzaba decorativamente coronando el conjunto y extendiéndose entre dos columnas que sostenían el techo y que se encontraban una a cada lado del escenario. Tres grandes ventanas, a espaldas suyas, le daban luz.

Al fondo de la sala, es decir debajo del piso de los palcos, se encontraban diversas gradas para el público en general, mientras que el espacio que iba desde aquéllas hasta el escenario estaba ocupado por sillas, donde se sentaban no la mayoría pero sí una parte considerable de los espectadores. Todo el edificio estaba rodeado por un pasillo descubierto que lo separaba de las casas vecinas, dándole mayor relevancia, permitiendo mejor la entrada de luz y facilitando el acceso a las diferentes puertas existentes (la de la sala, la de los palcos y la de la cazuela) [...]. Visto desde el exterior, ventanas y puertas labradas contribuían a dar la impresión de monumentalidad, reforzada por la calidad de los materiales empleados y por los adornos, que en forma de esferas de granito, coronaban el edificio<sup>37</sup>.

Estamos ante una singular construcción que, pese a conservar los limitados usos escenográficos habituales en el teatro español aurisecular, supone una auténtica revolución en la historia de la arquitectura teatral valenciana y española, ya que contribuye , junto a coliseos como el de Sevilla o el de Barcelona, a inaugurar en España un nuevo modelo de teatro «mediterráneo» inspirado en los teatros cortesanos de la Italia del Quinientos (el teatro Olímpico de Vicenza, el Farnesio de Parma...). O. Arróniz nos daba las claves de este modelo de «teatro mediterráneo» de raíz italiana confrontado al «teatro castellano»: preocupación por el detalle ornamental (interior y exterior); disposición estructural basada en variantes del semicírculo (octogonal, de herradura...); asignación de un lugar preferente para los espectadores sentados en el patio; ordenación regular de las localidades dispuestas a diferentes alturas; cobertura del patio y del escenario...

---

<sup>37</sup> J.L. Sirera, «La infraestructura teatral valenciana», pp. 34-36.

Como se ve, la singular infraestructura teatral valenciana en el contexto dramático español es fruto de la natural influencia de las compañías italianas (que ya desde el segundo tercio del XVI representaban por tierras valencianas), pero, sobre todo, responde a su identificación con el perfil sociológico de su auditorio habitual. Y es que el teatro valenciano es, en resumidas cuentas, un hecho sociológico sustentado en la demanda de un destinatario acomodado y «discreto». No sorprende, pues, el comentado cariz «aristocrático» del espejo cómico valenciano, en general, y guilleniano, en particular, a que aludíamos al inicio del capítulo.

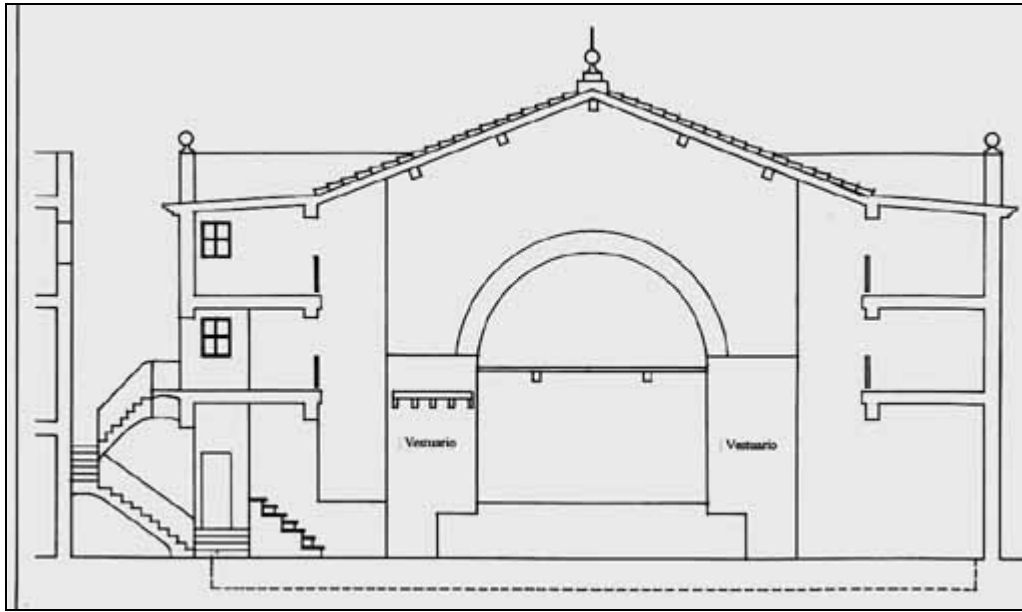


Fig. 11 Corte transversal del Coliseo de «La Olivera»

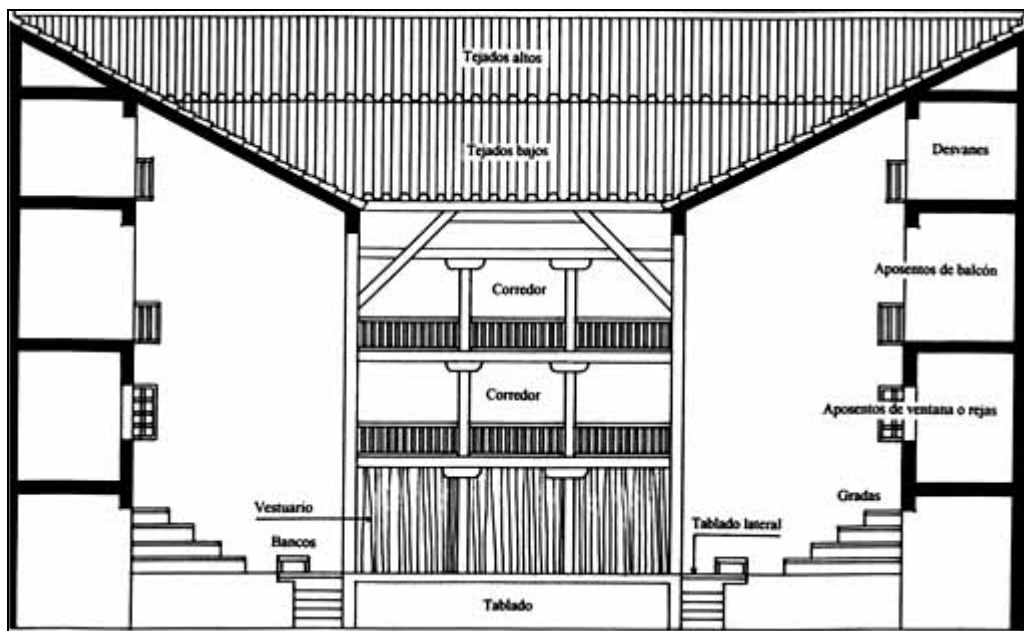


Fig. 12

Corte transversal de un corral de comedias castellano: tablado, aposentos y desvanes laterales

Fuente: «Documentación visual. Loci teatrales: el edificio teatral», Revista electrónica *Ars Theatrica* <<http://www.parnaseo.uv.es/Ars/Loci.html/> [consulta: 28 de septiembre de 2004].)

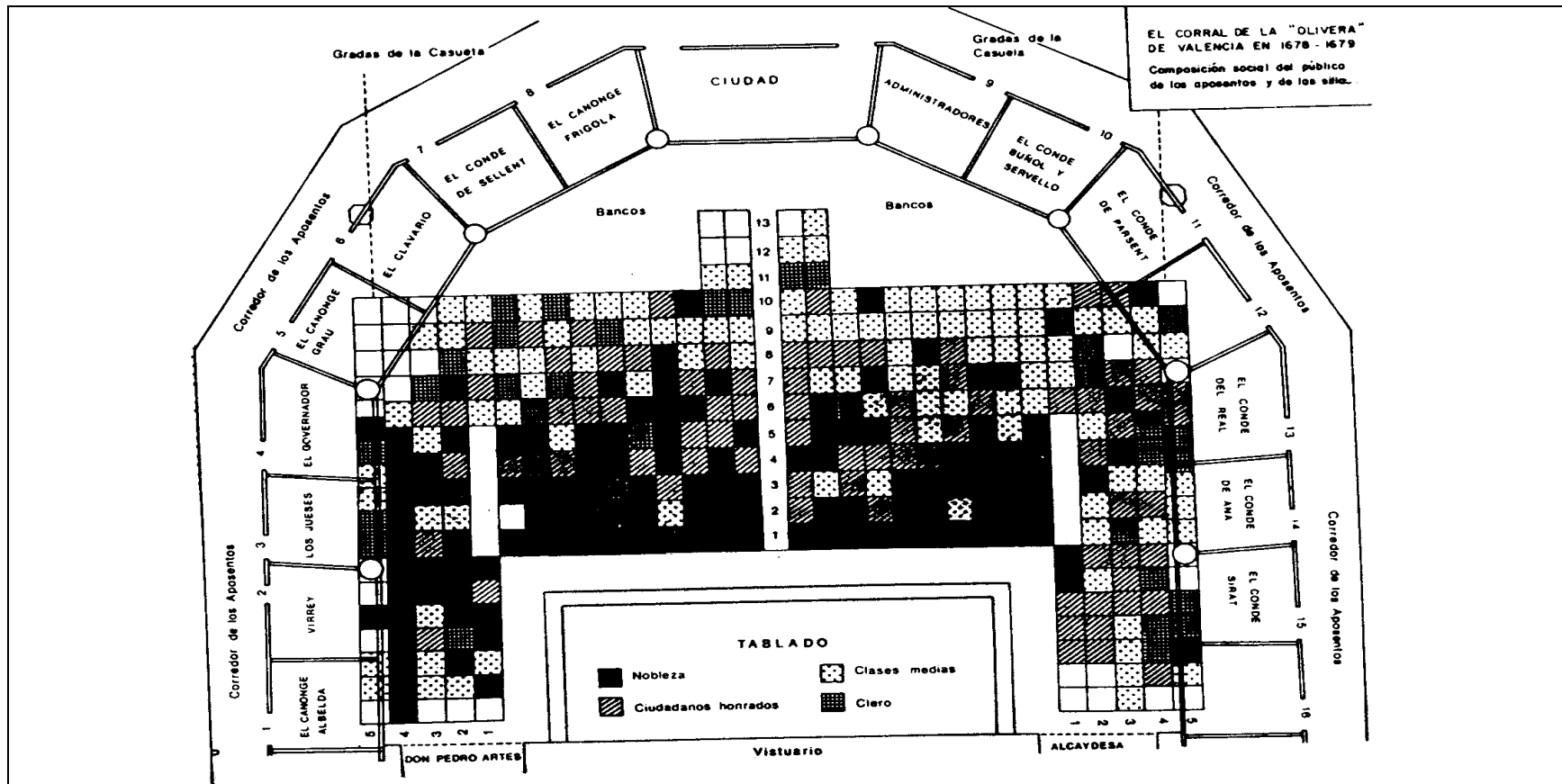


Fig. 13

*El Coliseo de «La Olivera» de Valencia en 1678: estructura arquitectónica y distribución sociológica del público*

Fuente: J. Mouyen, «Las Casas de Comèdies de Valencia» (en VV.AA., *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 6, 1991, pp. 91-122).

## IV.2. Las criaturas guillenianas, *speculum et imago* de la realidad social de su tiempo

La «fórmula social» proyectada en el teatro de Guillén de Castro –lo acabamos de ver– se circunscribía al limitado ámbito del mundo señorial, revelando así la existencia de un filtro ideológico deformante en el proceso de captación y reproducción de la compleja realidad social aurisecular operado por los cristales de su «espejo». «Espejo», sí, porque, como buena exponente de la *Comedia nueva*<sup>38</sup> creada por Lope, la dramaturgia guilleniana hereda del teatro antiguo su vocación universal de *Comoedia-Summa* o, como diría Cicerón, *imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis*. De ahí la variada gama de asuntos y personajes que exhibe en sus páginas, justificando, aunque parcialmente por la parte que le toca, la observación que hiciera Francisco Ruiz Ramón a propósito del carácter «enciclopédico» de la *Comedia nueva* en general:

Uno de los caracteres más acusados del drama nacional es su pluralidad temática [...]. El teatro se convierte en un verdadero cosmos, en una *Summa* temática de la literatura universal y de la vida española. [...] Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer *drama*, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español. [...] El teatro español descubre, si se me permite el símil, las Américas del Drama, ampliando así el espacio dramático y desvelando horizontes inéditos y abriendo nuevos cauces para la conversión del mundo del hombre en *drama*...<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> En su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), establece Lope que «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» (p. 63), por eso, y con razón, «Tulio la[s] llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad» (p. 66). Ideas semejantes expondrán seguidores y apologistas de su nueva fórmula dramática, tales como el valenciano Ricardo de Turia en su famoso *Apologético de las comedias españolas* (1616), donde habla de la *Comedia* como «espejo de los sucesos de la vida humana» y de «tabla o lienzo [que] de una vez ofrece cuanto tiene», aventajando en la afición del «colérico» español a la «historia [que] se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad» (en *Teatro clásico en Valencia*, tomo I, pp. 410 y 412).

<sup>39</sup> *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 128.

Microcosmos, *Comoedia-Summa*, «espejo de la vida humana»... Pero nunca representación fidedigna de la realidad. Baste recordar las críticas que el poeta valenciano Teodoro Llorente<sup>40</sup> vertió contra su paisano Guillén por el uso libre que éste hacía de la historia en sus ficciones dramáticas: «Castro zarandea la historia y la geografía, hacía a sus personajes indiferentemente príncipes imaginarios de Castilla y Aragón o bien reyes de Hungría, duques de Polonia y sultanes de Oriente...». Mismo «pecado» del que sería acusado en vida el autor de *El vergonzoso en palacio* por un «pedante historial», según nos cuenta el propio Tirso de Molina en sus *Cigarrales de Toledo* (1624):

Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coímbra don Pedro [...], en ofensa de la casa de Avero y su gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín...<sup>41</sup>

Cervantes, paladín del legado aristotélico y ardiente defensor de la definición tuliana del arte como *imitatio vitae*, ya había alertado años atrás sobre la mentira del arte creado por Lope de Vega:

...porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia [...] Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobio de los ingenios españoles; porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos disparates de las que hacemos [...]. Pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de ese jaez; y así el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide...<sup>42</sup>

Como muy bien sugiere el término de «mercadería vendible» usado por Cervantes, la falsificación o distorsión de la vida en el arte de la época se explica por razones de orden estético e ideológico anejas a su nueva condición de espectáculo/producto comercial, sujeto a la oferta y la demanda

---

<sup>40</sup> T. Llorente, *Valencia*, Barcelona, 1887-1902, 2 vols., 8.º, (Colección España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia). La cita se encuentra en el tomo II, p. 299.

<sup>41</sup> Fragmento de los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, recogido por F. Sánchez y A. Porqueras (eds.) en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, B.R.H., Madrid, Gredos, 1971 (2.ª ed.), n.º 36, p. 208.

<sup>42</sup> *Don Quijote de la Mancha*, Parte I, capítulo XLVII, pp. 573-75.

de quien paga las representaciones. Así justifica Lope el traje «bárbaro» de su «arte nuevo» ante las censuras de quienes defienden los preceptos clásicos: «...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» (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 63).

Pues bien, en nombre de esa «monstruosa» hechura cómica que tanto disgusta al autor del *Quijote* y a los neo-aristotélicos más puristas, respondía Tirso de Molina a su detractor: «¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!». Para Tirso, Guillén de Castro y demás seguidores del «arte nuevo» lopesco está claro que, aunque hayan sido definidas de igual modo por el Cicerón de la *imago veritatis*<sup>43</sup> y ambas se asienten sobre el precepto aristotélico de la *mímesis*, *historia* y *arte* son dos géneros de «espejo» con enfoques y finalidades distintas. Por algo dejó dicho el Estagirita que la «poesía es más filosófica y elevada que la historia» (*Poética*, IX, p. 35). Y es que el arte retrata una verdad superior a la histórica: la verdad poética, eso que preceptistas auriseculares denominarán bajo los conceptos, estéticos, de *verosimilitud* y *decoro*, y, ético, de *conveniencia*:

...se ha de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta, ampliando, quitando, mudando, cuanto más convenga a la buena imitación.

(F. Cascales, *Tablas poéticas*, 1604, en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, n.º 33, p. 194).

...Así como la pintura llega después de la naturaleza y la enmienda imitándola [...], así la poesía llega después de la historia y imitándola la enmienda. Porque aquélla pone los sucesos como son, y ésta los exorna como debían ser, añadiéndoles perfección para aprender en ellos.

(F. Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, 1689-90, en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, n.º 57, p. 341).

---

<sup>43</sup> En *De Oratore* (libro II), Cicerón define la historia como «Testis temporum, vitae memoria, magistra, nuntia veritatis». Siglos más tarde, Lope de Vega evocaría el parangón entre *comedia* e *historia*: «...por eso Tulio las llamaba espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad, altísimo tributo / en que corren parejas con la historia» (*Arte nuevo*, p. 66).

La *Comedia nueva* lopesca nace así con un estatuto independiente de cualquier verdad establecida (histórica, estética...), fijando su única norma en la obligación de coherencia artística interna a la hora de imitar a una Naturaleza que, para escándalo de los neo-aristotélicos, se despoja de su primigenio valor universal e inmutable para revestirse del moderno traje histórico del Barroco. Su nueva finalidad: erigirse en espejo del mundo contemporáneo y de las costumbres «del siglo presente». Por eso Marc Vitse llama la atención sobre cómo:

temas, personajes, épocas y lugares, por más anclados que estén en la historia (*noticia*) o por más características propias que posean en la fábula (*fantasía*), sean objeto, en su proceso de absorción por la Comedia, de una actualización sistemática, mejor dicho de una aurisecularización que anule en gran proporción los rasgos distintivos de la historia y de la geografía<sup>44</sup>.

En el transcurso de la tesis, venimos siendo testigos de la habilidad de Guillén para actualizar, haciendo coetáneos, asuntos y personajes históricos y/o romanceriles que sólo así podrían captar la benevolencia del nuevo auditorio que acudía en masa a las representaciones en busca del solaz necesario para distraerse de «los males de su siglo» (crisis demográficas, inestabilidad política, desórdenes sociales, problemas monetarios...). Y sin duda lo consigue. Su esfuerzo dramático, y el de sus compañeros de profesión, encabezados todos por Lope, logran crear un arte «moderno» en absoluta complicidad con el público de su tiempo. De ahí que el teatro acabe consolidándose, especialmente en las ciudades, como uno de los principales entretenimientos de la población. Y no sólo eso, su connivencia con el público hará también del nuevo teatro una excelente «cátedra», de mayor alcance y efectividad, si cabe, que el púlpito y la enseñanza. No olvidemos, como decía Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas*, que «la cólera española está mejor con la pintura que con la historia», porque «una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad, pues es al paso de los libros o capítulos en que el autor la distribuye» (p. 412). En este sentido, la *Comedia nueva*, en su condición de

---

<sup>44</sup> M. Vitse, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII» (en Javier Huerta [dir.], *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. 1, pp. 717-756), p. 738.



«espejo de la vida contemporánea» cuya condición mimética se asienta en el principio de la *verosimilitud*, es considerada por preceptistas, moralistas y apologistas del arte lopesco como una auténtica y eficaz escuela de costumbres que refiere los sucesos no tanto como son, sino «como debían ser, añadiéndoles perfección para aprender en ellos».

Esta novedosa concepción de la *Comedia* (resultante de la reinterpretación moral del tópico aristotélico de la superioridad de la *poesía* frente a la *historia* y del famoso apotegma tuliano, en aras de la doble finalidad horaciana del *prodesse-delectare*) será vista por parte de políticos y gobernantes del momento como un *instrumentum regni* ideal para reforzar la mentalidad colectiva y la estructura feudal de una sociedad cimentada en los valores del orden tridentino y de la monarquía absoluta. Abundantes testimonios de la época así lo corroboran, como éste de los Consejeros de Castilla en 1666:

...Se permitieron en España las comedias con la moderación y templanza que se hacen por tener grato al pueblo y dar alguna diversión a los súbditos y conciliar las voluntades para tenerlas dispuestas y prevenidas en todas las ocasiones en que los señores reyes quisieron valerse de ellos, por ser más glorioso fin reinar en las voluntades que en el respeto y temor<sup>45</sup>.

Este paréntesis teórico explica el deliberado irrealismo que, adelantamos, presidirá la concepción del mundo y del hombre encarnada en el microcosmos teatral guilleniano. A la luz de su contexto histórico-dramático, y desechados todos los prejuicios que un lector del siglo XXI pudiera tener, se comprende mejor la técnica «deformante» del «espejo» cómico guilleniano. Éste, en tanto que espectáculo (y principalmente destinado al recreo de las clases dominantes) e instrumento político-social (orientado a la socialización y al refuerzo del sistema de valores establecido), reproducirá la realidad cotidiana no literal, sino metafóricamente. Su «filtro» reflector (el que recibirá, transformará y proyectará la imagen de la sociedad real sobre las tablas) será, asimismo, de un metal tan noble como el origen del poeta, y, en consecuencia, bien poco cristalino (transparente o imparcial).

---

<sup>45</sup> Fragmento reproducido por Marc Vitse en el mencionado artículo «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», p. 726.

Ahora bien, dado que toda comparación metafórica se funda sobre una relación de semejanza entre los términos equiparados, y más en el ámbito de un teatro que pretende ser entendido por «sabios y groseros», en el presente capítulo vamos a tratar de explicitar la sutil urdimbre real (término real de la metáfora vital representada) que sostiene el mundo ensoñado (término ideal) por el aristocrático Guillén, analizando, primero, las relaciones socio-políticas de los agonistas en tanto que «seres sociales», y personales y familiares, después, de los personajes en cuanto individuos.

## IV.2.1. La esfera pública: relaciones socio-políticas

### IV.2.1.1. *Relaciones sociales*

En MC I, el héroe guilleniano por excelencia que es el Cid recordaba los distintos caminos por los que el hombre de su tiempo podía transitar en su peregrinaje terreno hacia la patria celestial:

Para el bien que se promete  
de una alma limpia y sencilla,  
lleve el fraile su capilla,  
y el clérigo su bonete,  
y su capote doblado  
lleve el tosco labrador,  
que quizá acierta mejor  
por el surco de su arado.  
Y el soldado y caballero,  
si lleva buena intención,  
con dorada guarnición,  
con plumas y con sombrero,  
a caballo, y con dorada  
espuela, galán divino,  
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).

Ideología feudal, en boca de un caballero medieval, que trasciende su ámbito religioso y su contexto remoto para actualizarse y adaptarse al proyecto ideológico-dramático de Guillén de Castro, en particular, y de la *Comedia nueva* en su ciclo lopesco, en general, en su objetivo sociopolítico de difusión de los viejos valores aristocráticos que habrán de informar la nueva sociedad

monárquico-señorial del Barroco. No en vano, historiadores y estudiosos de la literatura como José Antonio Maravall hablan de cómo el teatro aurisecular, «sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva<sup>46</sup>». Y habida cuenta de que esa «sociedad determinada», cuya restauración promoverán Monarquía absoluta y nobleza del 1600 en plena ofensiva contrarreformista contra los «desórdenes» sociales –movilidad social, luchas antiseñoriales, etc.– alentados por la fuerza emergente del dinero y de nuevos valores sociomorales durante el Renacimiento<sup>47</sup>, no es otra que la antigua sociedad señorial, se comprende que el principio fundamental de la moral social postulada por la *comedia barroca* abrace la fórmula aristocrática del «soy quien soy» para reforzar el estatismo de la tradicional estratificación social inspirada en el régimen de privilegio. El código de conducta humana difundido desde las tablas adquiere un fuerte cariz «estamental» que le lleva a establecer una pretendida correlación natural entre linaje y virtud/valores morales. Así lo pudimos comprobar en la Parte Segunda de nuestra tesis, a través del análisis literario de unos reyes, caballeros y damas nobles, padres linajudos, criados... que actuaban, hablaban, vestían y sentían como lo que eran socialmente hablando, esto es, como lo que les había correspondido ser en el reparto de papeles dado por el Autor en la gran representación de la vida humana (*topos* de «la vida como teatro» y «la vida como sueño»).

La noción de *desigualdad* como «estado natural» que, prescrita por Dios desde el mismo instante de la Creación según los teólogos medievales, definía el *ordo* social del Medioevo se convierte en la piedra de toque de la nueva doctrina social propuesta por los teóricos sociopolíticos, en connivencia con legistas y juristas del momento<sup>48</sup>. La transposición de la jerarquía celestial

---

<sup>46</sup> «Una interpretación histórico-social del teatro barroco (I)» (en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1969, 234:2, pp. 621-649), p. 621.

<sup>47</sup> En el punto IV.2.1.2. «Relaciones políticas: nobleza y monarquía absoluta», abundaremos sobre el tema.

<sup>48</sup> El privilegio jurídico es el máximo reconocimiento legal de la diferenciación social del XVII. Además, según veremos más adelante, se promulgaron algunas leyes suntuarias que, bajo motivaciones aparentemente económicas, contribuyeron a profundizar la desigualdad existente entre los grupos.

al microcosmos guilleniano, estructurado en sus tres estamentos de nobleza, clero y estado llano (donde se da cabida a los nuevos grupos sociales surgidos de la «Crisis del Renacimiento»: labradores ricos, nuevos propietarios territoriales, burguesía comercial...), presididos todos ellos por la suprema autoridad del monarca absoluto, constituye un buen ejemplo<sup>49</sup>. Sobre todo en lo que respecta a su funcionamiento interno, pues, gracias al estudio sociológico de los diferentes estratos realizado en este apartado IV.2., acabaremos descubriendo la importancia que la cosmovisión barroca concede a la función social –la «figura estamental», en términos de Maravall– como reguladora de la conducta moral del hombre en su relación con los demás hombres integrantes de la estratificada comunidad civil. No es para menos, pues de la sumisión del hombre-individuo a los derechos y deberes de su ser estamental (noble, clerical, plebeyo) dependerán, nada más y nada menos, que su felicidad temporal y su salvación eterna, amén de la armonía social y universal.

#### IV.2.1.1.1. La nobleza y su sistema de valores estamentales

Frente a esos que van al Cielo «padeciendo» –el estado llano– , según el Cid en MC I, son los «otros peleando», esto es, los que antaño desempeñaban la función de defensa de la población quienes presiden, por debajo del monarca absoluto, la estructura de la sociedad barroca. Nos referimos, lógicamente, a la nobleza y a su privilegiada posición social en ese complejo entramado jerárquico determinado por todo un cúmulo de desigualdades: jurídica y política, económica y hasta religiosa. Circunstancia vital que se reflejará en las tablas, al convertirse la pareja linajuda de *galán* y *dama* en la protagonista indiscutible de la materia cómica. En IV.1. («De las *dramatis personae* a la estructura social de los personajes») ya se vio que el tándem nobleza-monarquía, unidos por el hilo conductor de la sangre, representaba el 51% del total de la población guilleniana.

---

<sup>49</sup> Carmen Sanz Ayán recuerda cómo los tratadistas políticos del momento justifican el «modelo social de los tres estamentos» argumentando su condición de copia del modelo divino: «la mayor parte de estas teorías estaba basada en la teología medieval, según la cual, por debajo de la Trinidad, la sociedad de los ángeles estaba repartida en nueve coros, que a su vez se distribuían en tres órdenes» («Poderosos y privilegiados», pp. 149-150. Capítulo VIII de *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, dirigido por José N. Alcalá-Zamora, Madrid, Temas de Hoy, 1989).

Los rasgos distintivos del grupo social que nos ocupa son dos, principalmente: sus privilegios y su forma hereditaria de transmisión.

¿Cuáles son, concretamente, las ventajas de la nobleza frente al resto de la sociedad? Para empezar, y en el ámbito fiscal, destacamos su total exención de impuestos directos, lo que hará que todo el peso de la Hacienda real recaiga sobre el maltrecho campo. Ello, unido a que sus tradicionales prejuicios de clase le llevan a desestimar el trabajo personal manual y productivo como medio de subsistencia serán una de las causas principales de la «declinación» de España, como veremos más detenidamente en el estudio sociológico del campesinado (IV.2.1.1.4.).

En el plano judicial y procesal, los aristócratas gozan de varias prerrogativas, entre las que destacan el que sólo puedan ser juzgados por sus semejantes en la cuna. De ahí que las Chancillerías reales del momento reservasen parte de su espacio a las «Salas de Hijosdalgo». Nuestro vate del Turia alude indirectamente a este hecho en CSH, cuando muestra la irritación del Duque al enterarse de que el Príncipe, injusto y tirano, ha citado a su hija a una audiencia pública: «¿por qué mandaste llamar / mi hija, con fe tan varia, / como mujer ordinaria / a tan público lugar?» (p. 111a). Vale decir, además, que el orgullo de clase y el celo de sus asuntos personales en ocasiones llevaba a los caballeros guillenianos a despreciar la función justiciera del Rey que, en la época, encarnaba la institución suprema de justicia. Y así los veíamos jurándose venganzas privadas en presencia de unos reyes que reclamaban para sí la exclusividad del poder jurídico y legal: «¿Esto ante mí se permite? / A mi justicia dejad / esta causa» (ECI, p. 834). Y aun cuando acataban fielmente las sentencias de su rey, pues nunca dudan de su autoridad salvo cuando se trata de un tirano, los caballeros guillenianos, especialmente los empobrecidos, acababan dejando escapar ciertos comentarios escépticos hacia el nuevo sistema de justicia centralizada instaurado con el absolutismo:

Don Juan. Si pretende su malicia  
que por pleito se defienda  
tu persona, ¿con qué hacienda  
defenderás tu justicia?  
Que la justicia, difunta,  
no quiere moverse a nada,  
si no le doran la espada  
desde el pomo hasta la punta.  
Y cuando quieras, por ley,

verte del Rey defendido,  
¿con qué cara, sin vestido,  
irás delante del Rey?

Que ya, para que autorice  
una razón puesta en duda,  
la verdad ha de ir desnuda,  
mas no el hombre que la dice. (LHS, pp. 528-29).

No se trata sólo de la denuncia interesada de representantes de la mediana y pequeña nobleza que, como su autor, se sienten desplazadas de los órganos de poder por sus colegas más favorecidos, económicamente hablando (Grandes y títulos), sino también de la censura del clima de corrupción política originado por el nepotismo y la ambición de muchos de esos validos y delegados del poder real. Seguramente tiene en mente Guillén al duque de Lerma, valido de Felipe III, y a su conocido como «gobierno de hechuras». Y es que Francisco Gómez de Sandoval, que así se llamaba el duque de Lerma, logró dominar todo el entrono palaciego tras hacerse con los cargos principales de la Casa Real y reservar los oficios de menor rango para sus familiares y allegados.

Prosiguiendo con la serie de privilegios nobiliarios, reseñamos las siguientes garantías procesales: los aristócratas nunca serán apresados por esas deudas de juego<sup>50</sup> que tanto perdían a algunos caballeros guillenianos en las comedias urbanas (don Diego Vélez en VA, don Antonio en EVE); no se les podrán confiscar los bienes vinculados al mayorazgo; en caso de cometer algún delito, tampoco deberán recibir tormento o castigo deshonoroso como azotes o el ir a galeras; y si son condenados a muerte, jamás serán ejecutados con la horca.

Por si no fuera suficiente, la *consuetudo* también reserva para la nobleza ciertos privilegios tales como el uso de la inseparable espada y otras armas blancas (dagas...), el disfrute de espacios restringidos en las iglesias, y, por extraño que nos pueda resultar hoy día, la utilización de algunas telas, vestidos y demás signos externos de calidad como es el caso de coches y

---

<sup>50</sup> Téngase presente que las advertencias contra el vicio del juego salpican la mayoría de los discursos pedagógicos de los padres guillenianos (ENM, p. 390; EPC, p. 139a...). Temática prosaica, la de la censura contra el juego, que también alcanza a las composiciones de la «Academia de los Nocturnos», donde uno de los compañeros poetas de Guillén, Manuel Ledesma, leería un *Discurso contra el juego*. La reincidencia del tema entre los escritores valencianos del momento no hace sino corroborar las afirmaciones de H. Mérimée sobre la proliferación de las casas de juego en la capital del Turia en los siglos áureos (*El arte dramático en Valencia*, II, p. 381).

carruajes. Ya se ha comentado anteriormente cómo, en virtud de la concepción estamental del individuo dominante en el Siglo de Oro, el hombre viste como le corresponde por el nacimiento. De este modo, el traje se convierte en un símbolo de estatus social<sup>51</sup>. Por su valor sociológico, rescatamos la descripción de la vestimenta del caballero guilleniano:

Llevaba [don Pedro] un jubón de tela,  
ligas y media de nácar,  
y sobre zapatos negros,  
de lo mismo, dos lazadas;  
de refino vellorí  
calzones, ropilla y capa;  
con puntas una valona,  
y una cadena por banda;  
gallardamente ceñida,  
cubierta de oro, la espada,  
y al otro lado, pendiente  
de otra cadena, la daga;  
de falda larga el sombrero,  
vuelta la copa a la falda,  
con muchas plumas azules  
y algunas garzotas blancas. (LFC, p. 40a).

Aunque, por su condición militar, don Pedro de Moncada luce más propiamente «galas soldadescas» (p. 40b), lo cierto es que, desde la cabeza a los pies, presenta los elementos imprescindibles en todo caballero del momento. Le faltarían el bigote engomado y los cabellos largos o la peluca para completar la imagen característica del noble de su tiempo, retratado por Murillo en *El caballero de la golilla*. El propio Guillén, a través de las muchas licencias que su espíritu observador le concede, rebaja los vuelos de su encumbrado discurso pedagógico sobre el honor y nos descubre pequeñas insignificancias de la moda masculina de su tiempo<sup>52</sup>. Tal sucede con la

---

<sup>51</sup> Lo mismo sucede en el teatro, donde el traje se convierte en un elemento esencial para el decoro del personaje.

<sup>52</sup> Menos atención presta Guillén al atuendo de la mujer noble, de la que apenas deja entrever que lleva «largo vestido y tocado» (LFC, p. 43a), un incómodo «postizo cabello / a mi cabeza apretado» (LFC, p. 45b) y unos, no menos difíciles de llevar, chapines, cuyas elevadas plataformas de corcho anunciaban «tan mal seguros fines» para la estabilidad de unas damas que iban así «viéndose toda la vida / ir cayendo» (p. 45b). También habla el autor de la importancia de cubrirse honestamente la dama pierna y pies, pues «debajo de la saya / son más lascivos los pies» para el galán que la observa (p. 48a). Asimismo, encontrábamos reflejada en sus comedias la costumbre habitual de muchas damas de «taparse» o «embozarse» para, desde el anonimato, burlar la asfixiante vigilancia paterna y vivir alguna aventura callejera. Hábito que debió de estar muy arraigado entre las féminas españolas, a juzgar por la numerosas prohibiciones, sin efecto alguno, que se sucedieron a lo largo de los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, desde que se censurase por vez primera en las Cortes de 1586. Para más información sobre la vestimenta masculina y femenina en la España aurisecular remitimos a una fuente de primera mano, la proporcionada por el costumbrista Juan

invención de la bigotera («es obra nueva / en España: es como un freno / con que a los braquillos quiebran / el hocico. Sólo hay / en los hombres diferencia, / que debajo las narices, / sobre los labios le llevan...», EE, p. 171b) o la progresiva sustitución de las incómodas gorgueras escaroladas y de las lechuguillas (aludidas por Cobeña en la p. 270b de VA [1608?-1612?]) por la valona, un cuello más grande y plano, caído sobre los hombros y, por ende, más sencillo de llevar, que acabará especializándose para el uniforme militar (así lo veíamos en el atuendo de don Pedro en LFC [1610?-15/20?]). El profesor Antoni Simón recuerda que «en 1613 una pragmática sobre el lujo suprimió el uso de la lechugilla (golilla alambrada) no solamente por su precio, sino por la mano de obra que requería su confección y mantenimiento» y cómo «esta prohibición fue completada por la de emplear telas bordadas de oro, plata o de seda en el vestido masculino<sup>53</sup>».

La suntuosidad y el colorido de las plumas del sombrero (LFC, p. 40a; ECB, p. 152; LFS, p. 258b...) o de las libreas (VA, p. 258a) lucidas por los caballeros-galanes guillenianos en general revelan dos datos fundamentales: la mano valenciana que los diseñó y el momento de su creación. Como hijos de los tiempos optimistas y reformadores de Felipe III (1598-1621), en cuyo reinado se gesta buena parte de la producción dramática guilleniana, los encumbrados galanes se muestran exponentes de la brillantez pasajera en el vestir que habría de durar hasta la llegada al trono de Felipe IV, bajo cuyo mandato reconoce el padre Fonseca que «todos los señores y caballeros [van] de negro hasta los jubones, que os pone melancólicos<sup>54</sup>». Asimismo, de sobras conocida es la tendencia de la nobleza valenciana, a la que pertenece el autor y muchos de sus alter-ego de las piezas urbanas, no sólo a lucir sus mejores y más cortesanías galas en las fiestas (civiles y religiosas, privadas y públicas) que jalonan la capital del Turia desde finales del XVI, sino a dejar constancia de ello, para autocomplacencia suya. En las pp. 140-145 de la comedia tarreguiana de *El prado de Valencia* encontrábamos un extenso panegírico de la aristocracia valenciana –y de su vestimenta– que acudió a las fiestas por

---

de Zabaleta en su *Día de fiesta* (1654-1660), así como a las esclarecedoras páginas 316-336 de la obra de F. Díaz-Plaja titulada *La vida en la España del Siglo de Oro*.

<sup>53</sup> *La España del siglo XVII*, Madrid, Anaya, 1991, (Colección Biblioteca Básica; Serie Historia), p. 34.

<sup>54</sup> Citado por F. Díaz-Plaja en *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Edaf, 1994, (Clío, Crónicas de la Historia, 9), p. 323.



la boda de don Francisco Palafoix y doña Lucrecia de Moncada en 1590, y donde hallábamos una alusión a nuestro poeta: «de plata negro, grave y muy gallardo, / con don Guillén de Castro al lado izquierdo, / don Villarich Carroz y don Luis Pardo, / entró don Juan, su padre, alegre y cuerdo» (p. 142). Testimonios que, fuera del ámbito literario, ratificaban otros documentos de la vida política valenciana tales como *Els manuals de consells del Ayuntamiento*, donde, entre otras cosas, se detallaban minuciosamente las galas lucidas por la nobleza en los festejos municipales y, muy especialmente, en el recibimiento de la ciudad a Felipe II y Felipe III. Curiosamente, en VA, escuchábamos a la valenciana Hipólita alentando a su novio para que saliese «pues eres hombre / que no admites competencia, / honra a tu patria, Valencia, / con tus galas y tu nombre» (p. 258a) en el día en que su ciudad daba la bienvenida a la futura reina y esposa de Felipe III, Margarita de Austria.

La diferenciación del noble por el vestido estaba garantizada en los siglos XVI y XVII, y no sólo por la inercia de una tradición social que le reservaba ciertos usos y prendas, sino también por la fuerza del derecho escrito, de la legislación. En época de nuestro poeta se promulgan numerosas leyes suntuarias que, con la prohibición a los pecheros del uso de carruajes y de tejidos bordados de oro, de plata o de seda, lo que hacen es consolidar la distinción de clases e intentar frenar la «noblemanía» que se había empezado a apoderar de la sociedad española, abocándola a la decadencia. Y es que, como se verá en IV.2.1.1.2. («¡Cómo está el servicio! La nobleza urbana y sus auxiliares»), la generalización de la típica dolencia del –tantas veces literaturizado– hidalgo pobre de aparentar más de lo que tiene para ser tenido por hombre reputado contribuirá peligrosamente a la bancarrota del Estado y a los «males» de una España en la que sobran señores y falta mano de obra para el trabajo. En cualquier caso, la imitación de las formas de vida nobiliarias por los plebeyos es una reacción lógica, dada la injusticia intrínseca que preside el régimen de estratificación social. Tan estigmatizado estaría en el XVII el hecho de nacer pobre que Quevedo lo identificaría con la comisión de un delito.

Pero no acaban aquí las prebendas de los «privilegiados». Como veremos en IV.2.1.2. «Relaciones políticas: nobleza y monarquía absoluta», la implantación del absolutismo regio, con la venta de tierras de regalía y el

desarrollo del propio sistema administrativo de la Corona en tiempos de Felipe III y Felipe IV, contribuirá a que la nobleza, especialmente los grandes y títulos, reconquisten buena parte del protagonismo político-social y económico que la pérdida de su tradicional función militar y el alejamiento de las altas instancias públicas promovido por la política gubernamental de los Reyes Católicos habían empezado a socavar. La alta nobleza empezará a ocupar cargos en los órganos principales del Consejo de Estado, el Consejo de Guerra y las Juntas, pero, sobre todo, será distinguida con un puesto oficial y ministerial clave, el de valido o privado del rey, llave de los últimos escalones político-administrativos del poder, y, por ello mismo, ansiado por los primeros linajes del reino. La saga de los Sandoval ocupará el cargo de valido durante el reinado de Felipe III, a través del duque de Lerma y su hijo, el duque de Uceda, mientras que las familias interrelacionadas de los Guzmán y los Haro, encarnadas en el conde-duque de Olivares y don Luis de Haro, lo harán bajo el mandato de Felipe IV. Mucho menos privilegiadas por la delegación de poderes del monarca absoluto resultarán las capas medias y bajas de la nobleza, a quienes sólo se les reservará la exclusividad de los cargos municipales y provinciales.

Ser noble en época de Guillén de Castro es todo un privilegio, y nunca mejor dicho. De ahí que Tárrega concluyera en *La Perseguida Amaltea* que «más vale ser noble en duda / que villano con certeza» (p. 306). Pero, ¿qué determina la nobleza? ¿Cuál es la causa última de que se sea noble o plebeyo? ¿Qué garantiza la transmisión de las ventajas nobiliarias? La respuesta para el hombre del Seiscientos es simple: la sangre.

**Cuando la sangre es azul.** «La nobleza se adquiere naciendo», proclama nuestro caballero-poeta en su teatro. Los anteriores privilegios nobiliarios, como su mismo nombre indica, afectan a todo el conjunto de los «bien nacidos» que encabezan la estratificada pirámide social del siglo XVII. Pero, frente a lo que pudiera pensarse en un principio, el estamento noble no es un bloque homogéneo. ¿Por qué, si no, el uso de diferentes tratamientos («vuesa excelencia», «vueseñoría», «vuesa mercé»...) dispensados a los nobles en las comedias guillenianas? ¿Y qué decir del agravio sufrido por caballeros como don Juan de Urrea (PCP) cuando les yerran el trato y no les dispensan las

atenciones que su calidad merece<sup>55</sup>? ¿Cuál es la razón última que impide el matrimonio entre los nobles don Rodrigo de Villandrando y doña María de Zúñiga en LHS, o entre Otón y Briseida en LEH? Guillén nos responde por boca de su *alter-ego*, el «pretendiente» en la Corte don Juan de Urrea:

...en grados de nobleza  
hay algunas hidalguías  
tan mayores de la marca,  
que su sangre purifican,  
hirviendo siempre en sus venas,  
la de Pelayo y Arista,  
restauradores de España. (PCP, p. 419a).

Mismo discurso que sostiene el Duque de LEH para hacerle recapacitar a su hijo sobre sus sentimientos por Briseida, la cual, «aunque tiene valor, / hidalguía, autoridad, / tu sangre y tu calidad / son de la marca mayor; / porque la del Rey de Hungría / y la nuestra toda es una, / y a más heroica fortuna / que te inclinases querría» (p. 16a).

En la época que nos ocupa, el grupo social de la nobleza se estructura en varios grados o «marcas» que, citadas por orden creciente de importancia, presentamos a continuación:

- a) HIDALGUÍA. Constituye la amplia base de la aristocracia, de la que representa el 90%. Suele concentrarse en el norte de la Península, especialmente en la franja cantábrica –Guipúzcoa, Vizcaya, Asturias y Galicia–, donde todo el mundo se consideraba de origen noble por no haber pertenecido nunca sus tierras a los árabes. Muchos hidalgos viven todavía en sus

---

<sup>55</sup> Recuérdese que don Juan acaba de llegar a la Corte, donde es recibido por un duque que, cegado por su pobre apariencia, comete la grave descortesía de no ofrecerle asiento («en pie me recibe; estoy / corrido», PCP, p. 413a) y de tratarle con un vulgarizado «vuesa mercé»: «mientras no me conoció, / con paciencia lo sufrí; / pero después me ofendí / cuando en pie me recibió; / cuando apenas me trataba / de merced, y en mengua mía / quiso ser quien despedía, / siendo yo el que visitaba» (p. 414b). Para comprender el alcance de la ofensa recibida por el caballero de PCP reproducimos las palabras de Fernando Díaz-Plaja en *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro* (pp. 296-297):

Decía un experto: «El primero (título) y más bajo es “tú”, que se da a los niños y a las personas a las que queremos mostrar gran familiaridad y amor. Vos se dice a los criados y vasallos». (Juan de Luna: *Diálogos familiares*. París, 1619.)

De lo que se deduce la advertencia siguiente: «Sepa que los españoles reciben un bofetón cada vez que los tratan de Vos... lo tienen en afrenta muy grande» (Ambrosio de Salazar: *Espejo general de la gramática*, 1622.)

Si esto es así, ¿cuál no sería la reacción de aquéllos que, por su sangre y titulación merecían tratamiento de «excelencia» o «señoría»?

pequeñas propiedades rurales, si bien carecen de títulos, encomiendas y señoríos que les permitan una situación económica holgada. De hecho, algunos rozan la pobreza pero se resisten a trabajar por sus manos –por el deshonor que ello implicaría en alguien de sus prendas– y gastan todo su empeño en aparentar esa hidalguía que les asegura la exención fiscal. Un buen ejemplo lo encontramos en el pobre Galíndez de TPC, tímido esbozo guilleniano del ridiculizado hidalgo famélico tan característico en la prosa satírica y picaresca del momento, y al que veíamos proclamar encarecidamente su nobleza desde la humilde choza que habita: «Pesada / pobreza en ella [en mi casa] es grave inconveniente. / Tiénela deslucida, / que en lo demás, hidalgo por la vida, / de sangre noble, montañesa toda / en la cuna, en el trato y en la boda» (p. 301a). Orgullo que contrasta con la consideración que el simple hidalgo merece a la alta aristocracia, que no dudará en emplearlo para su servicio doméstico, recordándole su inferioridad. No nos sorprende la humillación que siente don Juan de Urrea (PCP), ese caballero pobre al que sus raídos vestidos desmienten en la Corte, ante la propuesta del Conde de contratarlo en alguno de los oficios de su casa: «no sabrá quién soy / el Conde, pues facilita el / tenerme por criado» (p. 419a). En el fondo de la poca estima social que las altas categorías nobiliarias tienen para con los hidalgos radica el hecho de que muchos de ellos fuesen «cansados», esto es, de sangre no limpia, así como plebeyos ricos que han comprado su ejecutoria de nobleza.

- b) CABALLEROS O NOBLEZA MEDIA. Por el hecho de haber emigrado a la ciudad desde la centuria anterior y copar los cargos municipales (corregimientos y regidurías), constituyen lo que historiadores como Domínguez Ortiz denominan «clase media urbana». Pero su acomodada posición socioeconómica no depende sólo de sus ingresos como funcionarios, sino de otras fuentes económicas complementarias tales como el

disfrute de encomiendas de alguna de las grandes órdenes militares del momento –Alcántara, Santiago, Calatrava y Montesa– y los beneficios de sus propiedades rurales o señoríos.

- c) GRANDES DE ESPAÑA Y TÍTULOS. Sin duda alguna, duques, marqueses, condes... representan el grado máximo o, como diría Guillén, la «marca mayor» de la jerarquía nobiliaria. Son propietarios de las mayores fortunas del reino, amasadas principalmente a partir de los ingresos que les reportan las actividades agrarias desarrolladas en sus señoríos, pero también gracias a la ayuda de las rentas perpetuas percibidas en forma de juros o censos y el pago, por expresa donación de los reyes Felipe III y Felipe IV, de los derechos reales que sus vasallos debían pagar a la monarquía. A grandes rasgos, y para hacernos una idea general, la nobleza titulada percibía unas rentas anuales que oscilaban entre los 10.000 y los 100.000 ducados. Así, por ejemplo, a principios del XVII, el que sería protector de nuestro caballero en la Corte, el duque de Osuna, disfrutaba de una de las mayores rentas de España: 150.000 ducados anuales.

Este reducido segmento de la aristocracia representado por grandes y títulos experimenta un notable crecimiento en los últimos tiempos en todo el territorio español, al igual que en el resto de Europa, sobre todo en Francia e Inglaterra. En Castilla, por ejemplo, se pasa de las 49 casas principales que había en 1475 a las 236 existentes en el reinado de Felipe IV, quien llegó a crear hasta 118 títulos nuevos. Concretamente, a principios del 1600, según Díez Borque, habría «19 duques, 65 marqueses y 68 condes<sup>56</sup>». Aunque menos numerosa, la nobleza titulada preside también la cúpula superior del estamento aristocrático en los territorios de la antigua Corona de Aragón. Refiriéndose a la patria de Guillén, Manuel Sanchis Guarner recuerda cómo:

segons el cronista Diago, com a propis del Regne de València a la primeria del segle XVII —és a dir, després de

---

<sup>56</sup> J.M.<sup>a</sup> Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, p. 273.

l'ampliació feta per Felip III–, hi havia tres ducats: Sogorb, Villahermosa i Gandia; sis marquesats: Dénia, Elx, Llombai, Guadalest, Navarrés i Albaida; dotze comtats: Cocentaina, Oliva, Almenara, Elda, Alaquàs, Sinarques, el Real, Castellar, Bunyol, Anna, Carlet i Vilallonga; un vescomtat: Xlva; i nombroses baronies. En la relació Matheu i Sanç de mig segle després, figuren també els marquesos de Nules, Almonesir, Castellnou, Llanera, la Casta, Benavites, el Rafal i Sot, i els comtes d'Olocau, Albatera, Gestalgar, Villanueva, L'Alcudia, Bicorb, Sirat, Faura, Casal, Sallent, Vilafranquesa, la Granja, Penyalba, Pavies, Cervelló i Sumacàrcer<sup>57</sup>.

Ciertamente, tanto en Castilla como en Valencia, muchos de los títulos podían recaer en uno solo de los linajes más poderosos. Y es que desde 1520, dentro de las grandes familias se empiezan a concebir ciertas diferencias en función de su parentesco más o menos cercano con la realeza: «tu sangre y tu calidad / son de la marca mayor; / porque la del Rey de Hungría / y la nuestra toda es una» (LEH, p. 16a). En Castilla, concretamente, destacan las sagas de los Velasco, los Mendoza, los Pimentel, los Álvarez de Toledo, los Guzmán, los Zúñiga, los Enríquez, etc. De todos ellos, los Enríquez, por poner un ejemplo, acaparan los títulos del ducado de Medina del Rioseco, los marquesados de Villanueva Frómista y Alcañiz, y los condados de Modica y Fuentes de Valdepero. También en la tierra de Guillén destacan algunas casas privilegiadas, celebradas en composiciones literarias de la época tales como la comedia tarreguiana de *El prado de Valencia* (pp. 140-145) o este poema de 1608 escrito por Gaspar Aguilar:

Aquí ay Moncadas, ay Maças,  
Cardonas, Borjas, Centellas,  
que en los combates y assaltos  
hizieron temblar la tierra.

Ay Villaragudes fuertes,  
ay Carroços, ay Corellas,  
ay Pardos, ay Villanovas,  
ay gallardos Çanogueras.

Ay Mercadres nvictos,  
ay Pallazes, ay Ribellas,  
ay Catalanes, ay D`Íxares,

---

<sup>57</sup> M. Sanchis Guarnier, *La ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*, Valencia, Publicacions de l'Excm. Ajuntament de València, 1981 (3.<sup>a</sup> ed.). El fragmento citado pertenece al Capítulo 6 «Un Renaixement aristocratitzant (1521-1609)», p. 287.

de real sangre y nobleza.

Ay Pertusas, ay Cruïllas,  
que su antiguo valor muestran,  
ay Ferreres, ay Lançoles,  
que el de los suyos heredan.

Ay Viques y Castellvines,  
honra de la patria nuestra,  
ay Villa-rasas y Arteses,  
imbidia de las ajenas.

Y al fin, ay tantos, que dudo  
poder nombrallos...<sup>58</sup>

Moncadas (TPC, LFC), Centellas (EPC), Cardonas (EPC), Mercaderes (LMV), Íxares/Hijar (TPC), Viques (TPC), Corellas (TPC) abarrotan las piezas guillenianas según vimos en el estudio onomatológico del subapartado III.1.3. de la tesis. Lo llamativo no es tanto su presencia individualizada en los galanes protagonistas de las piezas como su valoración ponderativa por parte de sus mismos portadores, quienes incluso pueden llegar a detallarnos con total esmero su árbol genealógico:

D. Juan.            Llámome don Juan de Urrea,  
                          cuyo apellido y blasón  
                          por lo mejor de Aragón  
                          en toda España campea. (PCP, p. 414b);

Pedro.             ¿No has visto en tantos papeles  
                          dónde y cómo está fundada  
                          la gran casa de Moncada,  
                          que tiene por chapiteles,  
                          que compiten con el sol,  
                          tantos Hugos y Gastones,  
                          Pedros, Guillenes Ramones,  
                          honra del suelo español? [...]  
                          Los anales de Aragón  
                          lee, porque en ellos veas  
                          quién son Moncadas y Urreas  
                          que sus ascendientes son,  
                          y advirtiéndome en su valor  
                          tantas hazañas gigantes,  
                          los pensamientos levantes,  
                          y a tu sangre des calor. (LFC, p. 55a);

Merenciana.       ...en sangre, el español

---

<sup>58</sup> Recogido por M. Sanchis Guarnier en «Un Renaixement aristocratitzant (1521-1609)», p. 288.

le iguala [al Rey], si no le pasa:  
las centellas de su casa  
son como rayos de sol.

De su linaje, cabeza  
es el gran Conde de Oliva,  
y es persona tan altiva  
que pudiera ser Alteza. (EPC, p. 135a).

A mayor proximidad con la sangre real, mayores honores y privilegios, como el de ser denominado «primo» por el rey, transitar libremente por palacio y hasta ocupar el asiento frontero al del monarca en la mesa. Tal es el privilegio que le concede el Rey de Castilla al recién nombrado por él «Conde de Ribadeo» en LHS (p. 637). Y aunque Guillén nunca llega a los extremos de su maestro Tárrega, evitando las extensas e injustificadas, desde la lógica estructural de la comedia, relaciones laudatorias de apellidos aristocráticos valencianos, lo cierto es que demuestra también su deseo de agradar al selecto público de «La Olivera» con el elogio particular de algunas de sus casas principales encarnadas en los caballeros protagonistas de sus comedias.

En resumidas cuentas, el factor desencadenante de la escala nobiliaria es de tipo puramente económico, como se desprende de la lección de uno de los honorables padres guillenianos a su hijo: «no has llegado a saber / del tener y no tener, / que da vida y quita calidad» (LHS, p. 527). De ahí que caballeros de media suela como el cínico don Diego Vélez (VA) no dude en aceptar el matrimonio con la hija de un rico mercader, consciente de que con los «cuarenta mil ducados» de la dote «el mundo verá mejor / mis pensamientos honrados» (p. 252b). Suerte distinta correrán aquellos ilustres caballeros como don Rodrigo de Villandrando (LHS) o don Miguel Centellas (EPC), quienes, pese a estar emparentados con la mismísima realeza, ven decrecer su categoría nobiliaria al ritmo que mengua su hacienda por culpa de la mala administración de sus antecesores:

D. Juan.           Fueron ricos mis abuelos;  
mas porque yo no lo fuera,  
mis padres pródigamente  
distribuyeron su hacienda. (PCP, p. 421a);

Don Juan.        Sirvieron nuestros pasados  
en un tiempo y a unos reyes,  
sustentaron unas leyes,



tuvieron unos estados,  
unas haciendas ganaron,  
sólo los hados quisieron  
que los tuyos las crecieron  
y los míos las gastaron. (LHS, p. 536).

Triste correspondencia riqueza-honor que, en cualquier caso, es meramente accidental y le sirve a Guillén para, de forma indirecta, defender encarecidamente la igualdad esencial de todos los nobles («no añade calidad / el dinero, aunque aprovecha», p. 135b de EPC), justo cuando la política centralizadora de Felipe III había empezado a cuestionarla con su promoción de la alta aristocracia castellana en los puestos principales de la administración del estado. Ya se ha comentado la doble discriminación que, en virtud de su origen provinciano y de su pertenencia a las capas bajas de la aristocracia, obligó a Guillén a emigrar a la Corte en busca de un mecenas entre la gran nobleza castellana. Experiencia personal que se dejará sentir en la radicalidad de los discursos de tantos y tantos caballeros arruinados que proclamarán la igualdad de todos los «bien nacidos»:

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.  
[...] Pues siendo igualmente buenos,  
si bien lo miras, verás  
que vienes a tener más  
lo que ellos [tus pasados] gastaron menos.  
Que en sangre y en calidad  
venimos a ser iguales,  
no lo dudes. (LHS, pp. 536-37).

Dejando a un lado su batalla personal, es evidente que Guillén trata de reforzar en su teatro el papel dirigente de la nobleza, presentándola idealmente como un cuerpo social monolítico y cerrado, en el que sus diferentes miembros se interrelacionan entre sí con tal grado de cohesión y homogeneidad que no dejan lugar a posibles fisuras por las que puedan colarse elementos extraños que amenacen su estabilidad. Ni de fuera hacia adentro –pues Guillén desaprueba los ascensos sociales de plebeyos mediante la compra de títulos o cargos municipales–, ni, mucho menos, de dentro hacia afuera –a través de matrimonios de nobles con plebeyas y viceversa–. Por eso aconsejaba a los jóvenes vástagos de la nobleza que se dejasen de aventuras vanas que sólo podrían traerles desgracias y «con

hombres de tu jaez / de ordinario te acompaña, / que una mala compañía / nobles muda y honras gasta» (EPC, p. 139a). Guillén nos dará en sus comedias una firme lección de estatismo social.

**La nobleza de alma.** La superioridad estamental de los héroes guillenianos venía determinada por la sangre: «perfeto, en fin, le crió / naturaleza» (EPC, p. 135b). Una naturaleza que, como ya se dijo líneas atrás, imprime carácter en el alma de quien la hereda, aun cuando ignore sus verdaderos orígenes nobles. Por eso los mozos salvajes que deambulaban por el universo guilleniano (III.2.2.2. «El *caballero montaraz*») sin conocer su procedencia hablaban y actuaban como lo que les correspondía por el nacimiento, es decir, según su propia naturaleza de noble. Los dictados de su sangre aristocrática dejaban en ellos unas huellas indelebles –una manera de ser y de obrar– tan poderosas que trascendían las pieles de su vestimenta asilvestrada e, irremediablemente, despertaban la «fuerza reconocedora de la sangre» en sus parientes más cercanos. Recordemos el efecto que la «llamada» de la azulada sangre del «villano» Cardenio operaba en su padre el Duque: «Toda mi sangre se altera, / como si ésta [la de Cardenio] fuera mía. / Desmáyme... Cubréla... [...] que en mi pecho / un extraño efeto ha hecho. / [...] Tan grande tributo pago / de dolor, viéndola aquí, / que pienso que te la di.» (DQM, pp. 977-78).

Pero no basta la nobleza de sangre para alcanzar la perfección caballeresca, según el ideario de nuestro poeta. Y ahí están sus continuos ejemplos de indignos caballeros para corroborarlo. Por eso, recogiendo la esencia de ese dicho popular que reza «noble es quien bien nace y quien bien hace», Guillén hace exclamar a sus modélicos galanes frases como éstas:

No soy tan poco,  
que no sea bien nacido,  
tanto como bien criado,  
con un valor heredado  
y otro valor adquirido. (PCP, p. 416b).

La verdadera nobleza, ésa que tantos héroes ha dado al teatro guilleniano, procederá, pues, de la fusión de la nobleza «heredada» del linaje y de la nobleza «adquirida» por las obras y la práctica de la virtud en un proceso lento de aprendizaje tutelado por la autoridad paterna (véase III.2.1.3.

«Padre y/o hermano de la dama» y III.2.2.3. «La madre»). En consecuencia, surgirá un nuevo paradigma caballeresco que, a diferencia de los héroes épicos medievales, reafirmará su estatus privilegiado en la sangre y en los valores de una educación muy particular –la propia del caballero cortesano y hombre de palacio, según veremos–. El matiz diferencial es altamente sintomático de la nueva coyuntura social surgida tras la «Crisis del Renacimiento», con el despertar económico y la incipiente movilidad social impulsada desde la mentalidad de ese hombre moderno que se sabe el centro de la Creación porque Dios así se lo ha dicho:

No te hemos dado una ubicación fija, ni un aspecto propio, ni peculio alguno, ¡oh Adán!, para que así puedas tener y poseer el lugar, el aspecto y los bienes que, según tu voluntad y tu pensamiento, tú mismo elijas. La naturaleza asignada a los demás seres se encuentra ceñida por las leyes que nosotros hemos dictado. Tú, al no estar constreñido a un reducido espacio, definirás los límites de tu naturaleza, según tu propio albedrío, en cuyas manos te he colocado. Te he situado en la parte media del mundo para que desde ahí puedas ver más cómodamente lo que hay en él. Y no te hemos concebido como criatura celeste ni terrena, ni mortal ni inmortal, para que, como arbitrario y honorario escultor y modelador de ti mismo, te esculpas de la forma que prefieras...

(G. Pico de la Mirandola [1463-1494], *Discurso sobre la dignidad del hombre.*)

En efecto, con el avance del Quinientos pocos creían ya en la superioridad de la sangre, que empezaba a verse desplazada por los nuevos valores emergentes (dinero, ambición...) en su consideración de principio regulador de la estratificación estamental de la sociedad. De hecho, como bien dice Lope en unos versos, la compra de hidalguías («trato») y la obtención de cargos municipales («letras») se convierten en dos de las vías más socorridas por los ricos campesinos y comerciantes del momento para mejorar su posición y equipararse a la nobleza:

Tres cosas hacen los hombres  
y los levantan del suelo;  
las armas, letras y el trato.  
Armas, no las apetezco  
viendo mil soldados mancos  
sopones de los conventos;  
letras, no las aprendí;  
trato, desde aquí comienzo<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Citado por Carmen Sanz Ayán en «Poderosos y privilegiados», p. 163.

Vías o caminos de ascenso social que vendrán potenciadas por la propia Corona en el transcurso del Seiscientos, en un intento desesperado de obtener fondos para sanear sus graves problemas económicos. De ahí la «inflación» nobiliaria que vivirán algunas cortes, y, muy especialmente, la de la ciudad de Valencia, donde:

tothom tenia l'executòria de noblesa com a màxima aspiració. L'estament de l'aristocràcia, ensems que esdvenia més poderós, s'eixamplava, car el sobria embolia alguns dels seus alts funcionaris. Els monarques triaven molt sovint els seus consellers jurídics i secretaries, els seus economistes i banquers, entre els estrats de la burgesia, sense preocupar-se massa de si tenien o no origne jueu. Sorgia, doncs, una nova noblesa cortesana, que depenia fonamentalment de la gràcia del rei, més encara que de l'amplitud dels seus dominis territorials, cosa que acentuaba la seua desvinculació del País.

De tot hi hagué en la fornada nobiliaria de les Corts del 1604; se'n burlava sense pietat un autor anònim:

Lo Rei nos ve	hàbits al pit
a fer mercés;	.....
los mercaders	No hi ha ningú
fa militars;	que no pretenga,
a familiars	ab falsa arenga,
se posen creus,	ser comte o duc. <sup>60</sup>
I a alguns henreus	.....

Hacia finales del XVII, las burlas de linajes dirigirán ya su hiriente aguijón no sólo hacia los brotes más tiernos sino hacia las ramas más añejas de los ilustres árboles genealógicos del reciente pasado histórico, salpimentando páginas y páginas de la literatura picaresca y satírico-burlesca del momento. El grotesco desfile de cortesanos españoles, presenciado y descrito desde los aires por el «diablo cojuelo» en el «tranco» VII de la famosa novela de Luis Vélez de Guevara (1641), así como las paródicas caricaturizaciones del Cid en el teatro menor y en comedias burlescas como *Las mocedades del Cid*<sup>61</sup> de Jerónimo de Cáncer y Velasco (1599?-1655) constituyen un buen testimonio. Paralelamente, además, los tratadistas

<sup>60</sup> M. Sanchis Guarnier, «Un Renaixement aristocratitzant (1521-1609)», p. 286.

<sup>61</sup> Se desconoce la fecha exacta de composición de la comedia, de la cual se conservan tres ediciones: dos sin fechar (*Las mocedades del Cid, Burlesca. Comedia famosa*, Sevilla, Francisco de Leefdael, s.a.; y *Las mocedades del Cid. Comedia burlesca*, s.a. y s.l.) y una tercera publicada en 1673 e incluida en *Parte treinta y nueve de Comedias nuevas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Joseph Fernández Buendía. A costa de Domingo Palacio y Villegas, pp. 276-292).

políticos y morales venían largamente debatiendo sobre la superioridad o no de los valores de la sangre en tanto que pilares de la jerarquización social. Situación de la que se hará eco el costumbrista Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la mañana* (1654-1660):

Los desengañados dicen que la nobleza no se adquiere naciendo, sino obrando. Si ellos entienden por nobleza las aplicaciones de la virtud, dicen muy bien, pero el mundo no tiene a la virtud por nobleza. Y no es tan ciego el mundo que no vea que la virtud es atributo mejor que la nobleza de la sangre, pero ese atributo tiene diferente nombre<sup>62</sup>.

Pues bien, ya a principios del 1600, nuestro dramaturgo intuye la necesidad de acudir al respaldo aristotélico de la «nobleza virtuosa» para frenar la incipiente erosión del concepto del linaje, de la sangre, y reforzar así en la mentalidad colectiva el carácter incuestionable de su supremacía en el tradicional reparto de poderes sociales. Sus «perfectos caballeros» serán un compuesto heroico y ejemplar de «bien nacido» y «bien criado». Y es precisamente este novedoso componente adquirido de la nobleza el que, como aseguraba el Hortensio de ECA, favorecerá que «menos infames habría» (p. 491) en los puestos dirigentes de la sociedad de su tiempo, asegurando sólo el encumbramiento de los mejores y devolviendo, con ello, a la multitud española su confianza en la «validez de su sistema social de valores» y una tranquilizadora «justificación de su manera de vivir<sup>63</sup>».

La intencionalidad sociopolítica y el enfoque pro-nobiliario que presiden la *comedia* del valenciano desde su misma concepción son evidentes. Ello explica su constitución interna como un auténtico catecismo de conducta, orientado a la forja de ese buen o «perfecto» caballero tan necesario para que España recupere la riendas de su glorioso porvenir. No en balde, críticos como William E. Wilson<sup>64</sup> hablaban del «anhelo del perfecto caballero» para definir la esencia del teatro de Guillén de Castro, una de cuyas piezas más emblemáticas se titula exactamente así: *El perfecto caballero*. Y es que todo en el universo dramático guilleniano nos «huele» a lección caballerescas:

---

<sup>62</sup> Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana*, edición de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, Capítulo XIX «El linajudo»p. 263.

<sup>63</sup> Palabras de Charles V. Aubrun en *La Comedia española: 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1981. [Versión original: *La Comédie espagnole: 1600-1680*, París, 1966].

<sup>64</sup> Véase su obra *Guillén de Castro*, Nueva York, Twayne, 1973.

desde la intención didáctica de títulos como *La justicia en la piedad*, *El vicio en los extremos*, *El pretender con pobreza*, *La humildad soberbia* o el mismo de *El perfecto caballero*, pasando por la elocuente contraposición tipológica de caballeros modélicos (galanes, poderosos, nobles montaraces...) e infames e indecorosos (narcisos, caballeros bígamos y jugadores, reyes injustos, tiranos...), hasta el exceso de mimo desde el que se retrata a las figuras paterna y materna y, en su defecto, al ayo en sus papeles docentes como transmisores del dogma nobiliario.

Con respecto a esto último, recordamos brevemente la curiosa distribución de papeles otorgada a los padres nobles en la educación de sus hijos: a la madre correspondía la formación de cuerpo y al padre, el cuidado del espíritu del niño. Y es que, pese a la insólita importancia reservada por el teatro guilleniano para la figura de la *madre*, ésta solía presenciar la lección paterna desde fuera, como una simple espectadora que se limitaba a sentenciar: «Muy buena lición le has dado» (ENM, p. 394). Sólo en ECA la madre suplía la ausencia de su esposo en el adoctrinamiento de su joven vástago. Eso sí, Guillén se cuidaba mucho de presentarla tomándole la lección ya sabida al hijo («Y dime: un buen caballero / ¿qué cosas ha de tener / para parecerlo?», p. 490), pese a que una lectura profunda de la pieza revelase que únicamente ella, la condesa Margarita, sola y en el medio inhóspito de la selva, pudo instruir previamente a su hijo Carlos, que sólo conocería a su padre hacia el desenlace.

También la elección del ayo es fundamental en piezas como LFC, PCP o MCI, donde presenciábamos la consulta del Rey a los ministros de su Consejo de Estado sobre su decisión de conceder el cargo vacante de ayo del príncipe don Sancho a Diego Laínez (véanse las pp. 9-13). La importancia del ayo en el siglo XVII es una realidad, dado que la mayoría de las familias prefiere que sus hijos aprendan los principios de su clase en casa y no en la escuela. Así lo explica H. Mérimée en *El arte dramático en Valencia* (II, p. 380), donde aporta como prueba una obra del contemporáneo de Guillén Juan Francisco de Guevara, cuyo extenso y significativo título dice así: *Auisos y advertimientos de la diligencia que un señor deue vsar en criar sus hijos, y la que ha de hazer en buscarles ayo y maestro tales que sepan criarselos bien con las partes y calidades que a sus personas conuienen, así en el*

*servicio de dios, trato y conversacion como en el gouierno de sus personas, casa y vasallos con otros advertimientos del modo y estilo que ha de tener el Ayo y maestro y algunos otros para el Ayo, de la diligencia y modo que ha de obseruar en criar los hijos de dichos señores, segun sus partes y calidades.*

Como se puede apreciar, Guillén no descuida ninguno de los elementos implicados en el proceso de adquisición del nuevo concepto de *nobleza* nacido de la fusión del linaje y de las obras. Educador y alumno aparecían estrechamente vinculados en las frecuentes secuencias pedagógicas (PCP, pp. 416a-b; ECB, pp. 128-130; ECA, pp. 490-491; ENM, pp. 389-397; EE, pp. 162a-164a, etc.) que, diseminadas por todo el teatro guilleniano, nos descubrían el secreto de ese código aristocrático cifrado en el principio ético del honor. Para no ser demasiado prolijos, y por haberse ya tratado el tema en los puntos III.2.1.1. («*Caballero-galán*»), III.2.1.3. («*Padre y/o hermano...*») y III.2.2.3. («*La madre*»), nos limitamos a recordar los principales mandamientos de obligado cumplimiento para el aspirante a «*perfeto caballero*»:

- ser buen cristiano y acudir a misa diaria;
- defender a ultranza el honor familiar y la propia fama y buen nombre;
- aborrecer la cobardía;
- ser liberal;
- decir siempre la verdad;
- saber escoger a los amigos y guardarles lealtad;
- cumplir la palabra dada;
- pagar las deudas contraídas;
- huir la tentación de dos de los vicios más extendidos en la época: el juego y el trato con prostitutas, etc.

Ley del buen caballero que, con su peculiar pragmatismo, completaba nuestro poeta con una serie de consejos prácticos para paliar los daños morales en caso de haber infringido alguno de los anteriores preceptos:

*El perfecto caballero*

No juegues; pero si juegas  
juega bien y mejor paga,  
que son basas del honor

*El nacimiento de Montesinos*

...tenga en cuanto imagina  
su apetito por contrario,  
si a cosas mala le inclina.

la lealtad y la palabra.  
Huye el cuerpo a las mujeres;  
Pero, si con ellas tratas,  
granjéalas con nobleza  
y gózalas con templanza. [...]  
No te cases siendo pobre;  
pero mira, si te casas,  
la riqueza en el valor  
y la hermosura en la fama.  
(pp. 139a-b)

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.  
(pp. 389-390).

Aunque no se avenga bien del todo con la realidad, en tanto que modelo ideal, el perfil dibujado por el código nobiliario citado nos sitúa ante un caballero moderno, del siglo XVII, alejado por completo del paradigma guerrero del feudalismo y más cercano al prototipo renacentista del «cortegiano», propuesto en 1528 por Baltasar Castiglione en *El Cortesano* (traducido por Boscán en 1534 e imitado por el paisano de Guillén Luis Milán en una obra del mismo título, publicada en 1561). Ya se comentó cómo la nobleza española, durante los siglos XVI y XVII, evoluciona haciéndose más cortesana y palaciega. Su objetivo no es tanto ya el éxito militar como la conquista de altos cargos y mercedes que lo aproximen a la persona real. De ahí la necesidad de ajustar su comportamiento a un código social «cortesano» que le asegure el éxito. El «perfecto caballero» guilleniano, al igual que el «perfecto cortesano» de Castiglione, es un hombre palaciego que recibe una educación inspirada en los principios del honor, el deber y la justicia, que huye toda afectación en el vestir y en el obrar, que habla y se comporta elegantemente con las damas, que acude a saraos (ECI, pp. 754-762) y entretiene su tiempo de ocio en pasatiempos típicos de la alta sociedad tales como pasear por el Prado (PCP, p. 413a) o practicar juegos de mesa como el valenciano «de las letras» (LMV, pp. 101-157) o el ajedrez (ENM, p.395), un caballero, además, al que los largos períodos de paz de los nuevos tiempos le llevan a exhibir su destreza militar ya en la noble ocupación de la caza (TPC, pp. 303a-306b...), ya en duelos (LFC, pp. 70b y 72 a-b...), ya en el marco festivo de torneos y justas (LEH, pp. 13a-b-15b; ECI, pp. 752), etc. Lo que sí distinguirá al «perfecto cortesano» de Guillén, y del resto de los autores del primer cuarto del siglo XVII tales como Salas Barbadillo en su novela *El Caballero perfecto* (1620), del «cortegiano» del Castiglione es su bajo nivel de instrucción. Lectura y ortografía, en los primeros años del niño, y Gramática



en el período de «las escuelas mayores» (EPC, p. 138b) es la mínima instrucción que suele exigir el valenciano a sus héroes. Ninguna mención se hará a la necesidad de que conozcan las lenguas clásicas ni, mucho menos, las disciplinas artísticas de la música, la pintura o la danza tan celebradas en la obra del conde italiano.

#### IV.2.1.1.2. ¡Cómo está el servicio! La nobleza y sus auxiliares domésticos

¿Qué sería de nobles y poderosos sin sus criados? Para el hombre del Barroco y su característica forma de razonar<sup>65</sup>, el grupo social de los privilegiados no se definiría sólo por lo que es, sino también por lo que no es. Sus auxiliares, esos criados ociosos que viven exclusivamente *por* y *para* atender sus necesidades, justificarían así su existencia en el ordenado engranaje de la sociedad del momento, convirtiéndose, al mismo tiempo, en su negación y en su mejor baluarte. No en vano reconocía un personaje de la lopesca comedia *Quien ama no haga fieros* que «los criados, Fineo, / son portada del señor<sup>66</sup>».

Como no podía ser de otra manera, el teatro guilleniano se hace eco de esa relación de complementariedad «natural» que une a tan extremas<sup>67</sup> capas sociales en la mentalidad de la época. Los criados –ya se vio en el apartado IV.1.– constituyen el 21% del total de los personajes que habitan el microcosmos guilleniano, consolidándose así, con el permiso de sus señores, en el segundo grupo social más retratado por la pluma del poeta del Turia.

**El criado como signo social del *status* privilegiado.** Los criados casi se cuentan por decenas en muchas de las comedias del valenciano. Damas «de media suela» como la Hipólita de VA llegan a tener hasta cuatro criadas a su

---

<sup>65</sup> Una de las más conocidas técnicas de argumentación barroca es la basada en la oposición de términos contrarios. Guillén, como buen hombre de su tiempo, nos ofrecía un magnífico ejemplo en su teatro, al emplear como procedimiento pedagógico el desdoblamiento de los paradigmas tipológicos en buenos y malos: rey justo vs. tirano; «perfecto caballero» vs. mal caballero...

<sup>66</sup> Lope de Vega, *Quien ama no haga fieros*, en J.E. Hartzzenbusch (ed.), *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1853-1860, tomo I, p. 439.

<sup>67</sup> El orden de la sociedad estamental del Seiscientos se funda sobre las nociones de «jerarquía» y «desigualdad», y en ése su reconocimiento legal conocido como «privilegio».

servicio (Esperanza, Beatriz, Juana y Vicentilla), eso sin contar el resto de auxiliares presumiblemente contratados por su padre para las tareas domésticas. Y es que en las piezas de Guillén de Castro son muy habituales los coros de siervos que, bajo marbetes genéricos del tipo «Gente de acompañamiento», «Caballeros que acompañan a...», «Algunos criados», «Algunos pajes y criados», «Algunos lacayos»..., giran silenciosamente sobre la figura del noble que protagoniza la acción. Su presencia, aunque muda la mayoría de las veces, es vital en el marco escénico, pues revela de forma inmediata al espectador el rango social del protagonista. Con esta breve pincelada simbolizaba Guillén el éxito social y militar de la campaña realizada por el joven Grisanto en tierras italianas:

*Sale Grisanto con muchas plumas, y criados.* (LFS, p. 258b).

En LHS, la trayectoria ascendente del héroe se refleja justamente en la creciente configuración de su *clientela*<sup>68</sup> o conjunto de siervos. Don Rodrigo de Villandrando, ese caballero que al inicio de la acción deja su Valladolid natal humillado por el desprecio que el linaje de su amada (los Zúñiga) le hace a causa de su extrema pobreza, acaba recuperando con creces el honor y el reconocimiento social en su tierra, gracias al éxito de su carrera militar en Francia. El espectador que, por el molesto ruido mosqueteril o el ensordecedor murmullo de la cazuela, no pudiese más que «ver» la comedia, posiblemente comprendería el argumento de *La humildad soberbia* a través de los signos externos que jalonan el creciente ascenso social y económico del protagonista: [1] incipiente estrechez económica y práctica ausencia de criados en su casa castellana; [2] triunfo en el extranjero: nombramiento como Maese de Campo del Rey de Francia y concesión del señorío de treinta villas ubicadas en Borgoña (pp. 610-11); y [3] profeta en su tierra: recibimiento del título de «Conde» y cesión del feudo de la villa de Ribadeo por parte del Rey de Castilla (p. 637).

El valor icónico, como signo social, atribuido a la posesión de criados y vasallos es evidente. Y no sólo en el teatro, sino también fuera de las tablas. En el escenario de la vida humana, la ostentación de la propia clientela de

---

<sup>68</sup> Neologismo de la 2.<sup>a</sup> mitad del XVI, derivado del latín *cliens, clientis* 'persona defendida por un patrón', 'protegido'.

siervos constituye uno de los signos principales (no olvidemos otros como plumas, coches, adornos, animales de compañía...) del código gestual que rige el papel social de la nobleza. Su obligación no exime ni tan siquiera al noble arruinado, que, según testimonio del contemporáneo A. Liñán y Verdugo, hará todo lo posible por aparentar el nivel de vida acorde con su *status*:

Ya no tenemos que empeñar ni vender si no es lo que forzosamente se ha de conservar o morir: un vestido de gala y otro de por casa, un razonable estrado y dos sillas de recibimiento, cuatro criados, un machuelo en que salga mi marido y una silla en que yo vaya a pagar visitas, todo esto es tan forzoso como el comer...<sup>69</sup>

¿Qué no harían los representantes de las capas más privilegiadas por afirmar su poderío social ante el resto de la sociedad estamental? El alto grado de teatralización de la vida en los tiempos barrocos ofrecería casos como el de ese Embajador polaco que, en EE, viaja a Francia con «notable ostentación / de criados y de amigos» (p. 178a), convencido de no hallar mejor «portada» o carta de presentación de su persona en una tierra extraña. Recuérdese que, en la sociedad jerárquica del XVII, lo personal apenas cuenta, y el hombre se valora por el papel (*ser social*) que representa y/o aparenta. Así dirá Calderón en su comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*: «fingimos lo que no somos, / seamos lo que fingimos». ¡Y ay cuando la pobreza del caballero desmiente la verdad de su linaje ante el resto de la sociedad! Que se lo digan, si no, a aquellos infortunados caballeros guillenianos, como el don Juan de Urrea de PCP o don Rodrigo de Villandrando en LHS, víctimas de las más hirientes humillaciones por parte de sus semejantes en la cuna: «¿De qué sirve mi nobleza / si en mí, de la forma misma / como cuando obscuro el sol / viste de pardo los días, / me hace parecer villano? / ¿De qué sirve la hidalguía / en la sangre de mis venas, / cuando sale a mis mejillas, / corrido de verme pobre / entre soberbia y mancilla?...» (PCP, p. 417b).

También en esto, como en otros muchos aspectos, la nobleza ejerce una cierta influencia mimética sobre el resto de grupos que la siguen en la pirámide social. El género picaresco y las divertidas caricaturizaciones entremesiles de los siglos áureos dan buena fe de ello, al abundar en casos ya

---

<sup>69</sup> A. Liñán, *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte...* (1620), en *Costumbristas españoles*, estudio preliminar y selección de textos por E. Correa Calderón, Madrid, Aguilar, 1964 (2.ª ed.), tomo 1, p. 67.

de nobles empobrecidos que lo único que poseen son criados, ya de gente humildísima que se ufana de tener servidumbre<sup>70</sup>. La *comedia guilleniana*, por el contrario, apenas restringe al círculo nobiliario el afán de exhibición de criados. Muy posiblemente influya en ello la peculiaridad de su aristocrática «fórmula social» y el que toda ella se conciba desde la perspectiva privilegiada del caballero Guillén. Aun así, encontramos el caso singular de unos amos aparentemente plebeyos, pues descienden de «un mercader / del linaje que en España / tiene por nombre tener» (VA, p. 253a): se trata de los hermanos Ricardo y doña Leonor, que viajan a Granada en su coche y «con escuderos y otros que los acompañan», haciendo gala de esa riqueza que, desde el primer momento, ha conquistado el corazón del linajudo prometido de Leonor. Y aunque la «pirueta» final de la comedia desvele el origen hidalgo de ese mercader, como justificación del amor interestamental recreado y como salvaguarda del orden establecido, queda el testimonio de una nueva clase (burguesía) emergente gracias al poder del dinero, y con la cual muchos nobles arruinados se vieron obligados a aliarse para poder seguir viviendo conforme a su *status*: «pues tanto importa el ser rico / para parecer honrado» (LHS, p. 531).

**Un nuevo tipo de criado.** En aras de esa «costosa» fama honrada a la que muchos aspiraban, las casa de nobles y plebeyos adinerados empiezan a poblarse de nutridos planteles de mozos destinados al servicio doméstico. De ahí la fina ironía del estudioso Miguel Herrero al afirmar que la España del XVII es «un país de criados»:

...durante la época de los Austrias, la Corte y también otras grandes ciudades eran hervidero de criados paniaguados, allegados contiguos y familiares. Las casas grandes de prelados y nobles eran de esta manera verdaderos centros de beneficencia a los que se acogían, bajo color de servir al señor y hacerlo en la corte, un

---

<sup>70</sup> Recordamos el caso emblemático del pícaro Pablos, el «buscón» de Quevedo, durante su periplo cortesano recreado en el Libro III de la *Historia del Buscón don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626). En algunos de los capítulos más conocidos, como el 2, el 6 o el 7 del citado libro, el propio Pablos rememoraba su milagrosa supervivencia en ese reino de las apariencias que es la Corte, gracias a la fórmula aprendida del «hidalgo» Toribio: hacerse pasar por un caballero. En su nuevo papel, claro está, deberá fingir clientelas de siervos si quiere deslumbrar a las damas y lograr un matrimonio ventajoso: «Yo saqué mi ropa y comida. Di traza con los que me ayudaron de mudar de hábito y ponerme calza de obra y vestido al uso, cuellos grandes y un lacayo en menudos: dos lacayuelos, que entonces eran al uso...» (Véase cap. VI. «Prosigue el cuento, con varios sucesos»).

sinnúmero de parásitos, que según su diversa extracción social, bullía por la casa con alguno de aquellos nombres.<sup>71</sup>

Desde la segunda mitad del Quinientos, y de forma paralela a lo que sucede en el resto de Europa, las urbes españolas experimentan un crecimiento desorbitado del número de criados domésticos e improductivos, económicamente hablando. Maravall y Díez Borque han estudiado el fenómeno, apoyándose en documentos de la época tales como memoriales, pragmáticas, artículos legales, escritos de pensadores y economistas...<sup>72</sup> De sus conclusiones, extraemos las principales causas que propician tamaña proliferación de auxiliares en la Corte y demás ciudades españolas:

- a) la «economía del gasto de ostentación», en palabras de Maravall tomadas de T. Weblen, que preside la vida de una nueva clase de nobleza ociosa<sup>73</sup> que ya no necesita afirmar su *status* mediante la demostración de su valor guerrero, sino a través de su poder económico. Una «ley del gasto ostensible» que se concreta en dos máximas de conducta social: la abstención de cualquier trabajo productivo y el mantenimiento de toda una legión de criados dedicados al cuidado exclusivo de su casa y persona;

---

<sup>71</sup> M. Herrero, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, pp. 23-24.

<sup>72</sup> Remítase, muy especialmente, a las ya citadas obras de J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*; y J. M.<sup>a</sup> Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*.

Asimismo, otras obras destacables de sendos autores sobre el tema son:

- J.M.<sup>a</sup> Díez Borque, *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, (Temas, 25);
- J.A. Maravall, *Estado moderno y mentalidad social: siglos XV a XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1972 (2 vols.); *El Mundo social de «La Celestina»* (3.<sup>a</sup> ed. rev.), Madrid, Gredos, 1981, (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 80); *Poder, honor y élites en el siglo XVII* (3.<sup>a</sup> ed.), Madrid, Siglo XXI, 1989; *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica* (9.<sup>a</sup> ed.), Barcelona, Ariel, 2002, (Letras e Ideas. Studia).

<sup>73</sup> Desde el siglo XVI, la guerra ya no forma parte de la vida diaria de españoles y europeos. La naturaleza de los conflictos bélicos se modifica, y las guerras interestatales son emprendidas por cuerpos profesionales constituidos por representantes de los diversos grupos sociales. Todo ello redundará, lógicamente, en la relajación de las formas de vida de los antiguos señores/militares.

- b) la desvalorización social del *trabajo* manual o «mecánico»<sup>74</sup>, que no del *servicio*, y la consiguiente degradación del trabajador a los últimos peldaños de la escala social;
- c) la agobiante carga fiscal y económica que pesa sobre los trabajadores de la tierra o labriegos;
- d) la incapacidad del sector productivo de absorber los excedentes de la expansión demográfica producida a mediados del XVI.

Ante semejante panorama, no es extraño que jóvenes plebeyos como el Lombardo de LEH (hijo de un labrador) rehuyan el triste destino que les depararía el «bajo ejercicio» de «arar la tierra» y decidan emigrar a la Corte en busca de un oficio menos «trabajoso», en el sentido literal del término, más honrado y mejor lucrado que les asegure su supervivencia:

Por eso soy desdichado:  
 engendróme un labrador [...];  
 críeme en su tosco trato,  
 a costa de mi sudor;  
 y como no me enseñó  
 ni una letra, ni un oficio  
 fuera del bajo ejercicio  
 de que abominaba yo [...].  
 Renegué de mi linaje,  
 y hallándome aquí extranjero,  
 sin canas para escudero  
 y con barbas para paje,  
 con un perpetuo desmayo,  
 cansado de no comer,  
 por escaparme de ser  
 dispensero, di en lacayo. (LEH, p. 8a)

Aunque en virtud de ese «linaje» del que reniega no pueda aspirar a mejor ocupación, pues reconoce Lombardo que su «cargo menos honrado / es el mío, son salud, / no quitando su virtud / al tambor y abanderado» (p. 7b)<sup>75</sup>, los lacayos guillenianos saben lo que sus congéneres en la vida real, que es su

---

<sup>74</sup> Siguiendo el proceso de transformación semántica iniciado en el siglo XVI, a comienzos del Seiscientos la voz *trabajo* deja de pertenecer al vocabulario exclusivo de la nobleza. Lejos de definir los honrosos empeños militares del caballero (recuérdese *Los trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena), el vocablo se refiere ahora no sólo al esfuerzo físico, doloroso, de quien «vive por sus manos», sino también, muy especialmente, a la actividad mecánica del que se somete a otro para ganar el jornal. No en vano, el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de S. de Covarrubias presenta esta definición: «*trabajador*, el jornalero».

<sup>75</sup> Percepción que también compartirá la dama-cazadora Briseida, según se infiere de la pregunta por ella formulada al lacayo: «pues ¿cómo te has empleado / tan mal?, que me has parecido / discreto, y bien entendido» (p. 8a).

«oficio / descansado y provechoso» y «seguro» (TPC, p. 276b). De la limitada oferta «profesional» que les brinda su humilde nacimiento, el servicio, frente al trabajo, se perfila como la mejor opción. De ahí el alarmante incremento de gente ociosa, principalmente de procedencia rural, que inunda las ciudades españolas en busca de amos a quienes servir.

Ya en tiempos del Emperador, la *Comedia soldadesca* (1517) de Torres Naharro recogía la siguiente preocupación de un pobre soldado español que malvive en Roma: «no sabéis adónde os ir, / todo el mundo está perdido; / no halláis a quien servir, / ni siquiera un mal partido<sup>76</sup>». Su suerte, como la de los escuderos de otra de las comedias `a noticia´ del extremeño, *La Tinellaria*, no mejora con el avance del siglo XVI. Y así encontrábamos nuevos testimonios renacentistas del tipo histórico del escudero empobrecido y presuntuoso («humilde pero soberbio», como diría Guillén) que, por no encontrar a un gran señor a quien servir, sufre las penurias que hacen falta para aparentar el nivel de vida que exige su hidalguía. El caso más notable es el del tercer acto del «Lazarillo de Tormes» (1554): «y vine a esta ciudad pensando que hallaría un buen asiento; mas no me ha sucedido como pensé. Canónigos y señores de la iglesia muchos hallo; mas es gente tan limitada, que no los sacarán de su paso todo el mundo. Caballeros de media talla también me ruegan; mas servir con estos es gran trabajo porque, de hombre, os habéis de convertir en malilla, y, si no, “Andá con Dios” os dicen. [...] Ya cuando asienta un hombre con un señor de título, todavía pasa su laceria. Pues ¿por ventura, no hay en mí habilidad para servir y contentar a estos? Por Dios, si con él topase...»<sup>77</sup>. Su emigración a la ciudad no ha tenido el éxito que esperaba, como tampoco lo tendrá el pobre Lázaro ni, mucho antes que él, los personajes de las piezas costumbristas de Naharro. Pero ahí queda el testimonio del atractivo refugio que, ya en el Quinientos, suponía la ciudad para pícaros, mendigos y gente ociosa, y la tremenda preocupación que esto generaría en el gobierno y en el seno de la administración local. El propio Lázaro contaba cómo «acordaron el Ayuntamiento que todos los pobres extranjeros se fuesen de la ciudad, con pregón que el que de allí

---

<sup>76</sup> B. de Torres Naharro, *Comedia soldadesca*, edición de D.W. McPheeters, Madrid, Castalia, 1990 (2.ª ed.), p. 37.

<sup>77</sup> Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, introducción de Rosa Navarro Durán, y edición y notas de Milagros Rodríguez Cáceres, Barcelona, Octaedro, 2003, pp. 181-182. En su introducción y, entre otras cosas, la doctora Rosa Navarro ahonda en las deudas que el autor del *Lazarillo* tiene con la *Propalladia* de Torres Naharro, y que acabamos de apuntar tímidamente.

adelante topasen, fuese punido con azotes» (p. 174). Situación que acabará complicándose enormemente a fines del XVI y principios del XVII.

En el tránsito de siglo, la superabundancia de criados ociosos, y la improductividad que su gasto y mantenimiento genera en la sociedad, inquieta gravemente a las clases dirigentes. Véanse, si no, las siguientes propuestas formuladas por los procuradores de las Cortes de Toledo (1559) y Valladolid (1602), respectivamente<sup>78</sup>:

...porque por andar en este hábito (de lacayos) mayormente cuando les dan libreas, muchos dejan sus oficios y otros las labores del campo, lo cual ha venido a tanto que ya no se hallan peones para cavar y regar ni hacer las otras cosas del campo, sino a muy excesivos precios, y lo peor es que los tales hombres puestos en hábitos de lacayos dejan sus mujeres e hijos perdidos en sus tierras y son rufianes y viven vida libre harto lejos de parecer christianos.

oOo

...Es grande el exceso que hay en el número de escuderos, pajes, lacayos y otros criados que los naturales de estos reinos tienen para su servicio, que causa vivir los amos pobres y necesitados por sustentarlos, y ocuparse en esto muchos hombres que podían ser muy útiles para la labor del campo y para los oficios mecánicos, y para la guerra, de que hay gran falta.

Pensadores y economistas del momento tales como M. de Cellorigo, Mateo López Bravo, Fernández Navarrete, C. Pérez de Herrera... se hacen eco del problema en sus escritos. Cellorigo, por ejemplo, advierte a sus coetáneos de cómo la muchedumbre de criados está sustrayendo brazos al trabajo, al tiempo que incrementa el gasto inútil y el endeudamiento de sus señores (véase su obra *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España*, Madrid, 1600). Por su parte, Pérez de Herrera solicita a los políticos que limiten el número de siervos «pues mientras más hay, son peores servidos los amos y tienen mayor número de enemigos domésticos<sup>79</sup>».

---

<sup>78</sup> Documentos reproducidos por Justo Fernández Oblanca en *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, p. 86.

<sup>79</sup> C. Pérez de Herrera, *Discurso en razón de muchas cosas tocantes al bien, prosperidad, riqueza y fertilidad destes Reynos y restauración de la gente que se ha echado dellos*, Madrid, 1610, p. 16.



Tampoco la literatura se sustrae a esta realidad. En la jornada III de la lopesca comedia de *El villano en su rincón*, por poner un ejemplo, se escucha lo siguiente:

Si no hubieran los señores,  
los clérigos y los soldados  
menester tantos criados,  
hubiera más labradores.

Cierto que desde principios del XVI el Gobierno trata de poner freno al exceso de servidumbre en el hogar. En 1623, las Cortes de Valladolid decretan lo siguiente: «máximo servicio en una casa: 18 personas, incluidos los jefes de oficios mayores de la casa, como mayordomos, caballeros y otros<sup>80</sup>». Sin embargo, los continuos pronunciamientos de las Cortes sobre el tema demuestran la gravedad de un problema de difícil erradicación, debido a que la misma organización estamental de la sociedad favorece el afán de lujo y ostentación señorial. La literatura constituye un buen testimonio.

Cualquier casa distinguida que se precie presentaría una «jerarquía del servicio» muy parecida a la esbozada por Lope de Vega en *Querer la propia desdicha*:

A esta traza el vulgo dice  
maestresala limpio y diestro,  
mayordomo miserable  
y secretario discreto.  
Caballerizo, galán  
rapio, rapis dispensero,  
paje, bellaco; lacayo  
gran bebedor; contento  
cochero libre y sin alma  
y goloso cocinero.

Traspasemos por un momento las fronteras imaginarias y autoinvitémonos a una de tantas casas principales que pueblan el microcosmos teatral guilleniano. Descubrimos a todo un organizado enjambre de criados dispuestos a agasajarnos con mil y una atenciones: desde el Portero (LJP, ECI, MC I) que anunciaría nuestra presencia ante su señor y aquellos otros pajes o lacayos que traerían hachas para iluminar los corredores que conducen al comedor, hasta los criados que, a las órdenes de su Maestresala (PCP), nos ofrecerían vino, agua y algunas de las afamadas

---

<sup>80</sup> Texto extraído de F. Díaz-Plaja, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, p. 185.

conservas valencianas, sin olvidarnos del tradicional aguamanos, pasando por los curiosos lacayos y escuderos de confianza del señor y/o criadas de la dama, que acudirían presto al son de la nueva visita y nos distraerían con sus graciosas ocurrencias. Pero semejante «granizada» de siervos, ya se ha dicho, se halla sometida a una jerarquización interna a cuya cabeza se sitúan el Mayordomo (ECA, MC I), en tanto que jefe, administrador y vigilante del resto de oficiales y criados varones, y la Dueña (ENO, DQM, ECI, EPC...), como encargada de la guardia y custodia de las criadas. Mención especial merecerían, en el universo docente y pedagógico guilleniano, los auxiliares que cuidan la parte más espiritual de sus amos: los consejeros (LJP), ayos (LFC, MC I), maestros de armas (LFC, MC I), maestros de danzar (EAC), etc.

Estructura del servicio, la recreada por Guillén, que coincidiría plenamente con el testimonio que nos han dejado contemporáneos como A. Liñán y Verdugo, a no ser por una pequeña ausencia: la del ama de cría. En estos términos se refiere Guillén a la figura de dicha criada: «...en las amas / a veces la mala leche / a la buena sangre gasta, / que a mi parecer, señor, / es ésta la oculta causa / que a los que heredan nobleza / algunas veces les falta» (EPC, p. 138a). No comparte el valenciano, a lo que se ve, la estima generalizada que muchos de sus coetáneos sienten por esa criada que se encarga del cuidado de lo más precioso de la casa, y a la que los señores, según nos cuenta Francisco de Santos, no dudan en premiar dándole «el vestido, la joya y otras alhajas que la generosidad del poder reparte con quien le agrada<sup>81</sup>». Ni siquiera ante aquellas mujeres providenciales (pastoras de EAC y DQM, la criada Costanza de CSH...) que, movidas por la compasión y nunca por una contraprestación económica, torcían el destino trágico de los protagonistas nobles, fallecidos o injustamente perseguidos por el poder, al hacerse cargo de la crianza de sus desvalidos vástagos al solo calor de su tosco trato. Unas frías referencias, habitualmente en boca de terceros personajes, reconocían el mérito de su actuación pasada, siempre enmarcada en la prehistoria de la fábula. Así, por ejemplo, recordamos el testimonio de sendos pastores en los desenlaces de EAC y DQM, donde revelaban el origen noble de sus aparentes hijos, y cómo fueron amamantados y criados por sus respectivas esposas, ya fallecidas en

---

<sup>81</sup> Testimonio recogido por F. Díaz-Plaja en *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, p. 192.

el presente de la acción dramática. Por el contrario, en CSH es la propia criada Costanza, antaño esclava, quien declara a la joven Celia cómo

...fui yo, aunque siendo esclava,  
la que podía y privaba  
con tu madre y señora;  
pues me cristianó y después  
me casó [...];  
pues los primeros abrazos  
te di yo cuando te vi  
nacer, ya que no de mí,  
en mis faldas y en mis brazos:  
pues cuando el cielo llevó  
tu madre, yo te servía,  
te criaba y merecía  
nombre de tu madre yo... (CSH, p. 93b)

Las palabras de Costanza nos conducen a otra cuestión habitual en la época: el traspaso de criados de padres a hijos. Díaz-Plaja asegura que «lo normal para mantener la fama era que los hijos, al heredarlos [a los criados] de sus padres, no los pusieran en la calle. Claro que cobran poco, pero al menos tienen dónde dormir y algo de comida asegurada<sup>82</sup>». Y bien que lo agradece el Ayo de LFC, orgulloso de servir en la misma casa durante tanto tiempo (p. 43b).

Como en la «viña» del Señor, también en el pequeño orbe de la casa de cualquier Grande del siglo XVII se puede decir que son «muchos los llamados a servir y pocos los escogidos» o favorecidos con la *privanza* de su amo. El término, de gran fortuna en la época, es frecuente en las piezas guillenianas:

Lucinda.	Mujer soy, y en confianza de que lo soy de un criado que mereció tu privanza (DQM, p. 1041);
Reina.	[a Feduardo] ...pues gozas ya la privanza que por tan ocultos medios con el rey te he prevenido [...]
Feduardo.	...cuanto más con las mercedes que aplicas a mi privanza. (LJP, pp. 121a y 135b);
Rey.	...y de un hombre, que es mi hechura, el crédito y la privanza. (ENM, p. 333);
Diana.	Ya de hoy m[á]s, tú serás sola mi privanza. (EPC, p. 135b).

---

<sup>82</sup> *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, p. 201.

Dalinda.           ...En Escocia me crié,  
                          sirviendo siempre a la Infanta,  
                          de quien fui, sin merecello,  
                          el regalo y la privanza. (EDD, p. 302).

De sangre noble (el consejero Feduardo de LJP, los aparentes criados Cardenio de DQM y Antonio/Elvira de LMV) o plebeya, los siervos que gozan la preferencia en el favor y en la confianza de sus señores se convierten en una especie de sombra protectora que los acompaña día y noche. Véase la petición que formula el Rey a su prudente consejero: «desde agora, Feduardo, / porque disponga mi oído, / siempre prudente, a mi lado, / alentaré mis consejos / y aliviaré mis cuidados» (LJP, p. 131a).

La distinción del señor, si además es realizada en presencia del resto de la servidumbre del hogar, se convierte en motivo de orgullo y satisfacción para el criado-privado, que ve así compensación a los sinsabores de su oficio («¡Qué gran trabajo es servir, / aunque a dueños soberanos!», LJP, p. 152a). Varios son los criados guillenianos, en especial los de más humilde procedencia, que, como Adulfo o Marina, presumen de que «soy yo su mayor criado» (EE, p. 185a) y de que «ocúpame mi señora, / que soy ya muy su privada» (EVE, p. 346b).

El vínculo de afecto y complicidad creado entre el señor y su privanza revertiría, sin duda alguna, en la familiaridad del trato recíproco. De ahí la lógica reacción de la dama Eugenia quien, ante la licencia del nuevo paje Antonio (en realidad, la dama Elvira) de interrumpir la conversación de don Álvaro, pregunta si «¿es tu privanza este paje?» (LMV, p. 87). Apurando la realidad, se encontrarían las extremas atenciones dispensadas por el Rey de ENM a su fiel paje Grimaltos, al cual, no contento con ascender socialmente al grado de Conde, confiesa que «¡Oh, amigo! / ¡No en balde te levanté / casi a igualarte conmigo! / Estoy por darte a mi lado / asiento!» (p. 339). Tamaña afición y derroche de gratitud del Rey para con su vasallo sería reconocida por el auditorio como reducto de un pasado no muy lejano, en el que la nobleza militar compensaba el esfuerzo de sus auxiliares con ascensos sociales. Anacronismo en la vida real, pero no así en el universo concreto de ENM. Y es que la semántica interna de la comedia, inscrita en el ambiente caballeresco de los romances carolingios consagrados a la figura de Grimaltos, y su estructura de tragedia de final feliz garantizan la verosimilitud de ese tipo de

compensación (mejora social) del criado, ajena ya, sin embargo, a la realidad cotidiana del Seiscientos.

**Relaciones de servicio en el XVII.** En pleno siglo XVII, la figura del criado experimenta un cambio notable que lo aleja definitivamente del tipo originario del «nutritus» medieval, definido por José Antonio Maravall en los siguientes términos:

«Criado» quiere decir en la alta Edad media aquel cuya crianza ha sido asegurada por otro de quien se reconoce dependiente el primero. Es el hijo de una familia noble con no abundantes riquezas, pero cuyos miembros pertenecen por sangre al grupo de los socialmente distinguidos. A ese hijo se le envía en tierna edad (diez o doce años) a casa de un señor rico y poderoso, al cual y a cuyos familiares rendirá algunos servicios personales. A cambio de ello será alimentado y educado (una educación que supone principalmente ejercitarse en montar a caballo y en manejar las armas –tal vez también, en aprender cortamente a leer y a escribir– ). De esta manera, el criado debe al señor su subsistencia, toda su formación y se encuentra ligado a él por un lazo personal de gratitud y fidelidad. Por eso, originariamente, tanto quiere decir criado como alimentado. En latín altomedieval se le llama *nutritus*...<sup>83</sup>

Para empezar, el criado de los siglos áureos ya no procede de las filas menos favorecidas de la nobleza y su oficio de auxiliar está lejos del ámbito militar. Acabamos de ver cómo, en la nueva sociedad surgida de la crisis del Renacimiento, el abandono de las funciones militares de la nobleza conlleva la desaparición de las tópicas clientelas de la etapa caballeresca. Escuderos, pajes, lacayos... pierden ahora sus antiguas funciones de ayuda bélica en aras de una misión menos arriesgada y, por ende, sumamente atractiva para las capas más bajas de la sociedad: la de acompañantes domésticos de familias acomodadas que basan todo su poder social en la ostentación de criados.

El teatro guilleniano ofrece una buena muestra de esos nuevos pajes y escuderos «caseros» destinados a engrosar silenciosamente el cortejo de la pareja protagonista. Basta con repasar las *dramatis personae* que abren las piezas. Y, junto a ellos, encontramos también el caso lamentable, y habitual en la época, de soldados profesionales de baja ralea, tales como el casquivano Culebro de CI, quien, como su nombre sugiere, se ve obligado a «culebrear»<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, p. 123.

<sup>84</sup> Posiblemente se inspirase Guillén, a la hora de bautizar a su personaje, en otro célebre «culebro» apicarado: el «Lazarillo de Tormes». El propio Lázaro desvelaba la identidad

por la selva urbana en busca de un amo a quien servir, para sobrellevar con la mejor dignidad posible los períodos prolongados de paz (véanse las pp. 878-883 de CI).

Salvando el caso de camareros y doncellas de cámara, damas de honor, ayos, consejeros, mayordomos y mayordomos mayores del Rey..., de sangre bajo-noble en su mayoría, el grueso de los criados «inútiles» y «ociosos» que inundan las casas acomodadas del siglo XVII es de extracción social baja: unos, hijos de labradores, como es el caso del Lombardo de LEH; otros, escuderos como Galíndez en LMV o híbridos «entre lacayo y paje» como el Tadeo de ENO; ex-soldados como Culebro en CI o el propio Lombardo de LEH; y hasta antiguos esclavos conversos, tales como la Costanza de CSH. Pese a todo, el archipresente sentimiento del honor y de la dignidad no falta en ellos, y así la criada Marina puede responder airoso a las críticas del *gracioso*, que se burla de sus elevadas pretensiones amorosas : «¿soy por ventura nacida / sin alma, aunque soy criada?» (EVE, p. 323b). Ya se vio en el subsubapartado III.2.1.5. «*Gracioso o donaire*» que, en ausencia de linaje conocido, los criados pregonaban con orgullo bien su descendencia de Adán, bien su condición de cristianos viejos:

Benito.           Pues porque veas que fundo  
                          mi linaje honrosamente,  
                          sabe que soy descendiente  
                          del primer hombre del mundo... (EVE, p. 319 a);

Godín.            [Me llaman] Godín.  
                          Sangre tengo de los godos... (TPC, p. 276a).

El público no podría menos que esbozar una sonrisa –cómplice con el autor– ante las ínfulas nobiliarias de criados donosos como la Rufina de PCP, a quien su compañero Cotaldo recrimina con sorna: «hazte agora de los Godos» (p. 427a), o ante los graciosos juegos de palabras de los que, como Galindo, aspiran a ejercer «de bien criado / [porque] pareceré bien nacido» (EPC, p. 164a). La intencionalidad cómica de los poetas auriseculares en estos casos sería más que evidente para el auditorio, pues, en la cosmovisión barroca, la

---

de la culebra que, día sí y día también, asaltaba el arca de su ciego amo: «de esta manera andaba tan elevado y levantado del sueño, que, mi fe, la culebra (o culebro, por mejor decir) no osaba roer de noche ni levantarse al arca; mas de día, mientras [el ciego] estaba en la iglesia o por el lugar, hacía mis saltos...» (*La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, p. 152).

diferencia de sangre es justamente lo que define la posición social (y sus correspondientes valores personales o modo de ser) de amos vs. criados.

En resumidas cuentas, y exceptuando ciertas reminiscencias del criado «natural» o *nutritus* encarnadas en el héroe medieval castellano don Rodrigo Díaz de Vivar (MC I)<sup>85</sup> y en el adolescente Cardenio recogido por el Duque en DQM (pp. 1002 y 1038), el teatro guilleniano se muestra pródigo en retratar a ese nuevo tipo de criado doméstico que, desde el siglo XV, inunda las ciudades españolas, mereciendo su inclusión en un artículo del *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias: «criado, el que sirve amo y le mantiene y da de comer».

Pues bien, como era de esperar, el nuevo concepto de servidumbre origina un cambio profundo en las relaciones de servicio tradicionales. El viejo nexo feudal de la Edad Media, basado en los pilares del vasallaje y de la protección señorial, da paso a una nueva forma de relación entre amos y siervos más acorde con la incipiente mentalidad «capitalista» de la sociedad barroca. Dice Maravall, en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, que:

...lo que había sido una relación de adscripción personal [...] se convierte en una relación de mero contenido económico, conforme lo permiten los recursos de la economía monetaria, al generalizar el sistema de pago de los servicios en dinero.

Desterrada ya la compensación por mejora social del criado<sup>86</sup>, y generalizadas la forma de pago por «quitación» (remuneración mediante una

---

<sup>85</sup> «Mi sangre es Diego Laínez» (MC I, p. 15). Estas palabras, pronunciadas por Arias Gonzalo al solidarizarse con el afrentado padre del Cid, inducen a Stefano Arata a pensar que, dado que no se halla documentada una posible relación de parentesco entre ambos, Guillén de Castro recoge en su comedia una leyenda según la cual don Rodrigo Díaz de Vivar fue criado ('alimentado') en casa de Arias Gonzalo. Concretamente, señala el estudioso un pasaje de la *Primera Crónica General*, en el que doña Urraca recuerda a Rodrigo «cómo vos fuerdes criado conmigo aquí en Çamora en la casa de don Arias Gonçalo» (p. 164 de la edición de MC I hecha por Stefano Arata).

<sup>86</sup> ¡Qué lejos quedan los tiempos en que el estado de criado (*nutritus*) suponía para el hidalgo una primera vía de ascenso a las capas privilegiadas de la nobleza! En el siglo XVII, lo máximo a lo que puede aspirar el criado, en aras de su humilde nacimiento, es a un ventajoso acomodo con la criada de una dama respetable. El matrimonio final de los *graciosos* de la *Comedia nueva* con la sirvienta de la dama protagonista así lo corrobora. Sorprende cómo, según palabras de Maravall en su citada obra *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (p. 138), «precisamente, cuando la sociedad ha adquirido un índice de movilidad mayor que en los siglos anteriores, se ha petrificado la concepción estamental que cierra los pasos de acceso a los niveles superiores. [...] El teatro de Lope repite una y otra vez los trastornadores efectos de la aspiración de subir a estratos superiores: nada destruye más a las repúblicas que los desplazamientos de "estados", según declara en *Los Tellos de Meneses...*». Para el hombre del Barroco, el que nace villano muere villano, y ello pese a la riqueza o el poder económico

cantidad de dinero en metálico) o «ración» (pago en especies), el servidor pasa a considerarse un *asalariado*<sup>87</sup>, con todo lo que ello significa de pérdida o «desnaturalización» de los tradicionales modos de relación entre amos y criados. A ello se refiere Maravall cuando habla de cómo

se desencadena un rápido proceso de erosión de las virtudes personales –de orden tradicional– que amos y criados debían poner en su trato, convirtiendo a éste en una prestación y contraprestación mecánicas: «aquí, a peso de dineros, daca y toma», dice *La lozana andaluza*, y lo que ella observa en Roma se va haciendo cada vez más general. Como la cosa más natural del mundo, en *Lazarillo de Manzanares*, una criada, para explicar a Lázaro la desconfianza hacia ella de sus amos, le dice «porque como servía por mi salario»...<sup>88</sup>

El poder «corruptor» del dinero, tantas veces evocado por los caballeros guillenianos como origen del mal y de los incipientes cambios sociales que amenazan el orden social establecido, empieza a desgastar los lazos «naturales» de fidelidad y obediencia que tradicionalmente habían unido a siervos y señores, sembrando entre ellos la semilla de la desconfianza. De ahí lo revuelta que anda la Corte, según palabras del lacayo Gonzalo en EE (p. 166a):

Hay señores, hay criados  
descontentos y afligidos,  
los unos por mal servidos,  
los otros por mal pagados.

Testimonio éste del descontento mutuo entre los representantes de ambas capas sociales del que también se hacen eco los escritos de políticos y moralistas contemporáneos. Así, por ejemplo, resulta significativo cómo el doctor Cristóbal Suárez de Figueroa exhorta la magnanimidad del señor a la hora de remunerar el servicio prestado por su criado: «razón será les paguéis a tiempos debidos sus salarios, cosa bien merecida pues por tan corto interés vende un

---

que haya podido amasar con el trabajo de sus manos. Ya lo decía la dama Diana de EPC (p. 135b): «mas no añade calidad el / dinero, aunque aprovecha». De igual modo declaraba Lope, en el acto III de *Los prados de León*, que «la mudanza de estado / no puede el alma mudar». Y es que la nobleza, como vimos en IV.2.1.1.1. («La nobleza y su sistema de valores estamentales»), es inseparable de la virtud (caballeresca), y ésta viene dada por el nacimiento. De ahí el sonoro desajuste entre alma villana y apariencia noble que presidía la etopeya de falsos caballeros guillenianos como el Marqués de DQM, y viceversa.

<sup>87</sup> En su *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Madrid, Gredos, 1974), Joan Corominas recuerda que la voz *salario* es un neologismo del siglo XV, procedente del latín *salarium* `suma que se daba a los soldados para que se comprasen sal`, que, posteriormente, pasaría a designar `sueldo`.

<sup>88</sup> J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, p. 140.



miserable destos su libertad», sin por ello dejar de denunciar los abusos cometidos por algunos criados asesorados por sus «corredores» o «padres/madres» (antecedentes de las actuales agencias de contratación de auxiliares domésticos):

Lo más donoso viene a ser las preguntas que hacen [los representantes de las criadas] y los partidos que sacan antes. Proponer si hay muchas escaleras, si hay niños, si se da ración, si se ha de masar, si se ha de ir al río, viniendo finalmente todo a parar en reducir el estado de su servicio a querer estar sentada en un estrado donde la sirva la señora que la recibe<sup>89</sup>.

Desde la irrupción de la figura del criado ocioso en *La Celestina* (1499), la literatura ha venido retratando la incipiente «lucha social» que enfrenta a amos y criados en la realidad. Continuaciones de la célebre obra de Fernando de Rojas, tales como la *Tragedia Políciana* de Sebastián Fernández, sin olvidarnos del género picaresco y del primitivo teatro renacentista de Gil Vicente y Torres Naharro, concedían ya un relevante protagonismo al criado que, roto el nexo feudal con su señor, no esperaba más protección del vasallaje que el debido pago por el servicio realizado. Su filosofía de vida era la del criado asalariado que, como el Boreas de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro, sabía bien que sus amos:

...son tan tiranos  
que de nuestro largo afán  
se retienen la moneda,  
debemos con dambas manos  
recibir lo que nos dan  
y aun pedir lo que les queda.  
Lo que somos obligados  
es servir cuanto podemos,  
y también que trabajemos  
en que seamos pagados.  
De otra suerte  
nuestra vida es nuestra muerte.<sup>90</sup>

En el discurso del criado renacentista se ve claramente su intención de sustituir los antiguos lazos de fidelidad que le unían a su amo por los del interés y el afán de medro personal. Ya advertían economistas del momento tales como Sancho de Moncada «que aun los criados quieren amo con quien

---

<sup>89</sup> Suárez de Figueroa, *El Pasajero* (1617), edición de Rodríguez Marín, Madrid, 1913, pp. 46 y 322.

<sup>90</sup> Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Himenea*, ed. de D.W. McPheeters, Madrid, Castalia, 1990, p. 213.

medren<sup>91</sup>». Eso explica la falta de escrúpulos del nuevo criado para cobrar por su cuenta lo que cree que le niega la tacañería del amo. Y es que, sentenciaba Boreas, «los buenos servidores / han de ser a sus señores / muy leales y fieles; / mas no tanto / que se pongan del quebranto<sup>92</sup>».

Este nuevo cariz económico de las relaciones entre siervos y amos que tan bien reflejaba la literatura renacentista profundiza la diferenciación social que ya separaba a ambos grupos en la sociedad estamental del medievo. En los siglos áureos se crea la imagen generalizada de unos siervos ociosos e interesados, que gastan todo su empeño en vaciar la bolsa de su señor y en conquistar todo tipo de mercedes materiales (regalos, trajes, joyas, calzado...), frente a unos señores que, al no ver con buenos ojos el interés personal que mueve a sus criados, se ven obligados a obrar en consecuencia protegiendo su propia posición económica del abuso de aquéllos. Criados interesados y señores prudentemente liberales. Correspondencias sociomorales que la mecánica interna de la *Comedia nueva* sabrá aprovechar en la configuración de su estereotipado doblete protagónico 'galán-gracioso'.

Respecto al caso concreto del *criado-gracioso*, en el punto III.2.1.5. («*Gracioso* o *donaire*») fuimos testigos de cómo la *comedia guilleniana* echaba mano de esa maniqueísta asociación entre posición social y valores personales que presidía el pensamiento barroco, reservando lo vulgar, lo prosaico y el sentido práctico de la existencia al criado. Y qué mejor muestra palpable, tangible ante los ojos del espectador, de su peculiar modo de ser que su graciosa obsesión por lo material. En LEH, Lombardo demuestra saber bailar mejor al son de unos doblones o de una cadena que a la orden desnuda de su señor: «a los veinte mil [ducados] me aplico / con diligentes cuidados» (p. 2b). Y es que el dinero tiene un enorme poder de convocatoria, y no sólo para el villano, según reconoce el gracioso Tadeo en ENO:

En Madrid oro y potable  
desde la mano a la boca.  
Los estados califica,,  
los corazones granjea,  
los ánimos lisonjea  
y las sangres purifica;  
es de las damas espejo [...].

---

<sup>91</sup> Sancho de Moncada, *Restauración política de España*, Madrid, 1619, p. 30.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 211.

Es ídolo de las gentes,  
alivio de los afanes,  
oprobio de los galanes,  
cuchillo de los valientes,  
vergüenza de los discretos,  
injuria de los honrados,  
suspensión de los cuidados  
y causa de los efectos; [...]   
del rey abajo ninguno  
es tan bueno como él... (pp. 36-37).

Al esfumársele de entre las manos la posibilidad de recuperar el volante nacarado de la Infanta, y, con ella, la succulenta recompensa prometida por el Rey, el pobre Lombardo balbucía para sí: «alas tienen los dineros / cuando de los pobres huyen» (LEH, p. 4b). El apego al dinero es característica común del criado guilleniano que, sin embargo, nunca se queja de ser mal pagado. No olvidemos que, en el universo ideológico de la *Comedia nueva*, la liberalidad del señor/galán es un valor indiscutible (y así se ha podido comprobar en el apartado anterior). Si alguna crítica tiene para con su señor, ésta apunta directamente a algún defecto o manía ridícula como el narcisismo de don Gutierre (ENO), el exceso de celo del viejo don Pedro en la guarda de su hija Hipólita (VA), el «vicio extremo» de una esposa con demasiadas dotes de mando (EVE), etc. Aquí sí se explayan los criados, hasta el punto de declarar, sin tapujos, que su oficio es criticar:

Gonzalo.           Donde no hay murmuración,  
no cabe graciosidad:  
                          Pruébolo con el lacayo  
                          de las comedias (EE, p. 166b);

Tadeo.             Así el hacello [murmura de mi amo] toca  
                          para parecer criado (ENO, p. 47);

Cotaldo.                           Cumpliera [al criticar a mi amo]  
  con lo que debe un criado (PCP, p. 414b).

Fea costumbre, la de la murmuración, que los reyes honrados sabrán valorar en su bufón como antídoto eficaz contra el lisonjero ambiente de la Corte. Así reconoce el 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; / cosa que en muchos siglos no se hiciera, / a no haber quien sus faltas les dijera» (p. 143a).

Aparte de ciertas pullas y burlas, el desafecto y la falta de apego del criado doméstico hacia su señor se materializa también en el teatro guilleniano en ciertos pasajes en que los siervos mienten, inducen al mal y hasta chantajea a sus amos. Recordemos cómo, cual nuevas celestinas, Belucha (CI), Teodora (CSH) y la dama de honor doña Alda (ECI) tientan la firmeza de sus amos «metiéndoles por los ojos» a los apuestos galanes secundarios y desatando, con ello, la lógica ira honrada de aquéllas: «para tentar la señora / es demonio la criada» (VA, p. 259a). Pero especialmente hostiles se muestran los criados ante el castigo físico<sup>93</sup> o ante una mala torta dada por sus amos en un momento de tensión. En estos casos, una amarga e impetuosa sensación de venganza los lleva a mentir o a traicionar a quienes siempre les han dado cobijo y trabajo en su casa. En CI, Leonela no duda en descubrir a su señor Anselmo la infidelidad de su esposa Camila con su mejor amigo, precipitando con ello el desenlace de la fábula hacia derroteros peligrosamente trágicos (muerte de Anselmo). Su arrepentimiento final llegará demasiado tarde: «nunca ser me hubieran dado, / pues tan villana he nacido. / ¡Que tan sin seso haya sido / quien tanto mal ha causado» (CI, p. 963). Tampoco calibra el lacayo Gonzalo (LFS) el alcance de su mentira al declararse violador de la dama Lidora en lugar de su joven amo Grisanto. El placer de cobrarse las «puñadas» de la dama Lavinia y de hacer pasar un mal rato a los concurrentes es mayor que el riesgo de ser molido a palos por los familiares de la noble ultrajada:

...quien el fruto quiere a palos,  
nueces pide y no verdades [...]. Cohechado  
vengo por ti, pues me has dado  
aunque dineros no han sido. [...]  
Las puñadas que me diste Ap.  
en todos pienso vengar. (LFS, pp. 269a, 270a-b)

Críticas, burlas, venganzas y mentiras del criado... Pero también hallamos en el teatro barroco muestras evidentes de la desnaturalización de la relación amo-criado en boca del primero, en forma de insultos, reprimendas y quejas como las que siguen:

Camila. Quien de sus criadas fía,  
de señora se hace esclava (CI, p. 960);

---

<sup>93</sup> Posiblemente una práctica habitual en la época. En la costumbrista LMV, asistimos a una escena en la intimidad del hogar de don Álvaro, donde éste, al reprender a su paje Antonio/Elvira, lo amenaza con mandarlo «açotar» si no deja de molestar al viejo Galíndez (p. 141). Reprimendas similares encontramos en otras piezas como EVE, donde la dama Jacinta advierte al gracioso Benito de que «...tú volarás / por la ventana a la calle» (p. 337b).

Hipólita.

Estoy loca  
de pesar; ¡oh, vil canalla!  
¡Oh enemigos no excusados!  
¡Oh criados!... (LMV, p. 246).

Protestas tan habituales en labios de los señores de la época, que el lacayo de *La Fénix de Salamanca*, de Antonio Mira de Amescua, llega a afirmar que «son postres de sus cenas / decir mal de los criados»<sup>94</sup>.

Con la excepción de algunos dramaturgos como el valenciano Gaspar Aguilar, cuyo origen plebeyo le hace tener una mayor sensibilidad para los problemas sociales, lo cierto es que el teatro del XVII apenas refleja en las tablas las tensas relaciones que enturbian la cotidianeidad de los señores y sus criados alquilerizos. Una de las causas principales es que, en la *Comedia nueva*, la figura del auxiliar doméstico se desprende del viejo, y más realista, hábito apicarado e infiel vestido por su pariente del teatro renacentista y entremesil barroco para calzarse la horma de un nuevo tipo literario, el *gracioso*, con unas funciones muy precisas (ser la grotesca contrafigura de su amo, con quien forma una especie de «comunidad mística», y hacer reír al público con su donaire y sus enredos). Decía Charles D. Ley, a propósito del teatro guilleniano, que «no se pierde nunca esta lealtad esencial del gracioso a su amo»<sup>95</sup>. Observación que bien podría hacerse extensible a la inmensa mayoría de comedias nacidas del molde lopesco.

En III.2.1.5. «*Gracioso o donaire*», observamos de primera mano la fluidez con que transcurría la convivencia entre amos y criados guillenianos, precisamente por basarse en un pacto implícito por el que ambas partes reconocían su interdependencia. Señores y criados concebían su asociación como una relación de complementariedad natural indiscutible, y, aunque el trato familiar y la complicidad les hubiese llevado a compartir juegos y ratos de

---

<sup>94</sup> A. Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*, en A. Valbuena Prat (ed.), *Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, (Clásicos castellanos, 32), tomo II, p. 90.

<sup>95</sup> Véase su obra ya citada *El gracioso en el teatro de la Península. Siglos XVI y XVII*, p. 160.

ocio<sup>96</sup>, unos y otros sabían bien cuál era su papel y su posición en el espacio doméstico en el que convivían:

- Galíndez. Servirte en todo querría. [...] Voy volando (LMV, p. 247);
- Gonzalo. A servirte es bien que vaya (LFS, p. 262b);
- Culebro. Fía, que serás servido (CI, p. 912);
- Benito. Sí haré (EVE, p. 349b);
- Cotaldo. Ya te sirvo, di adelante. [...] Yo voy (PCP, pp. 424a y 426a).

Una simple orden del señor bastaba para que el criado obedeciese presto, convencido de que «pago así mi obligación conocida» (ECA, p. 489) y de que «eso y más te debo a ti» (ECB, p. 176). Hasta los mandatos más amargos eran cumplidos a rajatabla por el siervo guilleniano («que me pesa te confieso, / mas sirvo a mi Rey», EAC, p. 102; «¿Qué más pudimos hacer / nosotros, que aconsejar / lo más sano, y replicar, / y por fuerza obedecer?», LJP, p. 152a), que sabía bien que, en última instancia, «si el consejo es de amigo, / la obediencia es de criado» (PYF, p. 137b)<sup>97</sup>. La gratitud del criado para quien le aseguraba techo y comida era tal que todos los siervos, desde el auxiliar de las primerizas tragedias de final feliz hasta el *gracioso* de las comedias de madurez, desarrollaban un hondo sentimiento de respeto y fidelidad que los unía de por

---

<sup>96</sup> Remitimos a la conocida escena costumbrista valenciana de LMV (pp. 101-157), en que amos y criados participan juntos en el típico «juego de las letras».

<sup>97</sup> Obediencia de la que, en virtud de su origen plebeyo y su consiguiente exclusión del código de honor, eximía Guillén a los criados cuando se trataba de cumplir las órdenes injustas de un tirano que atentaba contra la ley de Dios y los principios de la moral natural, y contra los derechos y la vida de los súbditos. Valga recordar el distinto final que la justicia poética de las comedias guillenianas reservaba a los criados que mataban por orden de su poderoso señor, mereciendo con ello su propia muerte o castigo ejemplar (EDD o EAC), frente al reconocimiento final que recibían aquellos otros como Duardo (ECA) u Hortensio (ENM), cuya bondad intrínseca y su sentido común les habían conducido a la desobediencia del tirano y a salvar la vida de súbditos inocentes. Diferentes desenlaces para una vida que, según el propio criado a quien ha tocado en suerte topar con un amo-tirano, ha sido un yugo más pesado que el peor de los trabajos mecánicos:

Mayor [trabajo] que con propias manos  
afanar para vivir;  
porque el pender de sí mismo  
es la dicha más segura,  
y lo demás desventura,  
cierto engaño y ciego abismo (LJP, p. 152a).

vida a su amo, incluso cuando éste, por alguna mala jugada del destino, hubiese caído en desgracia igualándosele en estado (LEH, pp. 27-28).

La complicidad entre ambos en ocasiones se presentaba bajo la «inverosímil» capa de la amistad, pues reconocía Grisanto que «no es mal amigo un criado» (LFS, p. 244a). Los galanes de teatro acostumbran a dirigirse a sus criados con expresiones como «amigos hemos de ser» (ENO, p. 51) o con amables hipocorísticos y cálidos apóstrofes del tipo «Gonzalillo» (LFS, p. 258b), «Claudia mía» (ECB, p. 175), etc. Palabras que cabe entender como un alarde u ostentación del caballero, que se enorgullece de verse rodeado por tan fieles servidores, y nunca como reflejo de la realidad de las relaciones de servicio en una época en que, la literatura política y moral lo atestigua<sup>98</sup>, no era posible la amistad entre los socialmente desiguales. De hecho, ya se ha visto cómo, ante las licencias de algunos criados-consejeros, los galanes guillenianos se veían obligados a pronunciarse desde el posicionamiento de su ser social, marcando claramente las distancias que los separaban de la servidumbre.

En conclusión, se puede decir que, salvo pequeñas incursiones en la realidad, la convivencia entre los nobles y sus auxiliares domésticos retratada por la *comedia guilleniana*, en particular, y por la *Comedia nueva*, en general, se desenvuelve en el terreno de una insólita y «verisímil» apacibilidad. Y es que el filtro «híbrido», por tragicómico, del nuevo espejo cómico del Barroco estiliza la realidad de las relaciones de servicio, presentándola como una armónica lucha de contrarios en la que los idealistas y ensoñadores caballeros, por un lado, y los groseros y materialistas criados, por otro, se unen formando un mismo «cuerpo místico». Doble articulación de planos por la que el criado-gracioso, convertido en proyección grotesca de su amo, viene a reforzar por contraste cómico el universo de valores ideológicos de la nobleza, facilitando así su doble asunción por los sectores «sabio y grosero» del público. Decía el gracioso lopesco de *El guante de doña Blanca* que «con la capa del donaire / todo el palacio penetra<sup>99</sup>». Y decía bien, porque esa intrusión en la esfera del «palacio», ese papel funcional al servicio de los intereses del estamento noble será el que presidirá la etopeya del criado cómico, alejándolo

---

<sup>98</sup> Véase Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, pp. 127-128.

<sup>99</sup> En *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio*, edición de J.E. Hartzbusch, tomo III, p. 17.

de ser una mera copia del original en la realidad. ¿Cuántos representantes del vulgo se identificarían con esos sumisos y fidelísimos criados del teatro? Posiblemente muy pocos. Más allá de la «voluntad de incorporación» de las voces del pueblo de la que habla Maravall, de nuevo avistamos la manipulación ideológica de un arte bien poco populista.

#### IV.2.1.1.3. Otras capas del estado llano (I): el mundo urbano

Entre esos dos ejes –nobleza y auxiliares– que vertebran el mapa social y humano dibujado por el teatro guilleniano, se aprecia un notable vacío sociológico. El filtro «aristocrático» de la *comedia* de Guillén de Castro no asimila bien el variopinto paisanaje del estado llano, ese flujo de soldados, comerciantes, médicos, escribanos, estudiantes, pícaros, mendigos, moriscos, judíos, esclavos, extranjeros... que, definidos ya socialmente por la marca externa de su peculiar atavío, animan las calles de la España aurisecular ofreciendo, según el testimonio de nativos y viajeros foráneos, una auténtica «fiesta» para los sentidos. Espectáculo vivo de la diversidad social que, como buena exponente del nuevo arte lopesco, la *comedia guilleniana* no llevará a escena más que indirectamente, a través de personajes circunstanciales y absolutamente subordinados al plano de los protagonistas nobles. Hablaba José M.<sup>a</sup> Díez Borque de cómo en el teatro barroco:

entre esos dos niveles [galán-dama/criado-criada] (la función del Rey puede ser adscrita al primero y ya vimos sus características) hay un gran vacío social, definidor de la comedia, pues sólo como personajes de fondo, de mero «relleno», aparecen soldados, estudiantes, indianos, pícaros, etc., y prácticamente no lo hacen nunca: comerciantes, funcionarios, artesanos, etc., quizá –como piensa Aubrun– porque constituían el grueso de los espectadores en el corral, pero me parece más fundamental prestar atención a lo que de herencia y justificación meramente literaria hay en esta estructuración, apoyada –claro está– en unos datos de base que se admiten, sin crítica: el orden monárquico; nacimiento sobre fortuna; virtudes y vicios, tendencias e ideales, coinciden con las clases sociales...<sup>100</sup>

Pues bien, vamos a profundizar en el estudio de algunas de esas relevantes presencias y ausencias de la población guilleniana, con ánimo de

---

<sup>100</sup> *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, p. 215.



completar la visión de la sociedad propuesta por el distinguido pincel de Guillén a la contemplación admirativa de su noble senado. Empezaremos por el espacio urbano.

Valencia y Madrid, especialmente, pero también Granada, Toledo y Zaragoza... son algunas de las ciudades que enmarcan las más enredadas tramas cómicas (comedias puras) del valenciano<sup>101</sup>. Pero, con ser representativas de populosos núcleos urbanos del momento, lo cierto es que no consiguen empaparse del tremendo fragor social que sus calles emanaban en la realidad en tanto que foro privilegiado de las relaciones humanas (trato social, comercio, amor, festejos, aventuras...). Ni rastro de ese colorido de gentes y oficios que, a instancias del conocido refrán «Amanecerá Dios y medraremos», se lanzaba a las calles con las primeras luces del alba y cumplía con la mejor cara posible las obligaciones de su ser estamental, inspirando deliciosas escenas costumbristas en el terreno de la literatura (relatos de viajeros) y de la pintura (véanse, por ejemplo, detalles de escenas callejeras de Madrid en el anónimo cuadro *La cárcel de la Corte*, del siglo XVII). Pareciera como si los únicos moradores del escenario urbano creado por Guillén fuesen... ¡cómo no!, la nobleza y sus criados.

Galanes que guardan la calle de sus amadas, ahuyentando a los posibles moscones; matrimonios acomodados que se visitan en sus casas o acuden a representaciones teatrales privadas en el palacete de algún amigo; damas que pasean en coches; caballeros empobrecidos que solicitan en la Corte cargos y empleos de importancia; cocheros y criados de casas contrarias que se disputan la prioridad del paso de la carroza de su señor por la angostura de una pequeña vía; familias que pasean por el prado... La vida urbana recreada por el poeta del Turia está plagada de anécdotas protagonizadas exclusivamente por el mundo señorial. Incluso en el contexto genérico de grandes festejos públicos como el que vive la Valencia de VA en su recibimiento de la futura reina y esposa de Felipe III, Margarita de Austria. Se detiene así, homenajeándola, en una parte de la realidad bien conocida por

---

<sup>101</sup> Cumple así Guillén una de las convenciones fundamentales de la comedia urbana: la proximidad geográfica. Alusiones más concretas a la madrileña «Plaza del Sol» (VA, p. 288b) o a la «plaza de la Olivera» (ENO, p. 46), la «plaza de la Seo» (LMV, p. 275) y «la calle de la Mar» (VA, p. 261b) de Valencia serían fácilmente conocidas por el público guilleniano, que se sentiría más involucrado en la trama representada.

el refinado auditorio de «La Olivera»: la efectiva concentración urbana de una nobleza que, ya desde el Quinientos, veía en su evolución hacia posiciones cortesanas y palaciegas el mejor modo de afianzar su poderío social. Recuérdense la progresiva conquista de altos cargos civiles, la proximidad con los gobernantes y la participación activa de la nobleza valenciana en el esplendoroso ambiente cultural y festivo de la ciudad durante los siglos XVI y XVII.

Pero eran muy otras las suelas, infinitamente menos privilegiadas en el organigrama social de la España del 1600 que, sin la ayuda del caballo, coche o silla, contribuían al desgaste diario de los incómodos guijarros irregulares que empedraban las calles de cualquier ciudad principal. Y la *comedia guilleniana* nos ofrece un débil testimonio.

**Burguesía.** Con dos simples menciones despacha el caballero Guillén a ese antipático grupo de la burguesía de los grandes mercaderes e industriales que, a golpe de vil metal (dinero), escala peligrosamente hacia las posiciones privilegiadas de la sociedad, poniendo en serio peligro el orden establecido<sup>102</sup>. Sus nuevos valores (trabajo, ahorro, constancia y prudencia) chocan frontalmente con el espíritu aristocrático desde el que escriben no sólo Guillén, sino la mayoría de los poetas auriseculares, que optan bien por sancionar y ridiculizar su forma de vida, bien por silenciar totalmente su existencia.

Una sola objeción pone don Juan a la rica novia de su hijo:

...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).

El apego al dinero y su avidez de ganancias son los principales argumentos que los prejuicios hidalguistas del momento esgrimen para la

---

<sup>102</sup> Un ejemplo más de cómo la ideología de la aristocracia lo imbuye todo en el XVII es la tendencia de los plebeyos o pecheros a querer asimilarse a los nobles. De hecho, la compra de títulos es práctica habitual de muchos burgueses adinerados que, como ese «mercader amante» de la comedia homónima de Gaspar Aguilar, conoce bien el alcance del poder de su riqueza: «porque la hacienda es jarabe / que la sangre purifica» (*El mercader amante*, en *Poetas dramáticos valencianos*, II, p. 151).

descalificación social de la burguesía comercial, a la que incluso llegan a dar trato de judaizante<sup>103</sup>. Tópicos como el del comerciante-ladrón o el mercader que engaña adulterando sus productos y «dorándolos» con la falsedad de su retórica arraigan pronto en la mentalidad colectiva. Dice Maura que:

Al cabo de más de cien años de perenne superación heroica, por acendrada fe religiosa y monárquica [...] iban adquiriendo nuestra mayor mentalidad y psicología de pueblo escogido desdeñoso de quehaceres humildes, oficios remuneradores y aun profesiones liberales, aburguesadas y pacíficas. La riqueza material que, en verdad, apetecían casi todos y codiciaban los más, no debía ser, según ellos, recompensa exclusiva del trabajo paciente [...] sino premio condigno de la aventura audaz, óptimo botín de la conquista difícil, patrimonio legítimo, vinculable, como el honor, por juro de heredad, en los descendientes de la raza dominadora<sup>104</sup>.

¡Cuán claro reflejan estas palabras el aristocratismo ensoñador e idealista que envuelve a la sociedad española, aislándola de los problemas reales y precipitándola a la «declinación<sup>105</sup>»! No olvidemos que la despreocupación por la creación de riquezas por parte de la nobleza y de las clases dirigentes es una de las causas principales de la decadencia de España. Algo de lo que nunca se habla en el teatro de la época que, sin embargo, sí carga las tintas contra quienes viven del negocio del dinero. En *Sin secreto no hay amor*, Lope de Vega pone en boca de Tello este comentario:

...mientras todos los que venden,  
que siempre lo injusto piden;  
los que pesan, los que miden,  
lisonjean y pretenden;  
mienten, en fin, cuantos tratan  
en mohatras de que viven<sup>106</sup>.

Tampoco Tárrega, el maestro valenciano de Guillén, se cortaba demasiado al criticar a esos «avarientos mercaderes» (*La duquesa constante*, en *Poetas dramáticos valencianos*, I, p. 507) que «son moldes de hacer pobres» (*La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, en *Poetas dramáticos*

---

<sup>103</sup> Muchos eran judíos o conversos.

<sup>104</sup> Cita tomada de J.M.<sup>a</sup> Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, p. 231.

<sup>105</sup> Término frecuente en la época, equivalente al moderno de *decadencia*.

<sup>106</sup> Lope de Vega, *Sin secreto no hay amor*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), Madrid, 1916-1930, tomo XI, p. 149.

valencianos, I, p. 540). Resquemor contra la figura del comerciante que también se aprecia en esta curiosa anécdota del contemporáneo Francisco Santos en *El no importa de España*:

Qué es un mercader codicioso cuando está escondido en su tienda sino un león embrocado... aguardando el lance y la presa...

En pasando el labradorcillo... a quien puede engañar y comprarle la sangre, sale luego a atraerle con palabras halagüeñas y blandas. Dice:

–Ven acá, hermano, tomad el refino, el velarte, que os lo daré muy barato dentro de la tienda.

Engáñale con palabras falsas y halagüeñas para atraerle, y, si es menester, le lleva a su casa y le sienta a la mesa, y lo que pretende con eso es comer de sus carnes, sacarle la viña, casa o la cosecha del trigo que está por venir<sup>107</sup>.

Mucho más diplomático se muestra Guillén en sus referencias (mínimas) a la burguesía. Quizás porque su condición de pequeño noble sin patrimonio le aconseja ser prudente y no ofender a quien en algún momento podría ayudarle económicamente, o simplemente porque, en su calidad de dramaturgo, no quiere molestar al privilegiado grupo de la oligarquía urbana valenciana abonado regularmente a «La Olivera». El caso es que, en su teatro, hallamos dos sorprendentes apologías a la figura de sendos burgueses. La primera se dedica a un tal «don Gaspar» (¿su famoso paisano y compañero de profesión Gaspar Mercader?<sup>108</sup>), y es cantada coralmente por el conjunto de los protagonistas de LMV:

Eugenia.	Don Gaspar.
	Sólo él, por excelencia, ha merecido este nombre.
D. Álvaro.	Es muy gallardo.
Pierres.	E molt hombre.
Galíndez.	Y tiene buena conciencia.
Elvira.	En un mercader no es poco.

---

<sup>107</sup> Texto recogido por F. Díaz-Plaja en *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, p. 19.

<sup>108</sup> Entre la crítica queda la duda de que así sea. Y nada tendría de extraño, pues otros poetas como Lope de Vega, en su *Jerusalén conquistada*, también laurearon al valenciano Gaspar Mercader. Un hombre cuyas aficiones literarias y su buen hacer como promotor de espectáculos eran de sobra conocidos en su ciudad, donde bien pudo agasajar a amigos y compañeros de la Academia de Los Nocturnos con representaciones privadas como la aludida por Guillén en su comedia. Pero don Gaspar no era «mercader», como dicen los personajes guillenianos de LMV, sino un caballero de ilustre linaje y, para más señas, primer conde de Buñol. Posiblemente le saliese a Guillén la vena académica y quisiese retar al espectador a descubrir la identidad real de su personaje en el juego semántico que le ofrece el sustantivo «mercader», en su doble acepción de patronímico o nombre común que designa al comerciante.

Eugenia.	Da de balde su caudal.
D. Álvaro.	Es muy rico y principal.
Eugenia.	Cuerdo en todo, en guerras loco.
Elvira.	Con eso le adorarán. (p. 218).

El segundo elogio tiene «trampa». El noble don Juan presenta a su futura nuera como «honrada, rica y hermosa» (VA, p. 253a). Epítetos merecidos, sin duda, pues, como ella misma confiesa en el desenlace, su alma es tan noble como la suya: «mis agüelos ginoveses / fueron, conforme a su estilo, / hidalgos y mercaderes» (p. 293a).

El frecuente origen «ginovés» de los comerciantes que asoman por el teatro barroco refleja una realidad en la que buena parte del comercio de las principales ciudades españolas está monopolizado por extranjeros, principalmente genoveses, alemanes y flamencos, y, en menor medida, por franceses. En la Valencia de LMV, el gabacho Pierres alude a una tendera francesa que le conseguirá el vestido que necesita (p. 180). Ésta, junto a la aparición del Barbero de DQM y la simpática alusión del gracioso Cotaldo de PCP (pp. 427a-b) a un pastelero y un remendón que no quisieron fiarle, son las únicas referencias de Guillén al amplio artesanado de oficios (tenderos, sastres, carpinteros, fabricantes de rosarios o de sillas de montar...) que sostiene la industria de la España del XVII. Ni burgueses poderosos, ni esas asociaciones gremiales tan importantes en ciudades de larga existencia y con cierta autonomía política tales como Valencia<sup>109</sup>, ni, mucho menos, los artesanos y oficiales (braceros, jornaleros...) menos afortunados serán invitados por el poeta del Turia a desfilar por sus páginas. Curioso escamoteo<sup>110</sup> de un sector tan crucial como el productivo, que tanto

---

<sup>109</sup> Habla Mérimée (*El arte dramático en Valencia*, tomo II, p. 366) de cómo «en Valencia se había formado lentamente una tupida red de asambleas y gremios que, frente a los avances del centralismo, mantenían las prerrogativas del espíritu local». En pleno siglo XVII, existen en Valencia treinta y tres gremios oficiales, que cuentan una sólida representación (sesenta y seis delegados) en el Consejo general que rige la organización municipal. Su tradición es larga, pero lo cierto es que en los tiempos de Guillén se observa un cierto declive en este tipo de asociaciones, y algunas como las de los chapineros o pergamineros acaban desapareciendo a causa de las nuevas modas.

<sup>110</sup> Aunque fácilmente explicable por su problemática y por no ajustarse demasiado a su proyecto ideológico-dramático (catecismo nobiliario para adoctrinamiento y auto-recreo de la nobleza).

protagonismo acaba de tener en la Valencia de la centuria anterior con su participación en las Germanías<sup>111</sup>.

**Religiosos.** Más desapercibidas pasan aún las capas religiosas (no ya sólo las altas dignidades eclesiásticas, sino también el bajo clero, reclutado entre las filas del estado llano y caracterizado, normalmente, por su elemental nivel de instrucción y su dependencia exclusiva de los ingresos de las *primicias*, las ofrendas y la colecta de las misas) por la superficie laicizada del universo cotidiano recreado por Guillén de Castro. Su indiscutible dignidad como ministros de Dios en la tierra desaconsejaba su participación en la frivolidad mundana de ciertas tramas (fábulas de líos de amores, problemas conyugales...). Por eso su reducida presencia se limita a la única obra de temática religiosa escrita por el valenciano, EME, donde hallamos al Sumo Sacerdote de Hierusalem y a dos levitas dedicados al servicio del templo de Israel, por un lado, y a Afrodisio, «Sumo sacerdote, del Templo que llaman Capitolio en la ciudad de Siene» (p. 586a), por otro. Sus respectivos papeles son secundarios, y sirven para ensalzar la grandeza de la Obra divina de la Redención: si los ministros israelíes son testigos de la generosa colaboración de María en el Misterio de la Encarnación y offician los desposorios de la virginal doncella con José, el egipcio Afrodisio abandona su religión pagana al presenciar la sumisión de sus falsos ídolos al Niño Dios.

La representación de la Iglesia Católica es puramente anecdótica. Destaca un personaje, figurante o incidental desde el punto de vista de su función dramática: se trata del Cura (DQM) que busca desesperadamente a su loco convecino, don Alonso Quijada, para hacerle desistir de su aventura caballerisca y devolverlo al pueblo. Su presencia, breve e intrascendente, responde a una deuda literaria heredada de la trama de la inmortal novela de su admirado Cervantes, a quien Guillén pretende rendir homenaje. Como figuras ausentes, pero mencionadas en algún momento por los protagonistas, sí descubrimos otros grados de la jerarquía eclesial, tanto regulares como seculares: desde el Papa («Padre Santo» [CSH, p. 95a; LMV, p. 262]; «Santo

---

<sup>111</sup> Nos referimos a la Primera Germanía de Valencia (1519-23), acaecida a comienzos del reinado de Carlos I. Significativamente silencia Guillén en su teatro este duro episodio que enfrentó a la sociedad valenciana en el Quinientos, mientras alude a su equivalente castellano (el movimiento de las Comunidades) en LHS: «Como estas Comunidades / inquietan a Castilla, / piden algunas ciudades / su presencia, y en su silla / te deja» (p. 583).

Padre» [LFS, p. 272b]; «Sucesor de Pedro» [PCP, p. 446a]; «Pontífice Romano» [LEH, p. 25a]; «Papa» [LEH, p. 37a]) a quien los enamorados y emparentados a nivel de primos hermanos solicitan su dispensa («el breve y dispensación», LMV, p. 262) para casarse, hasta ese «cierto sacristán» empobrecido que protagoniza la simpática anécdota del gracioso Cotaldo en PCP (p. 418a), pasando por el ermitaño-presbítero que bautiza al infante Montesinos en ENM (p. 385), el religioso que protege en su monasterio a la amada (embarazada) del Duque en DQM (p. 1038), y el «Obispo de Placencia» que desposará al Cid con Jimena en MC I (p. 115).

La aparición, en VA, de dos falsos estudiantes vestidos de capigorriones (nombre dado en la época a quienes se mantenían en las órdenes menores: ostiario, lector, exorcista y acólito, sin aspirar a las mayores de diácono y presbítero) sirve de excusa a Guillén para, en boca del gracioso Cobeña, poner en solfa la hipocresía de muchos que viven so capa de santidad:

Destos con rosario al cuello,  
y cuellos sin lechuguillas  
nos libre Dios; que es mostrar,  
macilentos y elevados,  
que viven desengañados  
y mueren por engañar.  
Estos, entre sota y siete  
que tratan a lo dormido,  
corto ni largo el vestido,  
sin capilla y sin bonete,  
se hacen, por no dejar  
cosa que no les permita,  
de un estado [h]hermafrodita  
que dos sexos pueda usar.  
Pues, cuando llevan antojos,  
que no es mala añadidura,  
perderáse el que procura  
mirallos sin muchos ojos. (p. 270b y 271a).

Crítica, no contra la institución eclesial sino contra sus representantes indignos, que también formulará el bufonesco Rodriguillo de LJP: «¿cuántos la voz levantan / que el Evangelio nos cantan, / y cantan malditamente?» (p. 118b), y en la que puede adivinarse un eco lejano de la célebre frase del humanista holandés Erasmo de Róterdam que tanto había irritado a las órdenes religiosas de principios del XVI: «Monachus non est pietas». No olvidemos que, en la devota España de la Contrarreforma, muchos se escudaban bajo la religión para cometer abusos varios. Nos viene el recuerdo de esos falsos

disciplinantes contra los que arremetía Quevedo (*Censura contra los profanos disciplinantes*) por hacer de su penitencia una profana exhibición de amor hacia sus amadas, o el caso, más grave, de los sacerdotes solicitantes. Actitudes inmorales y alejadas del dogma de la Iglesia, que la Inquisición perseguía y trataba de frenar<sup>112</sup>. En VA, el gracioso Cobeña teme por la suerte de su señor cuando se descubra que es bígamo:

...temo no te veamos  
subir con cirio y con mitra  
por las gradas de un tablado  
a ver la plaza sin toros  
y a ser obispo sin grados. (pp. 288b-289a).

Tales palabras recrean con total nitidez la escenografía de los solemnes juicios (Autos de fe) que el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición celebraba en la plaza Mayor de Madrid (donde, por cierto, se ubica parte de la trama de VA).

Más allá de esas breves censuras, subrayamos el silencio prudente<sup>113</sup> con que Guillén trata los asuntos de la Iglesia y, por supuesto, a sus ministros. Su firme adhesión a los principios de la religión católica está fuera de sospechas en las frecuentes tiradas pedagógicas dispersas en sus comedias. La fe y el honor, repetía una y otra vez de labios de honorables figuras paternas, son las «principales basas» de la educación del perfecto caballero: «enseñalde lo primero / con estilo cortesano / a que sea gran cristiano / y después gran caballero» (PCP, p. 416a). Y ¿qué mejor ayuda para ser «gran cristiano» que el refuerzo de la gracia divina recibido en los Sacramentos? De los siete, el Bautismo (ENM, p. 385), el Matrimonio y el «ultimo sacramento» o Unción de Enfermos (DQM, p. 1063) son los referidos explícitamente por los personajes guillenianos. Pero, sin duda alguna, sería la Eucaristía el que mayor peso tendría en sus vidas, dado que la práctica diaria de acudir a «ver misa» es enunciada constantemente por muchos alter-ego del autor.

---

<sup>112</sup> El Santo Oficio de la Inquisición, fundado por los Reyes Católicos, tenía como cometido velar por la pureza de la fe y de la moral católica. De ahí que sus perseguidos no sólo fueran los herejes y judaizantes, sino también los bígamos, sodomitas, sacerdotes que daban escándalo...

<sup>113</sup> Silencio de lo religioso que contrasta con la actitud de algunos de sus compañeros valencianos, más proclives a cantar las virtudes de santos de la tierra (*El Gran Patriarca Don Juan de Ribera* y *La vida y muerte del santo fray Luis Bertrán*, de Gaspar Aguilar; *El triunfante martirio y gloriosa muerte de san Vicente*, de Ricardo de Turia) o de modélicos representantes del estamento religioso (*La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, de F. A. Tárrega...).



**Intelectuales.** Menos margen de confianza depositaba Guillén en la razón, frente a la fe y al honor. El aprendizaje de las letras y el cultivo del intelecto exigido a los aspirantes a la perfección caballeresca era más bien mediocre («leer supo y escribir, / si no buena letra, clara, / con bastante ortografía, / que en un caballero basta», EPC, p. 138b). Posiblemente creyese también el poeta, como muchos de sus coterráneos, en el peligro de «saber demasiado». ¡Que se lo digan si no a las víctimas del malvado encantador Malgesí de ECI! De ahí el escaso protagonismo reservado por el valenciano a las capas intelectuales, apenas representadas por unos innominados, y casi siempre mudos, ayos, maestros de armas o de esgrima (para los varones) y de danzar (para las damas) y, ya en el reducido círculo del espectáculo, diversos músicos, un bailarín y una actriz de teatro.

El paso de esos intelectuales por el universo ficcional guilleniano deja una débil estela que en ningún caso sirve para conocer su visión del mundo o intuir sus modos de vida en la realidad. Tan sólo un par de datos tópicos, reveladores de la estima social de algunos de ellos: la consideración del poeta como genio loco («por eso dicen que son locos los poetas», CI, p. 863; «una locura discreta / quiero hacer, seré poeta, / para ser discreto y loco», DQM, p. 1060), y el irresistible atractivo que la farándula despierta en el hombre del Seiscientos:

Gonzalo.            Eres a un mismo compás  
                         española, y tienes más  
                         las coquillas del tablado.  
                         Esto de representanta  
                         es ya hechizo señorial,  
                         que al ingenio más sutil  
                         los pensamientos levanta:  
                         ¿qué tenéis para las gentes  
                         que le dais las hermosuras  
                         con salsa?...

Bernarda.            El hacer figuras  
                         cada día diferentes,  
                         y en el hombre pareceres  
                         varios, gustosos serán,  
                         porque piensa que le dan  
                         en una muchas mujeres. (EE, p. 189a).

El poder seductor que la figura de la actriz, sobre todo si goza del éxito y el reconocimiento público, ejerce sobre el espectador masculino es enorme. Hasta el propio Felipe IV caería en las redes de una célebre actriz, María Calderona, más conocida como «La Calderona». Numerosos textos de la época dan cuenta de altercados protagonizados por nobles que se disputan

los favores de actrices consagradas. Situación que no hace sino agravar la desconfianza de la Iglesia por este tipo de teatro profano en beneficio de los Autos Sacramentales. Pues bien, una de esas famosas intérpretes es María de Córdoba, de sobrenombre artístico «Amarilis» o «La Gran Sultana», y a ella se refiere Guillén en este sorprendente giro metateatral: «Ésa [Amarilis] / es un asombro, Jesús; / si hace una Princesa, tú / no pareces tan Princesa. / Pues si afectuosamente / representa, admira, espanta; / altera el pecho, levanta / el cabello, es excelente. / ¡Pues si baila! Es tan compuesto / su modo, que da lugar / a que se pueda templar / lo lascivo con lo honesto. Para todo es cosa rara, / a todo nacida viene: / es muy bizarrota, tiene / lindo talle, buena cara...», EE, pp. 182a-b). Guiño cómplice e interesado del poeta no tanto para con su auditorio como para con el autor Andrés de la Vega<sup>114</sup>, al homenajear a su esposa María de Córdoba, cuyas dotes representativas serían sin duda excelentes<sup>115</sup>, pues fueron también laureadas por otros dramaturgos del Barroco tales como Calderón de la Barca en *La dama duende*.

En su crítica de la Corte, donde todo anda al revés al juzgarse sólo por la corteza, el gracioso Cotaldo da estos prácticos consejos a poetas y actores:

los versificantes den  
a los versos buen metal  
de voz, que aunque digan mal,  
no importa, si suenan bien;  
los cómicos prevenidos  
denles fingidos quilates,  
y verán mil disparates  
celebrados o reídos... (PCP, p. 436a).

La advertencia de que tan sólo se limiten a aparentar el buen hacer de su oficio que Cotaldo hace al colectivo dedicado al espectáculo, pese a

---

<sup>114</sup> Guillén no se olvida de mencionarlo: «y Andrés de la Vega, que es / su marido...» (EE, p. 182b). Posiblemente lo conociera el poeta y hubiese trabajado para él en Valencia o en Madrid. De hecho, en los Libros del Hospital General de Valencia y en el calendario de representaciones de «La Olivera» está registrada su presencia como miembro de otra compañía, en 1620 y 1625, y, como director de su propia compañía, en el período que abarca desde el 24 de septiembre de 1628 al 1 de enero de 1629.

<sup>115</sup> Refiriéndose a la citada actriz en su papel de Hero, en la célebre comedia *Hero y Leandro* (1629) de Mira de Amescua, Javier Aparicio explica que «en más de una ocasión se excedía en su verismo trágico y acababa herida al arrojarse, al *despeñarse* como Hero, el personaje mitológico que encarna, desde el primer corredor o desde la rampa de madera que hacía de *torre*, hasta el foso o el tablado, cuestión a la que se refiere irónico Cosme [en *La dama duende* de Calderón de la Barca] cuando habla del *volatín del carnal*. Amarilis parece que se excedía en su celo, y sus dotes de saltimbanqui, como las de tantos otros comediantes barrocos, se ponían a prueba por exigencias escenográficas y cuando las tramoyas le pedían al actor más esfuerzo físico que dicción» (véase *El teatro barroco. Guía del espectador*, pp. 45-46).

hallarse incluida en el tópico del «menosprecio de Corte», esconde una lúcida crítica al ambiente mediocre y vulgar que parece haberse adueñado también del microcosmos del Corral. Y, por si quedaba alguna duda, sentencia el gracioso:

...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,  
    y luego por contratreta  
un silbo tan penetrante,  
que aturda un representante,  
y descompone un poeta;  
    rigor para cada día  
es terrible, y no sé quién,  
siendo poeta de bien,  
lo es de cómica poesía,  
    viendo en estos ejemplares  
que a los ingenios sutiles  
les dan premios tan civiles  
y castigos tan vulgares. (PCP, pp. 438a-b).

¿Venganza del poeta por alguna mala experiencia personal? En cualquier caso, queda ahí el tono de denuncia de una situación bastante habitual en los corrales españoles, donde el éxito o el fracaso de una puesta en escena dependía en buena medida del capricho mosqueteril.

En resumidas cuentas, y ya para cerrar este pequeño apartado, puede que Guillén no quisiese comprometerse demasiado en el retrato de los grupos representativos de la intelectualidad, cuya opinión y refrendo, por otra parte, le serían tan estimables. Téngase en cuenta el carácter fundamentalmente urbano del teatro en la Valencia del momento, donde, aparte de las capas privilegiadas de la nobleza y burguesía, las clases medias («doctos» y profesionales liberales) constituyen la clientela habitual. De todos modos, lo que está claro es que su incorporación en las *dramatis personae* hubiese entorpecido el canto laudatorio a la nobleza y a su peculiar modo de vida pretendido por Guillén en sus comedias. Razón que explicará también la ausencia de los grupos menos favorecidos del mundo urbano.

**Desarraigados y marginados.** Los estudios demográficos de la época sitúan en torno al 10% del total de la población a la heterogénea masa de los excluidos de los grupos «respetables» de la sociedad estamental, ya sea por

su pobreza (pedigüños), ya sea por motivos legales (esclavos, extranjeros...) o raciales (gitanos, moriscos, descendientes de judíos...). Dato que oculta o disfraza la cosmovisión guilleniana con su tímida incursión en el mundo del hampa y en el de los conflictos raciales que tiñen la convivencia de los moradores de la España aurisecular.

Con su sorna habitual, Godín le dice a la Reina que «llámanme el gitanillo» (TPC, p. 276a). Apelativo que parece aludir más a su natural gracejo como bufón real que a su raza, aunque de sobra conocido es el tópico del «duende», el encanto y la gracia picaresca, que envuelve a los gitanos. Sea como fuere, la comedia no insiste más en la genealogía del gracioso. Como tampoco habla demasiado de las otras dos razas minoritarias –judíos y moros– que durante largos siglos han protagonizado una tensa convivencia con los cristianos, hasta su expulsión definitiva en 1609-1613.

Ningún judío o converso asoma por las páginas del valenciano. Tampoco lo hace representante alguno de los moriscos que, tras la Reconquista y a través de sus forzosos bautismos cristianos, permanecieron en la Península Ibérica, ya habitando las áreas rurales como agricultores o artesanos sometidos en vasallaje a la nobleza, ya poblando los barrios especiales (morerías) de las zonas urbanas. Y eso que su presencia en los territorios de la Corona de Aragón, especialmente en el Reino de Valencia, es notoriamente elevada en los tiempos de Guillén de Castro: su expulsión, en 1609, supone la pérdida del 26,77% del total de la población<sup>116</sup>. No es de extrañar que, pese a las numerosas prohibiciones anteriores a la definitiva expulsión de 1609, el influjo de los modos de vida de la comunidad morisca se colase por la cotidianeidad de la Valencia aurisecular, donde, según testimonio de F.A. Tárrega en *El prado de Valencia* de 1599, son corrientes de ver numerosos atavíos de inspiración mora:

Rodolfo.           ...y entre tanto un escudero  
                          despacharé por la posta,  
                          para que nos traiga, a costa

---

<sup>116</sup> A comienzos del xvii, el reino valenciano cuenta con unos 435.000 habitantes, de los que 117.464 constituyen los moriscos expulsados. Para más información al respecto, remitimos al estudio de Henry Lapeyre, *Geografía de la España Morisca*, Valencia, Diputació Provincial de València, 1986, (Colección Història i Societat, 4). De alto interés resulta también la lectura de crónicas que coetáneos como Gaspar Aguilar, en *Expulsión de los moros de España* (1610), escribieron sobre el tema.

de trabajo y de dinero,  
marlotas, mantos y tocas  
de moros de Berbería,  
que en Valencia todavía  
las hay propias y no pocas<sup>117</sup>.

Y aun después de 1609 la impronta árabe se deja notar en las costumbres de valencianos y españoles. Baste recordar la moda de ir «tapadas» las mujeres con un manto que les cubre el cuerpo y la cabeza, dejando a la vista un ojo (VA, LMV...), o el hábito, también mujeril, de sentarse sobre almohadas (alcanzado, en insólito anacronismo, a la griega Progne de PYZ).

La estrecha familiaridad con lo musulmán, en ciudades como Valencia, explica también el uso que el castellano Cobeña (VA) hace de los términos «algarabía» (p. 259b) y «renegado» (p. 260a) para denostar la lengua propia de la ciudad del Turia. Voces que presentan un evidente cariz despectivo, sintomático de las nuevas corrientes de opinión favorables a los impulsos centralistas y homogeneizadores de la Corte.

La sensibilidad del compatriota y plebeyo Gaspar Aguilar, al elaborar el tejido social de sus comedias incluyendo personajes representativos de los sectores disidentes de la «honorable» sociedad estamental, nos permite visitar por dentro, y conocer algo más su problemática interna, una comunidad morisca (*El Gran Patriarcha Don Juan de Ribera*) y otra hebrea (*La gitana melancólica*). No sucede lo mismo en el teatro del aristocrático Guillén. En él, el vacío literario al que judíos y moriscos se ven condenados es síntoma inequívoco de la negativa valoración social que los cristianos nuevos inspiran en el grueso de los españoles o cristianos viejos que constituyen la «casta dominante», como diría Américo Castro. Los judíos, por su odiosa supremacía social, administrativa y cultural; los moriscos, por su inasimilación cultural y religiosa...<sup>118</sup> y, en Valencia además, por su formidable cohesión como grupo y su sospechosa susceptibilidad a aliarse con la temible escuadra turca que,

---

<sup>117</sup> F.A. Tárrega, *El prado de Valencia*, p. 165.

<sup>118</sup> El profesor Antoni Simón explica que «en palabras de Braudel la expulsión es la confesión de la impotencia de la sociedad cristiano-española ante: “la prueba de que el morisco, después de uno, dos o tres siglos, según los casos, continuaba siendo el moro de siempre, con sus vestidos, su religión, su lengua, todo; había rechazado la civilización occidental, y éste era su delito principal.”». Para más información sobre este particular, véase Antoni Simón, *La España del siglo XVII*, pp. 50-54.

durante todo el siglo XVI, ha venido asolando las costas levantinas. En este sentido, es posible que Guillén considerase que la ocultación de lo morisco es la postura más prudente para no despertar las viejas rencillas que enfrentaron a nobles (aliados de sus vasallos moriscos) y agermanados (burgueses, artesanos y campesinos de las tierras de realengo) en el Quinientos.

Sí aparecen, por el contrario, algunos moros en la dramaturgia guilleniana. Se trata de los ancestros de los actuales moriscos que invadieron España y parte de Europa en la lejana Edad Media. Así, por ejemplo, en sendas partes de *Las mocedades del Cid* aparecen diversos reyes moros: Almanzor<sup>119</sup> (MC I) y Alimaimón (MC II); una princesa mora llamada Zaida (MC II); dos morabitos<sup>120</sup> (MC II); y unos cuantos soldados rasos sin nombre. En ECI, por su parte, ambientada en la remota Francia de Carlomagno, descubrimos al rey persa Aliarde, con su séquito de seis súbditos y algunos consejeros, y cinco moros más. Su escaso valor sociológico, por referirse a contextos anteriores en el tiempo a la época que estamos tratando, nos impide detenernos en su retrato<sup>121</sup>. Sólo rescatamos un par de detalles de cierta actualidad. En primer lugar, el obstáculo de la religión en la relación amorosa de cristiano y mora («una cosa solamente / te falta para ser mía, / que es tener cristiano el ser», MC II, p. 108) y su posterior resolución con la conversión de la mujer árabe a la verdad de la ley cristiana («conocí la ceguedad / de mi ley y la he mudado», MC II, p. 108). En segundo lugar, el odio y el resentimiento que algunos nobles y más pastores y gentes sencillas, representativas del sentir popular, demuestran hacia todo lo que huele a árabe a través de insultos bien familiares en la época:

Emperador.	Moro, mucho ladras, baste, baste. (ECI, p. 780);
Pastor.	¿Qué apostaremos –¡ah, perros!– que no me alcanzáis de un salto? [...] ¡Morillos, volvé, esperá, que el Cristiano os acometa! [...]

<sup>119</sup> Nombre genérico aplicado por los cristianos a los reyes moros.

<sup>120</sup> Musulmán que profesa un estado religioso equivalente al de los anacoretas o ermitaños cristianos.

<sup>121</sup> Cuya funcionalidad literaria, como dignos rivales de los héroes cristianos (el Cid, en MC I y MC II; y el conde de Irlas en la comedia homónima), es indiscutible, y ya se ha comentado en el subsubapartado III.2.1.1. «*Caballero-galán*».

¡Qué bravo herir! ¡Puto, toma  
para peras! [...]  
¡Así calo yo un melón  
como despachurran moros! [...] Ya  
huyen los moros. ¡Ah, galgos!... (MC I, pp. 59-61).

Tampoco los marginados legalmente (esclavos o «siervos personales») hacen acto de presencia en el teatro guilleniano. A no ser, claro está, por la criada Costanza de CSH, que descubre a su joven señora sus orígenes como esclava de su madre: «pues fui yo, aunque siendo esclava, / la que podía y privaba / con tu madre y mi señora» (p. 93b). La confesión de la criada nos sitúa ante la realidad de la España del XVII, donde todavía se trafica con esclavos, en su mayoría procedentes de las Indias. H. Mérimée nos recuerda el precio que una muchacha negra próxima a la veintena y, por consiguiente, apta para el trabajo tiene en la época: 1.700 reales castellanos (*El arte dramático en Valencia*, II, p. 372). Recuérdese que el propio Guillén recibe de manos de su protector el marqués de Peñafiel, según consta en el pertinente documento notarial, el obsequio de un esclavo negro llamado Azán Blanco, al que posteriormente venderá por mil reales a un tal don Antonio de Zubiaurre.

En contrapartida al caso de la esclava Costanza, LEH menciona brevemente la peripecia sufrida por un cautivo cristiano en tierras moras de Levante: se trata del noble Cesarino, el cual, según cuenta en un discurso retrospectivo, fue capturado por «un dueño / para mi trato apacible, / destos que en su seta llaman / Morabitos o Alfaquíes» (p. 35b).

Significativamente también, por lo que tiene de reflejo de su valoración social en la realidad, quedan excluidos del universo ideológico-dramático guilleniano los desarraigados y automarginados de la sociedad. Nos referimos no sólo a los representantes del mundo del hampa<sup>122</sup>, esas bandas organizadas de bandoleros y delincuentes que tantos quebraderos de cabeza plantearon a la política interna de los Austrias en los territorios de la Corona de Aragón donde la administración real apenas se hallaba implantada<sup>123</sup>, sino también a esas gentes sin oficio ni beneficio y delincuentes de poca monta

---

<sup>122</sup> Según el D.R.A.E., *hampa* se define como «conjunto de maleantes, los cuales, unidos en una especie de sociedad, cometían robos y otros desafueros, y usaban un lenguaje particular, llamado jerigonza o germanía».

<sup>123</sup> El bandolerismo catalán y, en menor medida, el valenciano constituyen una de las manifestaciones más palpables de la conflictividad social de los siglos áureos.

(mendigos, vagabundos, pícaros, corta-bolsas, embaucadores, jugadores, alcahuetes y hechiceros...) que se amontonaban en las ciudades españolas al calor de la generosa aglomeración de los grupos privilegiados. El citado barrio de «La Olivera», que acoge al hambriento Tadeo en ENO (p. 46), es uno de los focos predilectos de la «fauna» picaresca valenciana. Así describe Deleito y Piñuela el ambiente nocturno del Madrid de 1600, extensible al resto de ciudades principales:

...Pululaban por las calles ladrones, capeadores (llamados así por dedicarse a atrapar las capas de los transeúntes), desmotadores (nombres de los que desnudaban a sus víctimas, llevándose su ropa) y cortabolsas en cuadrillas, que atacaban al viandante y aun hacían frente a las rondas, poniendo en fuga más de una vez a corchetes y ministriles<sup>124</sup>.

Instalados en la ciudad, su manutención está más que asegurada. Y no sólo por la obligada magnanimidad del aristócrata, sino, en general, por ese orgullo español que ve henchido su ego y superioridad al socorrer al desvalido. Con razón no se extrañaba el Conde de VA de que el jugador y pendenciero don Ginés (en realidad, don Diego) hubiese ido a parar a Madrid, pues «sigue el mismo norte / de los muchos que en la Corte / viven de milagro» (pp. 265b-266a)

La –ya comentada– concentración urbana de los grupos respetables de la sociedad es, junto con los evidentes problemas económicos que azotan España<sup>125</sup>, el principal factor de la proliferación en las ciudades seiscentistas

---

<sup>124</sup> Citado por Justo Fernández Oblanca en *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, p. 259.

<sup>125</sup> Problemas que, en el caso concreto de Valencia, se agravan enormemente con la expulsión masiva de los moriscos y sus consecuencias: crisis demográfica, disminución notable de la producción de arroz y de caña de azúcar, necesidad de importación de cereales de Castilla y Cerdeña, debilitación del sistema monetario por las considerables sumas de oro y plata que se llevaron consigo los expulsados, etc. Ante semejante panorama socioeconómico, no es extraño que el hurto y el fraude se convirtieran en una práctica habitual, y no sólo entre los que podríamos denominar como «ladrones profesionales». En *La literatura picaresca desde la historia social* (Madrid, Taurus, 1986, p. 474), dice Maravall que:

...el fraude se convierte en vía de pragmatización de la conducta en la sociedad barroca de comienzos del siglo XVII, sociedad del primer capitalismo y ámbito de las primeras experiencias de una competencia competitiva, surgida y al mismo tiempo fomentadora de la anomia, que no ha encontrado una nueva formulación moral –a pesar de que muchos en el siglo XVII se van a empeñar en lograrla–. Todos se sirven de él, se sienten próximos bajo su dominio, lo practican y lo sufren. Unos lo ocultan, ostentando un conformismo rígido con las convenciones vigentes, otros lo dejan transcurrir y hasta lo convierten en tema de confesión aunque con frecuencia encubierto bajo falsa capa que fácilmente es reconocible como tal.



de todo ese amplio abanico de holgazanes y «amigos de lo ajeno», cuyas peripecias vitales tanto han gustado de retratar los escritores del momento<sup>126</sup>, inspirando el nacimiento de todo un género literario: la novela picaresca. Protagonismo relevante, en la vida y en la literatura del momento, que el teatro guilleniano refleja muy débilmente con la figura incidental de tres bandoleros que asaltan en el camino al pastor Enaín (EME); un «villano delincuente» que roba y asesina al hijo de un anciano (LJP); y un malhechor, por nombre Celio, que mata al amante de la viuda de su hermano (DYE). Pero, sobre todo, por su mayor trascendencia funcional que no por su importancia numérica, destacamos el tipo del soldado ocioso y apicarado.

El Culebro de CI es el perfecto representante de ese tipo social tan frecuente en el teatro barroco, a quien el servicio (profesional) en los «tercios» o «regimientos» españoles ha dejado «bien herido y mal pagado»:

¿Pues, no basta el ver que traigo  
poco pelo y mucha pluma  
para ver que soy soldado  
español, y que aquí estoy

---

Clima generalizado de corrupción que profundiza las diferencias sociales entre ricos y pobres y que, en opinión de algunos, justifica en cierta manera el proceder de los pequeños rateros y delincuentes que hurtan para sobrevivir. Véase el siguiente fragmento de los *Avisos de Barrionuevo* (citado por Justo Fernández Oblanca, en *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, p. 259):

...el mundo está de suerte que si no es robando no se puede vivir y sólo lo pagan los ladroncillos y rateros, que los peces grandes rompen la red y salen y entran cuando se les antoja, sin que para ellos haya puerta ni bolsa que no esté patente.

<sup>126</sup> Recuérdese al célebre Cervantes en sus novelas ejemplares *Rinconete y Cortadillo* y *El rufián viudo*, o en la pieza teatral *El rufián dichoso* e, incluso, en algunos pasajes de *El Quijote* (Parte I, cap. 22; Parte II, cap. 60 y 61). Y ¿qué decir de los cultivadores del teatro breve? Numerosísimos son los entremeses barrocos que tienen como protagonistas a las gentes del hampa: *El capeador* (1605), *Los negros de Santo Tomé* (1609), *Los ladrones engañados* (1609), *El talego-niño* (1645), *Ir por lana* (1656), *Los ciegos* (1658), *La burla del ropero* (1661)... Por no hablar de las jácaras (género consagrado a la descripción de las aventuras del jaque), entre las que destacamos las calderonianas *Jácara de Carrasco* y *Jácara del Mellado*, por poner algunos ejemplos. Pero también abundan los títulos de novelas picarescas referentes a la figura de pícaros y bribonzuelos: *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, *La pícara Justina* (1605) de López de Úbeda, *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo, *La vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, el *Buscón* (1626) de Quevedo, etc. Y, aunque no encajase bien en la ideologizada y aristocratizante cosmovisión del teatro barroco, el tipo social del pícaro protagoniza algunas comedias como las lopescas *El rufián Castrucho* y *El arrogante español o caballero del milagro*, o *El catalán Serrallonga*, escrita en colaboración por Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara, etc. Siguiendo en el ámbito teatral y, como simple dato curioso, recordamos la «audacia técnica» del trágico Virués, el cual, en un avance firme hacia la fórmula tragicómica que poco después habría de definir a la *Comedia nueva* de Lope, presenta como coprotagonistas de los aristocráticos personajes de *La infelice Marcela* a un grupo de bandoleros y delincuentes.

en Italia, donde soy  
bien venido y mal pagado? (p. 879).

La irregularidad y hasta la falta de pago a los soldados es una constante en las comedias guillenianas con trama belicista. En LHS vemos al caballero español don Rodrigo de Villandrando, que lucha en las filas francesas, mediando entre la necesidad de sus famélicos soldados («es grande necesidad / la nuestra», p. 557) y el apuro económico de un rey desbordado por los gastos de esa guerra interminable que pasaría a la historia como «Guerra de los Cien Años» («A su Majestad / le aprietan muchos cuidados. / La guerra es larga, y yo sé / que le ha faltado el dinero», p. 557). Como buen caballero que es y, por añadidura, español, don Rodrigo no se contenta con apelar a la misericordia del rey galo y esperar a que pueda asignar a sus soldados «dos pagas [...] de socorro» (p. 557). Su extrema liberalidad le lleva a despojarse de su dinero y joyas particulares para repartirlas entre sus hombres, que siempre lucharán mejor con el estómago lleno y con el respeto y el reconocimiento de sus superiores. Su comprensión para con el desvalido que lo ha dado todo por su patria es enorme:

Socorro piden agora,  
que pasado el pelear,  
todo es pedir, todo es dar  
entre soldados, señora.  
Siempre pide el que no tiene  
y el que tiene siempre da. (p. 558).

Por eso, cuando el Rey no puede afrontar el mantenimiento de sus tropas, y a él no le queda ya nada que ofrecer a los soldados, el caballero castellano recurre a un sistema de pago socorrido en tiempos tan difíciles: el «saqueo organizado», es decir, la exigencia de «parias» a la población civil:

Don Rodrigo.	Ea, pues,
	al momento se os dará,
	que esta villa bien podrá
	daros dos pagas. [...]
	Pues ellos [mis soldados] han de comer
	y yo no puedo pagallos.
	Las villas circunvecinas
	por turno los han pagado,
	y a ésta vuestra le ha tocado
	hoy el hacello. [...]
	Paréceme una ciudad,
	por grande, lucida y bella,
	y donde hay casas hay gente,
	y donde hay gente hay dinero,
	y pues el que pido espero,

envialdo brevemente,  
porque si con él no aplaco  
a mis soldados, canalla,  
derribarán la muralla  
y la villa a saco. (LHS, pp. 583-84).

Pese a su ambientación en la vecina Francia, la situación trasluce un problema real, bien conocido por el español del XVII: las tremendas dificultades de la Corona para mantener a su ejército y preservar su hegemonía y su rango de primera potencia militar en Europa. Culebro –ya se ha visto– es uno de tantos soldados españoles que malviven en tierras italianas porque su rey no les paga. Su única solución para poder sobrevivir es la de matar a sueldo, y así lo vemos aceptando el encargo que le hace Torcato de rajarle la cara a su enemigo Anselmo. Y aunque las voces de su conciencia le avisan de lo malo de su proceder, pronto las acalla el hambre:

¡Oh infame necesidad,  
a qué obligas a los hombres!  
Cuando ofendes, cuando enfadas,  
bien dicen que en ti no hay ley.  
Mas, ¡cuerpo de Dios!, si el rey  
no paga las cuchilladas  
y las paga un florentín,  
un pobre español ¿qué hará,  
puesto que en Italia está  
como en la tierra un delfín? (p. 878).

Pero ésa no es la única salida del soldado que vuelve de la guerra y no tiene dónde caerse muerto: siempre le queda la peregrinación a la Corte en busca de un empleo de segunda fila o, en caso de haber sido agraciado con un noble nacimiento, hábitos y encomiendas. En este caso, la comedia LJP, aunque ubicada en la exótica Hungría, ofrece en detalle varias escenas representativas en las que el monarca despacha las «consultas» de algunos de sus soldados que aspiran a puestos vacantes en la Corte (véanse las pp. 136a-b y 137a-b).

Cuando cegado por alguna pasión humana, el Rey de LJP desatiende las justas demandas de sus soldados, no falta quien irrumpa en sus aposentos y, desde el dolor de la boca de sus heridas, le advierta del peligro (indisciplina y sublevación) de tener descontento a su ejército. No se olvide el carácter profesional de los nuevos soldados, que cada vez tienen más claro que sin cobrar no hacen la guerra:

Soldado. Dejádme [al Portero]. ¡Cuerpo de Dios con la casa y los porteros! He de hablalle aunque esté en cueros. [...] Estoy tan desesperado, que he de perderme [...]. Yo soy, que vengo resuelto entre furias locas a decirte, con las bocas de las heridas que tengo, que se turban los estados y las ofensas se animan cuando no premian y estiman los reyes a los soldados; y que por ti, pues no dejas de los vicios los desvelos, se levantan a los cielos de tus vasallos las quejas; y que temas, pues oídas tan justamente serán, que contra ti bajarán de allá, en rayos convertidas. (LJP, pp. 126b-127a).

Soldado 1.º Si [el Rey] paga mal sus soldados, ¿quién habrá que le sirva bien? (EPC, p. 157a).

Un último apunte sobre la apariencia del soldado español. Se quejaba Culebro ante el florentino Anselmo de que «¿no habéis conocido / por la pinta esta figura?» (CI, p. 879). Y es que, «¿no basta el ver que traigo / poco pelo y mucha pluma / para ver que soy soldado / español?» (p. 879). Su origen y profesión, como el del resto de papeles de nuestra jerarquizada sociedad aurisecular, estaba impreso en su atavío, pues las fuerzas militares españolas tienen un aspecto reconocible allende sus fronteras: «soldados / que la nación española / ilustraban con sus trajes, / y honraban con sus personas» (PCP, p. 442a). Para empezar, esos emplumados y coloristas sombreros que, si en opinión de don Rodrigo de Villandrando, acrecientan «mi honor y mis galas» (LHS, p. 564), les hacen parecer «papagayos» a la vista de italianos y extranjeros. Y aunque, salvando la característica banda atravesada del oficial y la bengala del general, el soldado español no tiene un uniforme específico, es probable que luciera un atuendo semejante al que dos criados enfundan al noble Anteo en ECB:

Criado 1.º Qué bien asienta el calzón  
la liga, media y zapato.  
Criado 2.º Nacido viene el jubón. [...]  
Criado.1.º Es uso muy de soldados  
llevar sueltas las ropillas,

Criado 2.º y abiertas por ambos lados.  
 Estánte a mil maravillas  
 los cuellos asquerolados. [...]

Criado 1.º Cíñete agora esta espada. [...]

Criado 2.º Y gustarás de llevar  
 con plumas este sombrero,  
 y parecerás soldado  
 desde el pie hasta la cabeza. (pp. 151-152).

Finalmente, completamos este tímido cuadro de la picaresca guilleniana con el tipo social del estudiante, falsamente encarnado por el caballero valenciano don Rodrigo (VA). Su autorretrato, aunque estereotipado, presenta una cierta dosis de realismo (ingredientes de pobreza, ingeniosidad...), pues lo que pretende con él don Rodrigo es convencer a su interlocutor de su falsa identidad estudiantil:

Estudiaba en Alcalá;  
 un mi hermano me acudía,  
 a quien le faltó el caudal,  
 y yo me vine a quedar tal,  
 que por milagro vivía;  
 y viéndome forastero,  
 y que era estorbo, al saber,  
 buscar para comer  
 trazas de tener dinero... (p. 279a).

Al igual que sucedía con el soldado, el estudiante presenta también una vestimenta reconocible por sus contemporáneos. En este caso, además, el origen valenciano de su portador le confiere un sello distintivo, y así lo perciben don Diego («Parecéis en el vestido / estudiante valenciano», p. 279a) y su criado («¿De los que llaman allá / Machucas o Moscas?» (p. 279a).

#### IV.2.1.1.4. Otras capas del estado llano (II): el mundo rural

Es bien sabido que Guillén de Castro, a diferencia de su maestro y amigo Lope de Vega, no cultiva esos sentidos dramas de honor villanesco al estilo de *Fuente Ovejuna*, *El villano en su rincón*, *El mejor alcalde, el rey* o *Peribáñez*, ni idílicas comedias pastoriles como *El verdadero amante*, *Belardo el furioso*, *Los amores de Albanio* y *Ismenia*, *La pastoral de Jacinto* o *Adonis* y *Venus*, entre otras. Su universo dramático es exclusivamente urbano y/o cortesano. ¿Qué papel, pues, puede tener el campo en la cosmovisión guilleniana? La hipertrofia del mundo señorial y la indefinición de la estructura social urbana en las comedias del valenciano, especialmente llamativas por el

marco civil de las intrigas, no invita al optimismo: el mundo rural estará condenado a tener una presencia mínima en su teatro<sup>127</sup>. Ya vimos en el apartado IV.1. («De las *dramatis personae* a la estructura social de los personajes») que los personajes adscritos a las capas rurales no superaban el 5% del total de agonistas. Escasa representación que hará del campo un pálido reflejo en el espejo cómico guilleniano, o, dicho de otra manera, un protagonista secundario y pasivo, con respecto al desarrollo de las tramas, pero de gran utilidad para la configuración ideológica de la visión del mundo propuesta por el vate del Turia. Pero vayamos por partes.

Al pasar revista a los escasos representantes de la campiña, se comprueba que apenas reconstruye Guillén la estructura social del campo español en el Siglo de Oro. En los puestos más elevados, hallaríamos a Teodoro y al Duque (DQM)<sup>128</sup>, como representantes de esa aristocracia de rentistas pertenecientes al estamento nobiliario; por debajo, e ignorando a los administradores de esa nobleza de orígenes rurales pero urbanizada desde el XVI, se situarían el labrador rico denominado Fideno y su hija, la pastora Dorotea (DQM). Finalmente, estarían el común de labradores, pastores, monteros, cazadores y villanos pobres: desde los hortelanos Arnau, Pierres y Ramón de LHS, que cultivan su pequeña propiedad sufriendo precarias condiciones de subsistencia; los hortelanos asalariados como el viejo labrador y guardián de la casa solariega de un duque, el Lisardo de DQM, y el hortelano que labra el huerto y cuida los jardines de la reina Progne (PYF); hasta esos villanos innominados que, suponemos, trabajarían las propiedades ajenas cual jornaleros o braceros, pues nada especifica la comedia sobre su forma de vida más allá de su papel funcional como auxiliares de los nobles.

---

<sup>127</sup> Podría pensarse que lo mismo sucedería en el teatro barroco en general, si consideramos las observaciones teóricas de Juana de José Prades sobre la exclusión del villano de la nómina fija de personajes-tipo de la *Comedia nueva*. Pero no es cierto, y así lo demuestra el genial estudio de Noël Salomon (*Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, 1965) con su repaso detenido por las páginas de centenares de comedias de los siglos XVI y XVII. Ya en la producción del creador de la *Comedia nueva*, la figura del rústico deambula por unas doscientas piezas. Para Salomon, el teatro español aurisecular concedía al tipo aldeano una importancia insólita en el contexto teatral europeo.

<sup>128</sup> Con respecto a Teosindo, su propia hija (la dama Lucinda) revela que: «de aquella aldea que ves, / por ser de mi padre, mía» (p. 972). Páginas atrás, la pastora Dorotea hablará de las propiedades rurales del Duque: «tiene una casa de campo / con muchos jardines bellos / el duque Ricardo [...]. / Allí de Cardenio el padre, / Lisardo, que es el casero...» (pp. 1056-57).

Salvando la distinción onomástica de que gozan los más favorecidos económica y socialmente (el pastor rico Fideno y los pequeños propietarios Arnau, Pierres y Ramón<sup>129</sup>), el término genérico que más frecuentemente designa al conjunto de los personajes arriba mencionados es el de *villano*. Su origen etimológico (del latín *villa*) justifica la elección: todos, ricos o pobres, son vecinos de una villa o aldea perteneciente al estado llano<sup>130</sup>. La diferencia con el noble y el hidalgo que, desde el siglo xv y deslumbrados por el nuevo giro cortesano que la vida urbana cobra con la política centralizadora de los Reyes Católicos, abarrotan las ciudades es muy clara. Y así, el término *villano* acaba convirtiéndose en antónimo de *noble*, con todo lo que ello significa en el orden mental del hombre barroco: si el noble es discreto, cortés, liberal y valeroso, el villano es tosco, zafio, ignorante y cobarde. Expresiones como «labrador grosero» (ENM, p. 375) son habituales en el discurso de ilustres personajes, aunque también se pueden escuchar de labios de representantes del estado llano. El Cura de DQM se refería a Sancho Panza como «este villano, tan tosco / como simple» (p. 996). Pero, sin duda alguna, es en boca de los propios aldeanos cuando la asociación semántica de los términos `villano-grosero´ nos sorprende más. Recuérdese cómo Lombardo se refería a su padre como «un labrador [...] mentecato» y «de tosco trato» (LEH, p. 8a) o cómo la pastora Dorotea disculpaba ante el Marqués el que fuera su «respuesta / [...] grosera, por ser mía» (DQM, p. 981). La correspondencia terminológica, propia del código aristocrático, está tan asumida en la sociedad urbana de la época, que el vocablo *villano* desarrolla una segunda acepción figurativa que designa al que es `ruin, indigno o indecoroso´. En el teatro guilleniano encontramos muestras del uso de *villano* como insulto por parte de unos viejos caballeros a sus respectivos e infames hijos («¡Oh, villano! ¿Qué te has hecho?», DQM, p. 1040; «¡Oh villana, / traidora, enemiga, essenta!», VA, p. 264b, etc.), de mujeres principales a maridos indeseables por sus vicios o bigamia («villano caballero», VA, p. 286a; «¿sufren maridos villanos, / que en ellas pongan las manos?», LEH, p. 11a...), de galanes enamorados a sus desenvueltas damas («Ya he visto que eres villana», PCP, p. 430a)... en fin, de unos nobles a otros que se muestran

---

<sup>129</sup> Por razones obvias, excluimos del presente estudio sociológico sobre el villano a los hacendados nobles, el duque Ricardo y Teodoro.

<sup>130</sup> Señalamos el caso particular del Teodoro de DQM, por su condición de noble y dueño, que no simple morador, de varias aldeas.

indignos de serlo por su conducta villana, fundamentada «si no en la sangre, en el trato» (PCP, p. 430a).

En el trato del noble para con ese, lisa y llanamente, «buen hombre» que es el villano se aprecia ya la valoración sociológica de éste como ser inferior. Actitud paternalista y condescendiente, reveladora de un notorio afán de superioridad, del linajudo hacia las gentes del campo que pronto prende en la opinión del resto de la nueva sociedad urbana del Seiscientos, altamente influenciada por la ideología aristocrática. Ello repercutirá, lógicamente, en la visión que del campesinado se difunda desde las tablas, pues no olvidemos que el teatro, en tanto que espectáculo, es un arte en continuo diálogo con un público que, en el contexto que nos ocupa, procede fundamentalmente de las ciudades.

La condición noble de nuestro poeta, unida a la concepción urbano-aristocrática de su auditorio, bastarán para que Guillén modele a su antojo la imagen real del villano, idealizándola ya como personaje cómico y de divertimento, heredero del *pastor bobo* de Juan del Encina o Sánchez de Badajoz y del *simple* de Rueda o Timoneda, ya como personaje serio y honrado, ofrecido como modelo de vida y de virtudes naturales para el cortesano.

**El rústico bobo.** Como muestra de la deformación grotesca de lo rural en el teatro guilleniano, destacamos a unos personajes que, según indicaciones del autor en la acotación de la p. 567 de LHS, irrumpen en escena como *villanos de una aldea y de graciosidad*. Arnau, Pierres y Ramón en LHS, el Pastor viejo de MC I y los villanos anónimos de ECA y DQM son algunos de ellos. Se trata de figuras que, por encima de su condición social aldeana, responden al tipo cómico del bobo/simple del teatro anterior a Lope de Vega. Su presencia en las tramas no responde tanto a la pretendida voluntad realista de la *comedia guilleniana* de incorporar en sus *dramatis personae* a un sector de tan enorme peso demográfico en la España del momento como a un objetivo netamente teatral: encarnar la parte cómica del hibridismo constitutivo de la comedia en piezas que carecen del paradigma del *gracioso* (responsable máximo de la comicidad en el nuevo código teatral forjado por Lope), debido, en la mayoría de los casos, a su temprana factura y su adscripción al subgénero serio del drama ideológico.



Aunque no es éste el lugar, por haberse ya tratado en III.2.1.5. («*Gracioso o donaire*»), vale la pena recordar la sustancial diferencia del papel cómico cuando ésta era ejercido por el villano o por el criado-gracioso. En el caso del primero, su comicidad era pasiva, pues el rústico hacía reír a pesar suyo gracias a los muchos defectos que le adornaban, mientras que, por el contrario, era el gracioso consciente portavoz de la palabra cómica y hábil maquinador de enredos que envolvían al resto de los personajes. Sirva este breve inciso técnico para resaltar una cuestión de interés para nuestro estudio sociológico: la fuente de la comicidad villana en el teatro aurisecular, como antes en el renacentista y en las antiguas obras litúrgicas navideñas, nace de su misma condición social. El aldeano se hace así depositario de una serie de valores sociomorales que la mentalidad de la época asocia con la «humildad /de [su] estado y [su] bajeza» (DQM, p. 982). En primer lugar, unas aficiones instintivas a la buena comida y mejor vino que, acrecentadas en los tiempos de guerra, llevan a Pierres, Arnau y Ramón a querer comerse las armas diseminadas por el suelo y hasta al propio enemigo, en caso de capturarlo (LHS, pp. 567-68). Y es que el hambre apremia tanto, que aun «la tierra sin cultivar / nos habremos de comer». En segundo lugar, una fanfarronería rayana en infantilismo, como la del Pastor de MC I que, una vez a salvo en lo alto de una peña, se atreve a retar a los moros (pp. 59-62), Y, finalmente, sobresale la cobardía como el rasgo atributivo más explotado por el autor en la caracterización de su villano cómico, pues le sirve para desarrollar pequeñas escenas entremesiles en las que el miedo aldeano ante el enemigo de guerra (LHS, pp. 569-574; MC I, p. 58) o la furia ariostesca del caballero-galán (ECA, pp. 504-506, 509 y 518; DQM, p. 1043-46; y EDD, p. 266]) contribuye a descargar la tensión dramática de la intriga.

Así reprochaba don Rodrigo a los agrestes soldados que acababa de reclutar en la aldea su indigno comportamiento al querer poner pies en polvorosa con sólo oír avecinarse el fragor de las tropas enemigas: «¿Los hombres han de temer?» (LHS, p. 574). El villano entiende que sí, que es el miedo un sentimiento muy humano, especialmente justificado en su caso, pues, al no tener honra que perder, sería una temeridad aventurarse en cortesías y heroísmos baratos que no pueden acarrearle sino una muerte sin gloria y sin honores. Por eso abandonaba Lombardo, hijo de labrador, su

arriesgada vida de milicia: «señora mía: / 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 necesidad» (LEH, p. 8b).

*Rústico, grosero y tosco labrador* son términos equivalentes al de *villano* en la *Comedia nueva* en general, que constata así, una vez más, que las virtudes son patrimonio privativo de la nobleza. En el fondo se ve cómo, aparte de sus indiscutibles filiaciones literarias, el tipo cómico del villano que sazona las comedias del Barroco sigue respondiendo al tradicional prejuicio urbano y cortesano que veía en el inculto hombre del campo un objeto de divertimento. Pero, bajo su risueña capa estereotipada, palpitan unos tímidos reflejos vitales que acercan al villano teatral a su homólogo en la realidad. Para empezar, un habla sencilla y espontánea, cargada de coloquialismos, insultos («puto», «galgos», «perros»), formas eufemísticas de juramento («pardíés», «voto al soto», «voto a San»), exclamaciones groseras con valor admirativo («¡hideputa!»)..., y salpicada con algún atinado refrán que encierra la sabiduría popular. Si el rústico-gracioso tenía que relatar algún acontecimiento al espectador, como el caso de las batallas que suceden *Dentro*, lo hace acudiendo a su particular código:

Pastor. Moros cubren la campaña,  
mas de sus fieros me río [...],  
como me suba y me remonte  
en la cumbre de aquel monte [...].  
¡Qué bravo herir! ¡Puto, toma  
para peras! ¡Bueno va!  
¡Voto a San...! Braveza es  
lo que hacen los cristianos [...].  
¡Qué lanzadas! ¡Pardiés, toros  
menos bravos que ellos son!  
¡Así calo yo un melón  
como despachurran moros!  
El que como cresta el gallo  
trae un penacho amarillo,  
¡oh, lo que hace! [...]  
¡Pardiós, no tantas hormigas  
mato yo en una patada,  
ni siego en una manada  
tantos manojos de espigas,  
como él derriba cabezas!  
¡Oh, hideputa! [...] ¡Bravezas  
hace, voto al soto!... (MC I, pp. 598-61).

Y aunque la comedia nada nos dice sobre su situación socioeconómica (si son ricos o pobres) ni, mucho menos, sobre sus problemas cotidianos, LHS

presenta el desvelo de quienes trabajan la tierra en tiempos de guerra y viven armados día y noche para proteger sus cultivos de los saqueos de las tropas (véanse las pp. 567-68). Su descontento para con el soberano, a quien mantienen con los impuestos a cambio de protección, que no sólo permite sino prolonga la situación en beneficio de sus intereses políticos es notorio: «Más es tema que ganancia. / Han dado en aquesta guerra / los reyes, las paces huyen, / y el uno y el otro destruyen / a Francia y a Ingalaterra.».

Aunque contextualizada en la medieval «Guerra de los Cien Años», con el reclutamiento de los villanos Arnau, Pierres y Ramón por el caballero don Rodrigo, LHS refleja una práctica habitual todavía en el ejército profesional español de los Siglos de Oro. Una herencia, sin duda, de los lejanos tiempos de la Reconquista, donde los campesinos castellanos de las zonas fronterizas desempeñaron un papel notable en la lucha contra los moros, y que, según el estudioso Almasov, confirió a la figura del villano español una singularidad en el marco europeo: «a diferencia de sus compañeros de clase en el resto de Europa, se ceñían las espadas, y este hecho —de importancia trascendental para el pensamiento medieval— les proporcionó un sentimiento agudo de la independencia y de la dignidad humana<sup>131</sup>».

**El labrador honrado.** En el polo opuesto a la deformación caricaturesca del villano, encontramos su cara más respetable. La *comedia guilleniana* también enaltece la figura del aldeano, si bien de un modo más discreto que en el teatro lopesco, donde el campesino serio adquiriría tal relevancia como protagonista dramático que inspiraba todo un nuevo subgénero cómico: el de los conocidos como «dramas de la honra villana», que tanta atención iban a suscitar entre la crítica. Ramón Menéndez Pidal fue el primero en declarar que «fue genial innovación de Lope de Vega hacer protagonista de un drama de honor a Peribáñez, un labrador de Ocaña, “aunque villano muy honrado”, y haber henchido de alta poesía el amor de la villana Casilda<sup>132</sup>». Tras él, otros muchos estudiosos, como Joan Oleza, coinciden en valorar el subgénero lopesco de los dramas de la dignidad campesina como «una “especie insólita” en el teatro europeo de la época, “en ellas el labrador, el villano, contra todo precepto y `decoro´ irrumpe como

---

<sup>131</sup> A. Almasov, «Fuenteovejuna y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega» (en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 54, 1963, pp. 701-755), p. 712.

<sup>132</sup> Testimonio recogido por Donald McGrady en el «Prólogo» a su edición de la lopesca comedia de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 1997, p. LXXIII.

protagonista de la acción trágica”, escapando a aquel “rincón cómico” en que la poética clásica lo tenía reducido. Tan innovador es este tipo de dramas que, faltos de una tradición literaria previa y consecuente –hay múltiples antecedentes, pero tienen un sentido muy diverso–, los historiadores han buscado en la realidad histórica la explicación de su aparición en el teatro<sup>133</sup>».

Ciertamente, a Lope se le ha atribuido el mérito de haber dignificado al tipo aldeano despojándolo de su tradicional careta risueña y boba e invistiéndolo de una nueva virtud, hasta entonces exclusiva de la nobleza: el honor. El propio Menéndez Pidal recordaba cómo «según las ideas medievales, el noble es honrado... por el contrario, se afirma que el villano no puede sentir como un noble la misteriosa, la inmensa solidaridad social y familiar de los problemas de la honra<sup>134</sup>». Posiblemente tuviese en la memoria los tratados medievales *De amore* (1186?), de Andrés el Capellán, o *De anima*, del filósofo humanista Juan Luis Vives, en los que se le negaba al villano la posibilidad de experimentar los nobles y elevados sentimientos del amor, en el caso del primero, y de la honra, en el segundo.

Ahora bien, como el propio Oleza apuntaba, y sin ánimo de restarle un ápice de gloria al Fénix creador de los innovadores dramas de la honra villana, no es menos cierto que la presencia del rústico como protagonista serio y capaz de nobles sentimientos aparecía muy brevemente esbozado en el teatro valenciano anterior y/o paralelo a la cristalización de la *Comedia nueva*, en figuras como el galán secundario (Honorio) de *El esposo fingido* o los agonistas principales (la serrana Amaltea, su padre Hircano y su primo Mileno) de la bucólica pieza *La serrana Amaltea*, ambas del canónigo Tárrega, sin olvidarnos de esos incidentales auxiliares de la nobleza ultrajada por el tirano de los primerizos dramas palatinos del novel Guillén (el villano Duardo de ENM, el Pastor de EAC...). ¿Y qué decir de las églogas pastoriles del primer Renacimiento, contemporáneas a la novela pastoril y a las églogas garcilasistas, de las célebres *Coplas de Mingo Revulgo* de fines del Cuatrocientos o de las *serranillas* medievales del Marqués de Santillana

---

<sup>133</sup> Véase su «Estudio preliminar» a la edición del Peribáñez hecha por Donald McGrady, p. LI.

<sup>134</sup> Véase *Del honor en el teatro español (Conferencia dada en La Sociedad Hispano Cubana de Cultura de La Habana, en marzo de 1937)*, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1971.

(1398-1458), heredadas de la pastorela galaico-portuguesa del siglo XVII a través del *Libro de Buen Amor* (1343) del Arcipreste de Hita? No es verdad, pues, el aserto de Menéndez Pidal sobre el carácter nuevo y «renacentista» de las ideas de Lope de Vega sobre el honor del villano. La misma evolución interna del novel Lope de las primeras comedias pastoriles a esos inmortales dramas rurales como *Peribáñez* o *Fuente Ovejuna* que le valdrían el reconocimiento universal nos sitúa ante el final de un proceso lento en la dignificación literaria del aldeano, que arrancaba ya en la lejana Edad Media, pero que Lope sabe coronar con éxito mediante la creación del subgénero del drama de honor villanesco, consciente del enorme atractivo que supondría para su auditorio la proclamación de la universalidad del principio del honor<sup>135</sup>. Su propia condición humilde y el origen predominantemente rural de buena parte de la España de finales del Quinientos, inclusive de la población civil que acude al teatro, serían acicates suficientes para que el madrileño se decidiese a contemplar la figura del aldeano con una mirada limpia de prejuicios. Por eso McGrady concluía que:

La verdad es que el campesino defensor de su honra aparece en el teatro porque un gran genio –Lope de Vega– creía en el valor humano de toda persona (él mismo era de origen modesto, y sin duda alguna sufría enormemente a causa de constantes humillaciones que tenía que sufrir por parte de sus patronos nobles), y vio en los villanos –que conocía bien– un sentimiento de dignidad que nunca había vislumbrado en sus conciudadanos de la urbe, y mucho menos en él mismo<sup>136</sup>.

Las palabras de McGrady chocan frontalmente con la tesis general de Noël Salomon, al cual debemos el primer estudio sistemático del tema del villano en el teatro español aurisecular, que veía la mano de la ideología señorial dominante en la creación y modelización literaria del villano, en su doble faceta cómica y ejemplar, para servir a sus intereses de diversión y adoctrinamiento del pueblo en los valores aristocráticos. ¿Cómo encajar en su teoría el antagonismo entre el labrador-digno y el cacique, con su posterior resolución favorable al primero, de los dramas barrocos de la honra villana? El propio Salomon se topa con el problema al examinar el caso concreto de

---

<sup>135</sup> Ya lo dijo en su *Arte nuevo*: «Los casos de honra son los mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente».

<sup>136</sup> «Prólogo» a su edición de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, p. LXIX.

piezas como *Peribáñez* o *Fuente Ovejuna*, sin acertar a dar una respuesta convincente. Lo más que apuntaba era a un presumible e interesado acercamiento del poeta áureo, en tanto que portavoz del pensamiento «oficial» en su preocupación por la decadencia de la agricultura española, al tipo histórico del labrador rico que, desde la centuria anterior, venía protagonizando sonadas revueltas antiseñoriales contra los hidalgos feudales, los mismos a los que pretendía igualarse mediante la compra de títulos y la emigración a la ciudad. Tales motivaciones histórico-políticas, compartidas con Salomon por críticos de primera fila tales como Maravall o Díez-Borque, son desestimadas recientemente por McGrady, que no cree «que la figura del labrador [alcanzara] auge en el teatro a causa de la crisis agrícola (¡como si la defensa de la dignidad propia a partir de 1605 tuviera algo que ver con una crisis cerealista que había empezado muchas décadas antes, agravándose hacia 1580!)», ni tampoco que «los héroes villanos que defienden su honor en las tablas [sean] todos ricos» («Prólogo» al *Peribáñez*, p. LXIX). Lo mismo piensa Joan Oleza, que destaca cómo «de una u otra manera estos dramas de la honra villana suponen una de las aportaciones estéticas más originales, e ideológicamente más emancipatorias e igualitarias [...] de toda la cultura europea barroca». Por eso, y tras agradecer a Salomon las numerosas aportaciones de su estudio, le hace una pequeña objeción: «sólo se le puede reprochar esa cicatería con que no quiso acabar de ver lo que estaba viendo, y que con ese tipo de pensamiento tan característico de la ortodoxia de izquierda no quisiese acabar de aceptar lo que su propio estudio demostraba, que a principios del siglo XVII una serie de obras y un autor dramático se sitúan fuera de los límites de la ideología dominante, y al hacerlo definen un espacio de pensamiento en libertad, tan en libertad como lo era la estética que ese mismo pensamiento promovía» («Estudio preliminar» a la edición del *Peribáñez*, p. LIV).

Es verdad, como dice Oleza, que la dignificación del campesino en los dramas rurales supone una «revolución» estética, mas no ideológica. La sensibilidad de Lope y demás cultivadores del subgénero por él creado para con los nuevos cambios político-sociales que están gestando la transición del feudalismo al capitalismo, y en la que los hacendados rurales tienen mucho que ver con su participación en numerosas revueltas antiseñoriales<sup>137</sup>, permite

---

<sup>137</sup> Con razón estudiosos como Maravall hablan de la «conflictividad» de la sociedad española aurisecular. Las numerosas revueltas campesinas que se suceden en los siglos XVI y XVII (Comunidades castellanas y Primera Germanía de Valencia, acaecidas en la primera mitad del Quinientos; levantamientos del campo catalán en 1640 y 1687-89 [levantamiento «dels

a nuestros poetas auriseculares explorar nuevos temas, pero siempre dentro de las coordenadas ideológicas de la clase dominante que modelaba la cosmovisión de la mentalidad barroca y, por ende, de la suya propia. Como sucedía con la temática del rey tirano, también ahora los autores bordean peligrosamente los límites de la ortodoxia del pensamiento «oficial» al justificar sobre las tablas la rebelión del labriego-vasallo contra el noble-señor que, abusando de su poder, atenta contra su honra o la de algún familiar suyo. Es curioso que el motivo de la sublevación villana sea siempre una ofensa de tipo erótico (el rapto o la violación de una hija...) y nunca de tipo social o «laboral», en la que pudieran vislumbrarse algunas de las razones reales del tradicional antagonismo entre campesinos e hidalgos rurales. Varios factores (el papel del Rey como fuente de justicia en el desenlace; la proclamación orgullosa de su condición de vasallo del labrador agraviado, etc.) acabarán revelando que el objeto de las críticas de estas comedias no es la aristocracia en general, sino el noble indigno.

La discusión sobre las motivaciones literarias del insólito ennoblecimiento del «héroe» aldeano de los dramas rurales no alcanza a la producción dramática de nuestro poeta, que carece del subgénero. Guillén adolece de la sensibilidad y de la conciencia social para con los sectores menos favorecidos que caracterizan a los plebeyos Lope de Vega o Gaspar Aguilar, entre otros. En sus comedias, ya se ha visto, prima un enfoque nobiliario que no hace descabellada la tesis general de Salomón sobre la confección del «traje» villano «a medida» del ideario aristocrático.

En el teatro guilleniano, la extensión de los valores distintivos de la nobleza (honor, amor, riqueza...) hacia las clases bajas representadas en el villano no responde en modo alguno al sentido democrático del autor. Pudiera pensarse lo contrario, al presenciar el enfado del pobre villano Cardenio con el Marqués, por : «haber de mí pensado / que el no ser tan bien nacido / me quita el ser tan honrado» (DQM, pp. 1002-1003). Y es que Cardenio siente que no puede cargar sobre sus espaldas la «villanía» del Marqués y reparar su culpa

---

barretines» o «gorretes»]; Segunda Germanía de Valencia en 1693...) no son más que una muestra de la enorme tensión y crispación que agita a la sociedad del momento, a causa de la extrema desigualdad social y el exceso de privilegios de la aristocracia, así como por la difícil coyuntura económica y política. La huerta valenciana de 1663, por poner un ejemplo, se convierte en escenario de una sonada revuelta campesina motivada por un doble factor social y económico: la lucha antiseñorial y la protesta contra la creciente fiscalidad municipal.

casándose con la ultrajada pastora Dorotea, pues ello supondría una mancha en el limpio crisol de su «alma tan honrada» (p. 1003). Pero su resistencia honrada, en su caso particular justificada por su verdadero origen aristocrático, no se ampara en esa proclamación de la igualdad esencial de todos los hombres como hijos de Dios tan acostumbrada en los «héroes» villanos de Lope o Calderón. Los honrosos aldeanos de Guillén de Castro no defienden eso de que, como dijo magistralmente Calderón, «el honor / es patrimonio del alma / y el alma sólo es de Dios». La base de su honor no es tanto su dignidad de hijos de Dios como su consideración social de cristianos viejos y limpios de sangre y, en menor medida, su riqueza. Valores que los equipararán a la hidalguía.

No se cumple en el teatro guilleniano la estricta correspondencia `villano digno-rico´ que defendían las tesis de Noël Salomon y otros como estudiosos como Maravall. Todos los campesinos respetables que desfilan por las comedias del valenciano, con la sola excepción del labrador Fideno y su hija Dorotea, son pobres, pero excepcionales desde el punto de vista sociomoral. Y es que, a falta del lustre ennoblecedor de la sangre, Guillén dignifica al aldeano con una suerte de nobleza «nativa» o «natural» que, heredada de su condición de cristiano viejo y limpio de sangre, le permite participar del sentimiento aristocrático del honor. Con estas palabras trataba de seducir el Marqués a la pastora Dorotea: «¡Si la virtud natural / es la mayor hidalguía!» (DQM, p. 983). Tal recurso compensatorio del teatro para con los labriegos y pastores se sustenta en la consideración generalizada en la época del aldeano como reducto de pureza y portador de las virtudes tradicionales de la raza. Ya lo dice José M.<sup>a</sup> Díez Borque: «la inhabitualidad de que los judíos o conversos se dedicaran a labrar la tierra explica que se equiparase ser labrador con poseer sangre limpia. Tanto es así que en las investigaciones sobre la ascendencia de los miembros del Consejo Real, ser de linaje de labradores era la máxima prueba de limpieza de sangre» (*Sociología de la comedia española*, p. 343). Y añade el estudioso testimonios contemporáneos del enorgullecimiento campesino por su nobleza innata en el seno de una sociedad en franca decadencia (véase la p. 343).



Como en la vida, también los villanos de Guillén, especialmente los que no pueden presumir de su riqueza, se complacen en proclamar la superioridad de su hidalguía natural en tanto que cristianos viejos:

Duardo.               ...y fiad, que soy hidalgo,  
aunque entre montes nacido. (ENM, p. 384);

Galíndez.               ...hidalgo por la vida,  
de sangre noble, montañesa toda  
en la cuna, en el trato y en la boda. (TPC, p. 301a).

Doblemente dignificado queda en la comedia aurisecular el labrador que es rico, como el Fideno de DQM. A su ejemplaridad moral como cristiano viejo se superpone la supremacía socioeconómica que le concede su posición de propietario. Y es que, a diferencia de lo que sucedía con otras áreas sociales (burguesía, artesanos...), el dinero no descalifica al villano por proceder de su actividad honrosa de cultivar la tierra, y no de los negocios. De ahí que nunca eluda hablar de su riqueza. La pastora Dorotea (DQM, p. 982) se presenta como «hija [...] de un labrador, / aunque es su riqueza extraña». Comentario que completará Cardenio al dar cumplida cuenta del patrimonio del afamado labrador, padre de Dorotea:

El padre desta serrana  
tiene de hacienda un tesoro  
y más de un tesoro gana,  
convirtiendo en plata y oro  
vino, aceite, queso y lana.  
Sus espaciosos sembrados  
le dan trigo a manos llenas,  
tiene llenos y poblados  
los montes de sus colmenas,  
los campos de sus ganados. (p. 1001).

Gracias a su riqueza, la estima social del honrado labriego crece hasta alcanzar cotas semejantes a la gozada por la aristocracia. Es el signo de los nuevos tiempos, «donde la riqueza es honra» (PCP, p. 443a). Puesto que el villano cuenta con la base legítima (nobleza natural y hacienda, nacidas ambas de la tierra) para ello, su posibilidad de ennoblecimiento a través de prácticas habituales en la época, tales como la compra de títulos, el casamiento con nobles o el ingreso de los hijos en las carreras eclesiástica y burocrática, no está tan mal vista en las tablas como fuera de ellas. Por eso Cardenio no encuentra deshonor alguno en que el Marqués cumpla su fe de esposo a la rica pastora Dorotea. Antes al contrario, con su casamiento no

sólo repararía su pecado, sino que vería incrementado notablemente su poder económico y su prestigio social (véanse las pp. 1001-1002 de DQM).

A la hora de la verdad, sin embargo, la comedia no se muestra partidaria de esos ascensos sociales que empezaban a producirse en la realidad, causando los conocidos «males de la república». El Marqués de DQM acabará contrayendo matrimonio con la citada pastora, pero sólo tras descubrir su verdadero origen villano. Y es que, fiel a la ideología feudal<sup>138</sup> de la sociedad dividida en rígidos estamentos a imitación del orbe divino, el teatro barroco muestra a unos labradores orgullosos de serlo y felices de vivir conforme al estado en que Dios los puso:

Dorotea.            ¡Si esto es ser grandes, señor,  
                              muy pequeña quiero ser!  
                              Déjame entre mis pastores  
                              tratar con trato grosero  
                              del cabrito, del cordero  
                              y de otras cosas menores [...],  
                              y dar vida a un padre viejo [...],  
                              y estimo más sus abrazos  
                              que ser señora del mundo.  
                              Y este desvío que lloro  
                              porque en ti le considero,  
                              no es decir que no te quiero [...],  
                              mas es mi naturaleza  
                              tan villana, por ser mía,  
                              que estimo mi villanía  
                              y me espanta tu nobleza... (DQM, p. 990);

Lisardo.                       ...en mi persona  
                              es la púrpura y corona  
                              la montera y el gabán.  
                              Quiso el Duque mi señor  
                              que fuera a ser cortesano  
                              pero no estuvo en mi mano  
                              quitarme de mi valor. (DQM, p. 1064).

Así de rotundos rechazaban Lisardo y Dorotea su posibilidad de ascenso social y equiparación a la hidalguía. La dignificación teatral del villano parece tener «gato encerrado»: el honor que primero ennoblece al aldeano lo acaba excluyendo del estatus privilegiado de la aristocracia, pues lo incapacita para revolverse contra el orden establecido. Con su honrosa y ejemplar fidelidad a su condición social, el villano ofrece una verdadera lección de

---

<sup>138</sup> Ideología que veíamos explicitada en boca del héroe medieval castellano por antonomasia, el Cid (pp. 87-88 de MC I).

inmovilismo al inquieto público urbano y cortesano que abarrota los teatros. El mensaje de la comedia es claro, y así lo ha visto Maravall:

El hombre que en su medio aldeano respeta al soberano y al orden social que en éste culmina, es rico y virtuoso, vive feliz y, precisamente por esos méritos de acatamiento de orden, ascienden a él o sus hijos, incluso casados con nobles por mano del rey, como en deslumbrantes ejemplos excepcionales les muestra la comedia. Ello constituye el esquema básico de que se sirve el teatro para comprometer al campesino hacendado en la defensa del orden<sup>139</sup>.

Las palabras del historiador nos llevan a reflexionar sobre las causas reales que pudieron mover al teatro barroco, firme aliado del régimen señorial del XVII, a ensalzar al tipo social aldeano. Su importancia económica como motor de la economía de la sociedad española del momento tendrá algo que ver. El propio Maravall, profundizando en las teorías apuntadas por Salomon, hablaba de unas presuntas motivaciones sociopolíticas de involucración del tipo histórico del labrador rico en la defensa y conservación del orden establecido, que sólo pueden entenderse a la luz de la importancia socioeconómica que cobra el campo como base y sustento de la maltrecha economía de la España de la época.

En su *Memorial de la Política Necesaria y Útil Restauración a la República de España* (1600), el economista Cellorigo reconocía abiertamente que «el campesino que trabaja el campo tiene que sostenerse a sí mismo, a su señor, al clero, al prestamista y a cuantos medran a su costa». En el seno de una sociedad atravesada por los prejuicios hidalguistas sobre la noción del trabajo productivo, es el campesino quien sostiene sobre sus espaldas todo el peso de la Hacienda real. Impuestos reales, vasallaje, diezmos... llueven sobre el campesino sin apenas darle un respiro. Un conocido costumbrista del momento, A. Liñán, relataba la penosa situación de un labriego que, para hacer frente al pago del censo a su señor, se ve obligado a vender toda su cosecha:

...era forzoso que vendiese [...] el trigo y el vino que había cogido y aun las mulas de labor y los frutos andaban aquel año tan baratos, que apenas había para todo<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> J.A. Maravall, «Una interpretación histórico-social del teatro barroco (I)», p. 648.

<sup>140</sup> *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte...* (1620), p. 107.

Como muy oportunamente dice J. M.<sup>a</sup> Díez Borque «más de la mitad de la cosecha, tan laboriosamente conseguida, pasaba a enriquecer a las clases no campesinas. Esto quiere decir que una depresión en la agricultura afectaba a todos los sectores; por el contrario, las buenas cosechas estimulaban la vida nacional, afectando desde los rentistas a los artesanos y comerciantes<sup>141</sup>». La importancia del campo como sostén de la sociedad barroca es evidente. Y así lo corrobora el repentino interés que la figura del labriego despierta no sólo en el Gobierno, sino en la mayoría de los moralistas, políticos y economistas de la época tales como Martín González de Cellorigo, López de Deza, Gutiérrez de los Ríos, Sancho de Moncada o Juan de Arrieta. Salomon habla incluso de cómo «surgieron numerosos tratados que predicaban las virtudes económicas de San Isidro, el labrador de Madrid» (*Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, p. 177).

Gobernantes, políticos, economistas y arbitristas aúnan sus esfuerzos para reivindicar el papel social del villano en unos tiempos harto difíciles para el campo, que vive su peor crisis desde 1580. El incremento de tierras yermas y la escasez de cosechas, el progresivo acaparamiento de las propiedades rurales en manos de la nobleza, la Iglesia y la burguesía en perjuicio de los pequeños propietarios de origen rural, la subida de los precios a causa de la inflación monetaria, la precariedad de las condiciones de trabajo y la abrumadora presión fiscal son algunos factores que originan la gran depresión de las áreas rurales españolas, principalmente castellanas. Situación que se agrava enormemente a comienzos del XVII, debido a la falta de mano de obra ocasionada, ya por epidemias, guerras, descenso demográfico y expulsión de los moriscos, ya por el fenómeno migratorio de las gentes del campo a las Indias o a las ciudades en busca de nuevas formas de subsistencia. En LEH, Guillén presentaba el testimonio de Lombardo, el hijo de un tosco labrador que, en sus años mozos, trueca la dureza del campo por las aventuras que supone que le deparará la guerra y, luego, una vez ya entrado en años, por la seguridad que le ofrece el servicio en la Corte.

Como en la vida, también el teatro vuelve sus ojos hacia el campesino que sustenta los pilares económicos y demográficos de la sociedad monárquico-señorial. Su función social lo acredita como defensor del orden vigente ante el auditorio. Y eso es lo que busca la comedia con su

---

<sup>141</sup> *Sociología de la comedia española*, p. 333.

incorporación en la intriga. No creemos tanto que su objeto sea, como dice Maravall, producto de «una campaña de propaganda» orquestada por los Austrias para frenar el flujo de emigrantes campesinos a la ciudad. Entre otras cosas, porque el éxodo masivo de los habitantes del campo empieza a remitir a principios del XVII.

En el teatro de Guillén está muy clara la maniobra de incorporación en sus filas del tipo del villano serio y capaz de nobles sentimientos como vocero y mantenedor de la ideología señorial. De hecho, ésa es su función literaria: ser auxiliar del caballero montaraz, desterrado de la Corte, en su proceso de recuperación de la identidad perdida, con el consiguiente restablecimiento del orden y su reconciliación final con la ciudad. El propio Lisardo de EDD sabe de su limitado papel de ayudante de la nobleza y se retira de la escena cuando ya no es útil: «y yo, pues aquí no soy / de provecho, y hacer quiero / cierta prevención, te espero / en mi cabaña» (p. 292).

Son las presumibles virtudes personales y sociales que acompañan al aldeano, en tanto que hijo de la tierra y cristiano viejo, la mejor garantía de salvación del vil estado en que se halla la ciudad/Corte a raíz de la emergencia de unos nuevos valores sociales: dinero, ambición, afán de movilidad social... Nuestro caballero-dramaturgo, cuya pobreza y provincianismo geográfico obligaron a viajar a la capital del imperio, conoce bien el trato de la Corte:

Infanta.                    Partamos, querido esposo [...],  
  y quédese el falso trato  
  la corte y sus rigores,  
  donde vasallos traidores  
  gobiernan un Rey ingrato. (ENM, p. 373).

La Corte es feudo del vicio y de la corrupción. La verdad no puede andar en ella si no es rebozada: «entre estos montes, señor / anda la verdad desnuda; / y en la novedad de vella / de un cortesano nacida, / tan argentada y vestida, / no me atrevo a conocella» (DQM, p. 984). Y es que su rey y señor es don «Artificio». De sobra conocidos son los «talentos» que debe desplegar el cortesano para atraerse el favor real, sobre todo si, como dice Guillén en la p. 37 de EAC, «es muy de reyes querer / lisonjas y fingimientos». La envidia, la intriga, la hipocresía, la mentira, la lisonja... son algunas de las servidumbres morales del cortesano más denunciadas por el valenciano en sus dramas palatinos (véase el subsubapartado III.2.2.4.), que se esmera así en

desacreditar a ese privilegiado sector de su propio grupo social, la alta aristocracia que habita en la Corte, que, con su excesiva complacencia para con la persona real, no hace sino fomentar los excesos de poder y de atribuciones políticas del absolutismo monárquico en su propio beneficio y en detrimento de los intereses de la mediana y pequeña nobleza periférica.

Con todos esos aliños, la Corte/ciudad desprende un halo de confusión e inestabilidad. Sorprendido, exclamaba Duardo al comprobar la suerte de la Infanta y su esposo Grimaltos: «¡cosa rara! / Ayer mandaban el mundo, / y agora los dos están / sin un bocado de pan» (ENM, p. 380). Caídos por la envidia de la intrigante Infanta, los desterrados Grimaltos y su esposa son víctimas de las inevitables mudanzas de Fortuna de una Corte que, a ojos del Faquín lopesco de *El hijo de los leones*, más parece un proceloso mar que ciudad:

Deja la ciudad confusa,  
donde hacer y decir mal  
es todo el trato y caudal  
que entre los hombres se usa.  
Es casa con muchos dueños,  
mar de engaños y temores,  
donde los peces mayores  
se comen a los pequeños<sup>142</sup>.

Como si hubiesen escuchado la advertencia de Faquín a su amo, los nobles guillenianos perseguidos por el poder injusto de la Corte buscan refugio en el monte. Ya lo dice Teosindo: «siempre los montes son / amparo a los desdichados» (PYF, p. 139a). El campo, pero sobre todo la selva, por su mayor grado de marginalidad con respecto a la civilización urbana/cortesana, se convierte en el teatro de Guillén en sinónimo de descanso y seguridad:

Malgesí.        ¡Oh bienaventurado desengaño,  
que de las poblaciones me desvía,  
siguiendo el gusto sin temer el daño!  
Aquí escucho en la noche y miro el día,  
que si un manso arroyuelo me murmura,  
costumbre es suya, sin ofensa mía.  
Esto sí es tener vida más segura  
que la que tiene en sus palacios ricos  
quien más la guarda y menos la asegura... (ECI, p. 797).

Como muchos de sus alter-ego que, voluntaria o involuntariamente, abandonaban la Corte y se refugiaban en el monte, también Guillén vuelve su

---

<sup>142</sup> Lope de Vega, *El hijo de los leones* (en *Obras* de Lope de Vega, ed. de J.E. Hartzenbusch, Madrid, Atlas, 1950 [BAE 34, tomo 2]), p. 230c.

mirada hacia el campo, donde descubre la pureza de sentimientos y las virtudes tradicionales que antaño definieron a una sociedad actualmente en decadencia. Ésta es la percepción que tiene el viejo don Pedro de su siglo estéril:

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. (ENO, p. 166).

Don Pedro añora una «edad dichosa» ya fenecida, en la que brillaban por doquier los antiguos ideales de la sociedad estamental (sinceridad, honor, amistad...), y que Guillén, echándole imaginación poética y haciendo suyo los tópicos clásicos de la «alabanza de aldea» y del «Beatus Ille», identifica con la Naturaleza. El recurso no es nuevo. Ya sus maestros Tárrega y Virués y, mucho antes que ellos, Fray Luis de León o Garcilaso de la Vega, los poetas bucólicos del Renacimiento italiano y hasta los autores de las Sagradas Escrituras gustaron de identificar su ideal de armonía con la Naturaleza, en la que adivinaban el reflejo divino. Prestigioso aval que Guillén sabe aprovechar, convencido como está del enorme poder seductor que las imágenes vegetales y naturales podrían despertar en el público urbano. ¿Cuántos de los asistentes al teatro, de procedencia rural en la mayoría de los casos, no hubiesen agradecido estos prudentes consejos de Lombardo a la cazadora Briseida?:

...tú llorarás lo que dejas  
cuando veas dónde vas [a la Corte].  
No pienses que es ir cazando,  
y en los montes que están viendo,  
matar las fieras corriendo,  
y las águilas volando,  
pues verás en ocasión  
fieras, [...] que mate al vuelo tu opinión,  
y águila, te certifico,  
que habrá, si no coronada,  
con nariz menos corvada  
y más penetrante pico.  
¿Destos montes te retiras  
que tienen sin lenguas bocas;  
estos árboles que tocas,  
estos arroyos que miras  
dejarás por ir a verte,  
donde han de verte y mirarte,  
con deseos de tocarte,  
y con causas de ofenderte [...]?  
Mal lo miras. (LEH, p. 7b).

El elogio del campo, hábilmente reforzado por la crítica a la ciudad/Corte, se viste poéticamente de trillados lugares comunes que desvirtúan la triste realidad del campo español. Bucólicos parajes (ECI, pp. 797-98; DQM, p. 990; PYF, p. 139a) que sintonizan con el estado anímico de los personajes; vergeles silvestres que alimentan providencialmente al desgraciado (ECA, p. 489...); pastores refinados que cantan y hablan cortésmente (EDD, p. 266-67; TPC, pp. 307-308)... todo contribuye a crear un estilizado marco rural al que los aldeanos jamás renunciarían, aunque fuesen tentados por todos los lujos de la Corte. De ahí la «nostalgia» con que los criados de las urbes, de origen rural en la mayoría de los casos, se lamentan del «gran trabajo» que «es servir, / aunque a dueños soberanos» y recuerdan la libertad de la vida de campaña, «porque el pender de sí mismo / es la dicha más segura» (LJP, p. 252a).

Está claro que, para Guillén, el campo y su dichoso morador constituyen un modelo virtuoso de vida para el cortesano/ciudadano. En su misma utilidad como remedio de la salud de la postrada civilización moderna que le ha tocado vivir, se aprecia ya que la mirada de nuestro poeta hacia ese «paraíso perdido» simbolizado en la Naturaleza está muy lejos del estoicismo senequista de sus antecesores, los trágicos valencianos. Guillén no busca refugios que lo evadan y auto-marginen de la sociedad; antes al contrario, su optimismo vital lo lleva a querer reformarla bajo la luz actualizada de los antiguos valores aristocráticos. De ahí que nunca haya dejado de elogiar a la ciudad en algunos pasajes (ENO, pp. 131-132), y que siempre presente la reconciliación final del caballero montaraz con la ciudad, a la que, tras haber completado su formación de «perfecto caballero» con las virtudes naturales aprendidas en la selva, devolverá su armonía inicial rota por el tirano.

#### IV.2.1.2. *Relaciones políticas: nobleza y monarquía absoluta*

Conceptos modernos de raíz maquiavélica tales como «razón de Estado» (LEH, p. 25a; EPC, p. 149b; CSH, p. 98b) y expresiones del tipo «Un rey todo lo atropella» (ECI, p. 806) o «Los reyes no han menester / más padrinos que el mandar» pues «sus gustos son leyes» (EPC, p. 146b), diseminadas por el teatro guilleniano, nos sitúan de pleno ante un contexto histórico-político bien preciso: el siglo XVII, la gran época del absolutismo regio.



En su misma evolución semántica, nacida de las doctrinas políticas de los clásicos grecolatinos, y tamizada por la filosofía cristiana de la Patrística y de la Escolástica medieval y las corrientes humanísticas del Renacimiento, el término «Estado» sigue considerándose en época de Guillén el medio natural para organizar la sociedad civil. Como Platón o el Estagirita, teóricos tan distantes en el tiempo y en el pensamiento como San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Nicolás Maquiavelo y Erasmo de Róterdam coincidían en el axioma del hombre como animal político que precisa de la solidaridad de su prójimo para vivir y alcanzar un grado aceptable de bienestar y felicidad. Desde el principio, parece claro que el objeto inmediato del Estado son los asuntos temporales, aunque no será hasta la primera mitad del XVI, con Maquiavelo, cuando se propugne la ruptura definitiva de la fértil polaridad medieval entre poder temporal y poder espiritual, y se desencadene todo un proceso creciente de secularización en lo político sin marcha atrás hasta nuestros días<sup>143</sup>.

En tiempos del poeta del Turia, el Estado es ya una institución objetiva del poder temporal (aunque todavía claramente sometido a los fines de la moral católica, según se verá más adelante), que incluye las nociones de «Corona» y «soberano» como responsables únicos del gobierno de la república. Esto y no otra cosa es el absolutismo: el sistema de gobierno en el que el soberano es titular único y exclusivo del poder político, el cual ejerce con carácter absoluto.

La exaltación de la monarquía como forma perfecta de gobierno es algo que viene de lejos. Sin retroceder demasiado en el tiempo, en 1469, las Cortes de Ocaña declararon la necesidad de la institución monárquica como

---

<sup>143</sup> Para más información sobre el contexto histórico-político, resultan de gran interés los siguientes estudios:

- J. Beneyto, *Historia de las doctrinas políticas*, Madrid, Aguilar, 1964;
- S. de Dios, «Sobre la génesis y los caracteres del Estado absolutista en Castilla», en *Studia Historica*, III, n.º 3, Salamanca, Universidad, 1985, pp. 11-46;
- A. Domínguez Ortiz, *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Vol. 3.º de *Historia de España* (dirigida por Miguel Artola), Madrid, Alianza Editorial, 1988;
- J.H. Elliott, *La España Imperial (1469-1716)*, Barcelona, Vicens-Vives, 1976;
- J.A. Maravall, *Estado y mentalidad social*, Madrid, Alianza Editorial, Madrid, 1986 (2 vols.); *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979;
- J.M. Nieto Soria, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, Eudema (Ediciones de la Universidad Complutense), 1988.

garantía de orden y de justa regulación de las relaciones entre los diferentes sectores de la sociedad estamental que componían la comunidad feudal:

Que toda muchedumbre es materia o causa de confusión e dela confusión viene la disensión por la pluralidad delos que contienden, e por eso fueron los homes costrennidos por nesçesidad de ensennorear entre muchedumbre e congregaçion dellos a uno quelas disensiones concordase o por mandado de superioridad las departiese e por su dicho de aqueste fuesen regidos, y por que su ofiçio era rregir, conveniente cosa fue que se llamase rrey<sup>144</sup>.

La novedad que, en las postrimerías del Quinientos y en todo el marco europeo, viene a alterar los rudimentos ideológicos del concepto tradicional de monarquía es la formulación teórica de la noción de «soberanía», por la que se atribuyen los caracteres de `exclusividad` y `plenitud de poder` a un monarca «absoluto». El reino (la comunidad, representada en las Cortes) deja de ser superior al rey, en el sentido de que éste ya no es sólo el más célebre de los funcionarios del Estado o, según pronuncian las Cortes de 1518, «nuestro mercenario» o asalariado, sino la única fuente de legalidad. Ello repercutirá en su nueva forma de gobernar, que siglos más tarde, concretamente hacia 1899, será bautizada como «centralismo», y que consiste en la concentración de las funciones de gobierno y de administración, que hasta el momento habían desempeñado las instituciones parlamentarias y demás organismos locales y periféricos de origen medieval, en el poder unitario representado por su regia autoridad. Se sientan así las bases para el desarrollo de futuros sistemas de gobierno, superadores del propio absolutismo, asentados en la idea del Estado como institución permanente del poder único.

Eso en el orden político. A nivel social, por el contrario, el absolutismo monárquico, lejos de suponer la desintegración del *ordo* tradicional, lo refuerza y consolida. El signo de los nuevos tiempos, convulsos tras la denominada «Crisis del Renacimiento», exige buscar un nuevo fundamento al régimen de estratificación social del Medioevo. La base natural –el nacimiento– como principio de ordenación de los diferentes estamentos y sus correspondientes privilegios ya no convence a los menos favorecidos por la sangre. Baste

---

<sup>144</sup> Recogido por José Manuel Nieto Soria en *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, p. 52.

recordar las recientes revueltas antiseñoriales de las Comunidades y de las Germanías o el peligroso incremento del índice de movilidad social experimentado a raíz de la mejora económica del Quinientos. Y no sólo eso, hasta los propios monarcas (Carlos I y Felipe II) del XVI se vieron obligados a proteger sus intereses políticos con cautelosas medidas de alejamiento de los privilegiados representantes de la alta nobleza (Grandes y títulos)<sup>145</sup>. Semejante malestar e incipiente disgregación de los distintos elementos el cuerpo social encontrará su remedio en las nuevas teorías políticas del absolutismo regio y, más concretamente, en la función del soberano como cabeza y juez supremo de la comunidad. Su autoridad, absoluta e incontrastable, será la que regule las relaciones interestamentales y arbitre las soluciones que resulten más beneficiosas para el conjunto de la sociedad así establecida, garantizando la armonía social resquebrajada en el Renacimiento. Y así es cómo, con la incorporación clave de una nueva pieza social –el monarca absoluto–, el esqueleto de la antigua sociedad feudal conserva su tradicional esencia – el principio vivificador del *privilegio*– bajo un aspecto renovado. El viejo mundo feudal se transforma en moderna sociedad «monárquico-señorial», como dice el historiador J.A. Maravall:

Pero no en balde, como el propio N. Salomon reconoce, «el sistema monárquico señorial marcó en relación al sistema señorial un paso adelante» Aunque a partir de 1600 los poderes señoriales se vean vigorizados, nunca podrá ya reducirse a lo que en siglos atrás había sido. La restauración del orden soportará siempre en adelante un carácter polémico y tendrá que responder a la interna inquietud de grupos y personas que no dejarán de conservar una cierta conciencia crítica<sup>146</sup>.

Ni que decirse tiene el grado de dificultad que entraña el reto (restauración del equilibrio social en los límites del tradicional encuadre

---

<sup>145</sup> En 1543, el propio Carlos I redacta para su hijo unas instrucciones de gobierno en las que le advierte de la conveniencia de alejar del mando político a la alta aristocracia. Por otra parte, y refiriéndose al reinado de Felipe II, el conde-duque de Olivares escribirá lo siguiente:

Le pareció bien bajarlos más [...] de manera que a unos con embajadas y ocasiones de gastos y a otros con la mano de estos ministros [los letrados], los redujo a tan gran carga de hacienda que [...] les fue forzoso el no alzar cabeza por la falta de hacienda grande.

(Texto reproducido por Joseph Pérez en *La España del siglo XVI*, Madrid, Anaya, 2001 [4.ª ed.], p. 60).

<sup>146</sup> J.A. Maravall, «Una interpretación histórico-social del teatro barroco» (I), pp. 633-34.

estamental) del nuevo sistema político en una sociedad que, recientemente, ha descubierto la fuerza de sus movimientos de protesta. De ahí la necesidad del monarca absoluto de recurrir al auxilio de unos viejos conocidos: el púlpito, la enseñanza, la literatura de masas y, muy especialmente ahora, la *comedia*, para inculcar en el gran público la sustancia de una jerarquía social que debe respetarse por encima de intereses particulares. Algunos estudiosos como Maravall o Díez Borque, y la mayor parte de la crítica actual, han visto en la *Comedia nueva* el mejor abogado del absolutismo por su notable labor propagandística del régimen aristocrático-monárquico. Sólo así se explica, como dice Díez Borque, esa «intencionada protección del teatro en la época que nos ocupa. Por parte del Rey, porque amaba la fastuosidad y adoraba el teatro, pero por parte del Conde-Duque, porque conocía el poder creciente de la opinión y creo que no es casual el que mantuviera muy buenas relaciones con Lope y Calderón<sup>147</sup>». Opinión generalizada sobre el teatro barroco que, según adelantamos en el subsubapartado III.2.2.4. «*Rey injusto y tirano*», desacreditaba la *comedia guilleniana* con su peculiar enfoque ideológico y pro-nobiliario. Pero, por el momento, veamos cómo refleja Guillén en su teatro la nueva realidad política que le toca vivir.

**El aparato político de la Corona.** Con razón escuchamos en TPC que «los reyes / no han de ser como otros hombres; / porque son, como en el cielo / de la tierra, / el primer móvil» (p. 312a). En época del autor, el rey es un ser supremo en el orden sociopolítico, el número uno, la cúpula de la jerarquía del reino. Tal es así que su persona reviste un carácter sagrado, claramente manifiesto en su tratamiento de «Majestad» (PCP, pp. 413b y 435b...) frente a tradicional de «Alteza» (LJP, p. 116a; TPC, p. 274a...), y se le considera un enviado del Cielo: «sin duda el cielo lo envía / y ha de ser nuestro consuelo» (EAC, p. 26).

El origen divino del rey, tantas veces evocado en las comedias auriseculares, se asienta en la conocida teoría del «Derecho Divino de los Reyes» con que los ideólogos del absolutismo, reinterpretando las doctrinas medievales desarrolladas en favor del poder imperial frente al pontifical y la tradición romana jurídica del *Corpus Justiniano*, trataron de reforzar, dándole una fundamentación sacral, al poder omnímodo de los reyes, como medida preventiva contra la resistencia. En EAC, escuchábamos a la Infanta

---

<sup>147</sup> J.M.<sup>a</sup> Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, p. 180.

preguntarse: «¿qué cielos fuerza te dan, / y qué humanos no te adoran? (EAC, p. 52). Y es que, en esa misma línea de justificación del absolutismo defendida por legistas y juristas, cabe situar la labor mitificadora de la figura regia operada en el teatro, género que, por su enorme popularidad, se presentaba como el *instrumentum regni* más eficaz para adoctrinar al pueblo en la nueva teoría política que rige sus vidas:

Hay que insistir en la falta de sentido y preocupación política del español del xvii para comprender la aceptación de las formas del absolutismo que la comedia propugna En los Avisos –forma literaria documental tan difundida en el xvii– frente a una gran abundancia de datos sobre cuchilladas por celos, pequeñas intrigas, cosas menudas... etc., faltan, casi por completo, noticias e informaciones puramente políticas. [...] Por otra parte, la intervención popular en la política, a través de las Cortes, era prácticamente nula. Es una buena justificación este abandono para entender el proceso de edificación del Rey que no sólo la comedia sino abundantes obras apologéticas difunden sobre todo en la primera parte del reinado de Felipe IV<sup>148</sup>.

En III.2.1.4. «*Rey justo*», tuvimos ocasión de comprobar el lugar destacado que la consideración del carácter divino del rey ocupaba en el proyecto ideológico-dramático de Guillén. Numerosas resonancias de carácter bíblico (comparaciones con Moisés, Sansón, Abraham...) descubrían la condición del monarca guilleniano como «Ungido del Señor», si bien la metáfora más elocuente al respecto era la que identificaba al rey con el mismísimo «Buen Pastor» (Cristo) del Nuevo Testamento: «pues que vimos sus extremos, / gobernará nuestra grey» (EAC, p. 26). Como establecía la praxis política contemporánea, el origen divino del privilegiado cargo público que, como representante de Dios en el gobierno temporal de su pueblo, desempeña el monarca guilleniano justificará esa completa inmunidad política que la vida real designaba bajo el término «absoluto». Apelativo que denota el carácter exclusivo de su potestad en tanto que único depositario de poderes propios en el Estado, por un lado, y su total desvinculación (*solutus*) de toda normativa legal, pese a ser el propio monarca la única fuente de justicia, por otro.

---

<sup>148</sup> Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo xvii*, pp. 132-133.

Fuera de las tablas, el rey encarna la institución suprema de justicia. De ahí el generalizado papel actancial, como fuente de justicia, que el teatro barroco consagra al ciudadano más ilustre de su elenco protagónico, el soberano. En III.2.1.4., comentábamos la labor reparadora de los reyes guillenianos, quienes, con su reparto ecuánime de premios y castigos en el desenlace, lograban restablecer la armonía alterada al comienzo de la intriga. Función justiciera, absoluta y centralizada, que, como se vio en IV.2.1.1.1. «La nobleza y su sistema de valores estamentales», no siempre era bien encajada por los nobles, al considerarla una intromisión en el derecho jurisdiccional que poseían sobre sus señoríos. Sea como fuere, los reyes guillenianos son muy conscientes de su papel y no tienen ningún reparo en recordarlo a sus súbditos: «A mi justicia dejad / esta causa» (LHS, p. 834).

La doctrina absolutista hace del gusto del Rey ley, y así lo proclama nada más y nada menos que el «perfeto caballero» de la comedia homónima: «sus gustos [del Rey] son leyes» (p. 146b). Recuérdese que ley/rey y gusto/justo son rimas frecuentes en la dramaturgia guilleniana. El hecho de que la ley descansa en la voluntad personal («gusto») del rey inquieta a muchos teóricos y tratadistas políticos, especialmente a los denominados «monarcómacos» y partidarios del derecho de resistencia tales como Diego de Covarrubias, Juan Ginés de Sepúlveda, Juan Márquez, Domingo Báñez, Juan de Mariana o Luis de Molina, en estos momentos de consolidación del Estado moderno y de la Monarquía absoluta. El propio Guillén nos advierte en su teatro, a través de la figura emblemática del *rey tirano*, que no siempre el «gusto» del rey es lo más «justo»:

Soldado 1.	Y si es rey, es rey injusto.
Soldado 3.	Acude más a su gusto que a nuestra necesidad.
Soldado 1.	En él a un Nerón contemplo... (EPC, p. 157a).

Por eso, ideólogos del absolutismo, tales como Jean Bodin, en un virtuoso juego de equilibrios, acaban sometiendo el carácter *absoluto* del rey a la ordenación superior de las leyes divinas y del Derecho natural, que protegía las instituciones personales de la familia y de la propiedad. La monarquía absoluta se alejaba así del indeseable despotismo: «el monarca absoluto se decía libre de sujeción a la ley (*absolutus legibus*), pero sólo porque de él emanaba la ley, no porque se propusiera transgredirla. La potestad absoluta implicaba autonomía

o soberanía, no despotismo<sup>149</sup>». Algo que no siempre comprendían algunos reyes guillenianos que, cegados por el apetito de la propia excelencia, creían que su poder emanaba y moría en ellos mismos, por lo que nos les importaba transgredir los límites peligrosos de la ley divina y humana (por ellos mismos redactada conforme a su «gusto»):

Rey. Traspasa [al conde Alarcos] las justas leyes,  
que las honras de los reyes  
las pueden hacer de cera. (ECA, p. 468).

Significativamente, en el marco teatral guilleniano, el rey que no se sometía a los cauces de la razón y de los preceptos divinos era identificado por sus súbditos con los más feroces tiranos de la Antigüedad (Nerón, Cómodo, Heliogábalo...) y corría el riesgo de tener sus desastrosos fines (la desobediencia y el tiranicidio):

Hombre 1. Grandes vicios tiene el Rey;  
Es un Cómodo, un Nerón.  
[...] Temo que le alcanzarán,  
y presto, las maldiciones  
que sus vasallos le dan.  
(LJP, p. 123a. Véanse, muy especialmente, las pp.128a-b y 129a).

Guillén se sitúa ahí en la línea de los célebres escritores (Mariana, Molina, Francisco Suárez...) que, en un intento de desacreditación del maquiavelismo y su enfoque pragmático y amoral de la política, difundían las doctrinas a favor de la resistencia y el tiranicidio, distanciando así a su teatro del sello «pro-absolutista» que caracterizaba a la *Comedia nueva* en general. En su concepción teórica del Estado –ya se comentó en los puntos III.2.1.4. («*Rey justo*») y III.2.2.4. («*Rey injusto y tirano*»)– Guillén acudía al principio ontológico-tomista que enlazaba ética cristiana y *praxis* política, y nos ofrecía como modelo estatal ejemplar una comunidad cristiana, donde pueblo y príncipe tan sólo eran los depositarios de la *potestas* que Dios les concedía, y desempeñaban un *officium* del que habrían de rendir cuentas al Cielo. Unos, el pueblo, en tanto que custodios del buen gobierno del monarca, con su obligación de obediencia a los preceptos justos y desobediencia a los indignos; el segundo, el monarca, denominado con el sacro calificativo de

---

<sup>149</sup> H. Kamen, *La sociedad europea (1500-1700)*, Versión española de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 318.

*cristiano*, como guía político y espiritual del pueblo de Dios a imitación del «Buen Gobernante» que es Cristo («tan general consuelo / es el Rey de sus vasallos, / que les debe el gobernallos, / siendo imitador del cielo», LJP, p. 117a). Si el rey se apartaba de su prototipo ideal de gobernante, inmediatamente dejaba de ser rey para convertirse en tirano («ha dejado de ser rey / un rey en siendo tirano», PCP, p. 130b), pudiendo ser desobedecido y hasta removido de su cargo por los súbditos.

Pero esa pretendida armonización ideal entre el pragmatismo amoral de la nueva filosofía política de raíz maquiavélica y la teocracia medieval propugnada desde el reducido círculo los defensores del Derecho de resistencia y el tiranicidio, y compartida por algunos poetas como Guillén, no dejará de ser una propuesta meramente anecdótica, un pequeño toque de color en el ágora política de la España del momento, cada vez más receptiva a las corrientes de pensamiento que propugnaban la incipiente secularización de la vida política:

...¿Hubo controversias y disputas por un lado y protestas populares sofocadas férreamente, como apunta Maravall? Creo que no, en la época que me ocupa, aunque no hay una documentación explícita en este sentido. Todo muestra la aceptación de la monarquía y su forma de actuar políticamente, pero, sobre todo, la aceptación del rey como encarnación de la soberanía y vice-Dios en la tierra. Por ello, solamente se produce alguna corta y esporádica agitación y quizá pueda admitirse la idea, ya difundida, de que la emigración a América y la abundante absorción de hombres por los tercios de Flandes actuaran como drenaje y purga de la sociedad, eliminando a los disidentes. [...] Ahora bien, lo que me preocupa aquí es constatar e insistir en la existencia de una serie de escritores políticos, moralistas y teorizadores que, aun apoyados en abstracciones, presentan ciertas reservas y contenciones al poder absoluto, es decir, conservan un inoperante margen de actitud crítica frente a los escritores para el gran público que actúan como huecos resonadores de los valores míticos de la nobleza...<sup>150</sup>

Directamente vinculado con el debatido problema de la inmunidad jurídica del monarca se encuentra el otro gran axioma de la doctrina absolutista: el carácter *exclusivo* de la potestad regia. Como ya dijimos, el monarca absoluto concentra en su persona la titularidad de todos los poderes del Estado. Su autoridad se hace omnicompreensiva, jurídicamente hablando.

---

<sup>150</sup> Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo xvii*, pp. 138-140.



De hecho, desde la segunda mitad del XVI y a raíz de la derrota de las Comunidades y de las Germanías, los tradicionales órganos políticos de representación social (Cortes de Castilla, Cortes de Valencia, Diputación o Generalitat, Ayuntamientos...) empiezan a debilitarse y a ver reducidas sus funciones de gobierno a una mera formalidad administrativa, sin fuerza alguna para contrarrestar el poder creciente y centralista del monarca absoluto. Díez Borque (*Sociología de la comedia española del siglo XVII*, pp. 135-137) y A. Domínguez Ortiz (*Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1971) han estudiado detenidamente el proceso. De ese modo, a principios del XVII, el rey goza ya de una enorme libertad de acción, pero, por razones obvias, el ejercicio cotidiano de su oficio no se concentra exclusivamente en su persona individual. Por ello, gobernará con la ayuda de los órganos emanados de su autoridad, y que constituyen el aparato del poder de la Corona: los Consejos (entidades pluripersonales de carácter consultivo y con competencias administrativas delegadas por el monarca), las Juntas (pequeños subcomités paralelos a los Consejos, nacidos con la finalidad de atender los problemas urgentes), y el secretario (principal funcionario del entramado administrativo, pero con una mínima influencia política).

Pese a participar de la tendencia habitual del teatro barroco español de solapar los conflictos sociopolíticos contemporáneos ubicándolos en lugares remotos en el espacio y en el tiempo (recuérdese la contextualización exótica y/o anacrónica de los dramas ideológicos sobre conflictos de poder), la *comedia* de Guillén de Castro deja escapar algunos tímidos reflejos de la vida política del momento en su afán por contribuir a la prolífica producción pedagógica para príncipes desde su humilde propuesta tipológica del *rey justo* enfrentado al *tirano*. Sus páginas insisten en mostrar la necesidad del rey de repartir el terrible «peso de la corona» (LEH, p. 25a), de ese «oficio tan supremo» (LJP, p. 120b) que es el suyo, en los órganos auxiliares del Consejo y el secretario:

Rey.       ¿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. 117a).

Aunque Guillén sólo menciona al más importante de los consejos del reino, el «Consejo de Estado» (PCP, p. 413b), y a uno de sus pequeños subcomités especializados conocido como «Consejo de Guerra» (PCP, p. 413b; EPC, p. 139b), presididos ambos por la alta aristocracia cortesana, existen en la realidad varios consejos técnicos: el de Castilla, el de la Inquisición, el de Hacienda..., representados en su mayoría por letrados y miembros de la pequeña y mediana nobleza. A grandes rasgos, los diferentes consejos se componen de unas diez-quince personas, a las que el valenciano denomina «ministros», ya que, en nombre del rey, se encargan de «administrar mi justicia» en las cuestiones de carácter ordinario, a través del conocido «sistema de consultas» (TPC, p. 286a; LJP, pp. 136a-138a; PCP, pp. 423b-325a y 434a-436a). Eso sí, la última palabra la tiene siempre el monarca, según el propio Marqués le recuerda a su Rey:

...nunca humana ley  
deja a todos satisfechos,  
si no la mide en los pechos  
la severidad del Rey [...].  
Y de su voz el sonido  
tanto al vasallo granjea,  
que, aunque premiado no sea,  
se ufana favorecido; [...]  
pues tanto les satisface  
en su mano la justicia,  
que hasta la misma 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).

Y así veíamos a los reyes guillenianos dando su conformidad a los memoriales que, una vez consultados, les dejaba el secretario o su privado (TPC, p. 286a). Cabe decir que Guillén sólo registra en sus *dramatis personae* a un *Secretario del rey* (EPC) como representante del perfil sociológico del secretario de Estado tan célebre en el reinado de los Austrias del Quinientos: recuérdese el caso de Francisco de Los Cobos o del polémico Antonio Pérez –acusado y perseguido por el uso indebido de información confidencial– , secretarios de Estado de Carlos I y Felipe II, respectivamente. Se trata de funcionarios de baja extracción nobiliaria –pues, de acuerdo con la política de sumisión de la nobleza iniciada por los Reyes Católicos, sus sucesores en el

xvi procuraron alejar de la Corte y de las altas responsabilidades políticas a grandes y títulos— que empiezan desempeñando una labor de enlace entre el rey y los consejos. A medida que avanza el siglo se estrechan también las relaciones entre el rey y el secretario de Estado, desatando la envidia de las altas categorías nobiliarias que, aunque tímidamente favorecidas por Felipe II con la concesión de cargos importantes en los principales Consejos de Estado y de Guerra, sentían que se les arrebatava el mando político:

...el contacto permanente que el secretario de Estado tenía con el soberano durante la centuria del quinientos, contrasta con la irregularidad en las convocatorias del propio Consejo de Estado, lo que irritó a la alta nobleza en numerosas ocasiones<sup>151</sup>.

Por su tesón y gracias al favor real, el secretario de Estado se convierte en secretario del rey y adquiere una enorme influencia en las altas esferas del poder. Su suerte, sin embargo, cambia con la subida al trono de Felipe III (1598-1621) y la aparición en el marco político de la figura de ese «valido» o «ministro universal» tan crucial en las cortes europeas del Barroco, en general, y española, en particular, por marcar el fin del sistema de gobierno personal que había caracterizado a la Monarquía durante la centuria anterior. En nuestro país destacan el duque de Lerma y su hijo, el duque de Uceda, validos de Felipe III, y Baltasar de Zúñiga, el conde-duque de Olivares y don Luis de Haro, privados de Felipe IV, entre otros. Su perfil sociopolítico difiere del que definía al secretario del rey en tres puntos clave: su pertenencia a la alta nobleza; su profunda amistad con el rey; su ambición de mando y sus intrigas cortesanas por acaparar todos los cargos y honores posibles para sí y para sus allegados y amigos.

A diferencia de lo que sucedía con el secretario, el teatro guilleniano se muestra pródigo en retratar a ese tipo de privados políticos que, bien de bien de buena fe y obligados por la dejadez política del tirano (el Marqués y Feduardo en LJP, Guillén de Vique en TPC...), bien por su ambición (don Tomillas en ENM; el duque de Albanania, Polineso, en EDD...), traban una buena amistad con el monarca y consiguen de él especiales atribuciones que le permiten intervenir directamente en los asuntos de gobierno de orden prioritario —las llamadas «cuestiones de Estado»—. El propio Rey de LJP

---

<sup>151</sup> Carmen Sanz Ayán, «Poderosos y privilegiados», p. 157.

destacaba, de entre todos los «ministros», al Marqués, en cuya persona hacía estribar «la mayor parte [del peso de mi corona]». Con semejantes credenciales, no es extraño que el Marqués u homólogos como el Duque de PCP gocen de privilegiados contactos en la Corte:

Yo tengo en ambos Consejos  
de Estado y de Guerra amigos,  
con quien seré buen tercero  
en sus casas o en palacio... (p. 413b).

Fuera de la administración central, en el resto del territorio del reino, la acción del poder real se ejerce a través de funcionarios nombrados por la Corona, y a los que se les encomiendan los asuntos de gobierno y de administración local (provincial y municipal), eso sí, siempre bajo el control permanente de los organismos centrales del gobierno, encarnados en la figura del Corregidor. Pero Guillén apenas alude en su teatro a estos poderes locales (corregimientos y regidurías) alejados de la Corte a través de las figuras incidentales del Gobernador (VA y CSH) y del Corregidor (VA).

**Relaciones entre monarquía y nobleza.** El análisis del aparato institucional de la Monarquía absoluta nos lleva a tratar la espinosa cuestión de las relaciones que, entre el rey (el ciudadano más carismático y privilegiado de la sociedad) y la nobleza (su inmediata sucesora en el orden jerárquico social), esboza el teatro guilleniano en algunos de sus dramas ideológicos sobre conflictos del poder tiránico.

Rey y nobleza son los ejes básicos del nuevo régimen monárquico-señorial seiscentista, descrito en sus líneas fundamentales por el historiador Maravall:

al hablar [...] del régimen monárquico señorial restaurado no hacemos referencia a lo que BODIN (y con él muchos bodinistas) llamó *monarchie seigneuriale*, en tanto que gobierno patrimonial de un rey fundado en relaciones servile, frente a la *monarchie royale*, definida por el sistema de legalidad de la monarquía absoluta. Esa monarquía española –y, en general, europea– del siglo XVII es una «monarquía real», sólo que para mantenerse social y económicamente considera necesario restaurar los poderes de los señores, en la esfera de la propiedad y de la jurisdicción, si bien dentro de los límites que les impone el acatamiento incuestionable a la potestad soberana del monarca<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> J.A. Maravall, «Una interpretación histórico-social del teatro barroco» (I), p. 634.

Pese a las pesimistas previsiones que el sistema absolutista, con su concentración exclusiva y absoluta del poder político en la persona real, nos hiciera pensar en un principio, el equilibrio social es posible en la España del XVII, gracias al compromiso tácito adquirido entre el rey y la aristocracia. Al primero le interesa respetar los privilegios tradicionales de sus súbditos nobles, porque es precisamente la base de la vieja estructura señorial la que fundamenta su condición de cabeza del reino. Por su parte, la nobleza se compromete a respetar el poder omnímodo de ese monarca que garantiza el orden y justifica su poder en los señoríos que poseen. Así lo certificaba Domínguez Ortiz: «la realeza castellana se había engrandecido por las ciudades, apoyándose en ellas para oponerse al aumento de a propiedad eclesiástica o señorial. Pero, en el XVI, lejos de continuar por esa vía tradicional, la realeza española ya no disputará la tierra a los feudatarios, la abandonará en sus manos y con frecuencia incluso en detrimento de las ciudades<sup>153</sup>».

En el siglo XVII asistimos, pues, a una «refeudalización» de la sociedad, patrocinada por la propia monarquía con la venta de sus territorios de realengo (campesinos que las cultivan inclusive) a los grandes señores (Grandes y títulos) de la aristocracia. Pero la *comedia guilleniana*, fiel a su tendencia a la ocultación de las bases reales del poder económico de su privilegiado protagonista, el noble caballero, apenas alude a esta realidad salvo en una ocasión:

Polineso.	Y a precio de sangre hidalga comprarás una ciudad.
Ariodante.	Ciudades en que vivir y vasallos que mandar compraré yo, si comprar es conquistar y adquirir. (EDD, p. 237).

Nótese el orgulloso pundonor aristocrático del valenciano al hacer que su *alter-ego* Ariodante, quien poco antes había defendido su derecho a casarse con la Infanta argumentando que «en sangre hidalga y valor / el Rey no es mejor que yo» (p. 236), rechace la vía del negocio (compra-venta de tierras

---

<sup>153</sup> Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, 1963-70, pp. 634-635.

de realengo) por la del honroso heroísmo militar a la hora de conquistar los bienes materiales que acabarán de lustrar su linaje a ojos del Rey<sup>154</sup>.

Con mayor frecuencia, la dramaturgia guilleniana, al igual que la mayoría de comedias auriseculares, recurre a la figura mitificadora del Rey justo/Rey donante que premia el esfuerzo militar de sus vasallos regalándoles villas y señoríos, hábitos, encomiendas, cargos administrativos...:

Duque. Ya no eres pobre, don Juan,  
pues Su Majestad te ha hecho  
con hábito y encomienda  
Maese de Campo del Tercio  
de Sicilia. (PCP, p. 448a);

Rey. ...y en mi consejo de guerra  
entraréis, llevando paga  
de maese de campo. (EPC, p. 139b);

Rey. Y os doy más, pues corresponde  
la obligación al deseo:  
la villa de Ribadeo  
y con título de Conde. (LHS, p. 637).

Semejante alarde de justicia distributiva por quien representa la máxima autoridad y la única fuente de legalidad del Estado es una forma sutil de suavizar la crudeza del absolutismo a ojos del espectador, como bien ha notado J.M.<sup>a</sup> Díez Borque:

siempre que aparece la figura del Rey en la comedia, de una u otra forma, se nos muestra dando algo a sus súbditos; elemento fundamental para canalizar y avivar simpatías hacia la persona real y que, en el fondo, hace referencia a una forma de atenuar las barreras y separaciones sociales, pero no por una llamada a la justicia social, sino por la actuación compensatoria del que disfruta de los privilegios. En definitiva, un procedimiento más que se inscribe en la línea de estatismo y propaganda de la monarquía en cuanto culminación de los valores estamentales, componentes clave de la comedia<sup>155</sup>.

Pero Guillén no se inscribe en esa pretendida campaña de propaganda absolutista y contrarreformista que muchos han querido ver en la *Comedia nueva*. Su condición de pequeño noble arruinado y de provincias le hace ser

---

<sup>154</sup> En la época que nos ocupa, la posesión de grandes bienes es lo que distingue al caballero del hidalgo raso. Matiz fundamental en una sociedad regida por el principio del privilegio.

<sup>155</sup> *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, p. 183.

crítico con el nuevo sistema político que permite la total concentración de poder (diplomacia, política fiscal y gobierno general) del reino en la única persona del soberano, precipitándolo peligrosamente por la pendiente de la tiranía. En repetidas ocasiones lo veíamos reclamando, en boca de los mismos reyes, la necesidad de estar rodeados de fieles consejeros: «debe en buena ley / tener por lisonja el Rey / la reprensión del vasallo» (TPC, p. 280a). Algo que, desde luego, no facilita el absolutismo con la paulatina dejación del ejercicio del poder en las manos solitarias del valido y su peculiar sistema de elección de cargos funcionariales basado en el nepotismo. Menos favoritismos y más justicia es lo que reclama Guillén a los «ministros» del rey en numerosas ocasiones:

Don Juan.        ¡Ah, si los grandes ministros  
                          y si los señores grandes,  
                          aunque más de lo que deben  
                          hiciesen, aunque pasasen  
                          sus generosas virtudes  
                          los límites naturales,  
                          por los ocultos rincones  
                          de esas posadas buscasen  
                          los que encogidos de pobres  
                          tienen la cama por cárcel,  
                          y aun plega a Dios que la tengan,  
                          ¡qué duda tan miserable!  
                          y con cristiana piedad  
                          inquiriesen y apurasen  
                          debajo de aquellas nubes  
                          su valor, ingenio y partes,  
                          dándoles para que puedan  
                          atreverse y declararse  
                          ánimos para que escuchen  
                          y lenguas para que hablen,  
                          ¡qué de sujetos darían,  
                          eminentes, importantes  
                          a nuestro español monarca,  
                          que el cielo mil años guarde! (PCP, pp. 425a-b);

En el fondo del discurso guilleniano gravita la disputa que, por el poder, enfrenta a las capas altas, por un lado, y a las bajas y medias, por otro, de la aristocracia a raíz de la caída del duque de Lerma en los años 1618-1619. Como dice Carmen Sanz: «en esos años y aprovechando la petición que el rey había hecho al Consejo de Castilla para que éste elaborara un informe sobre el estado de la monarquía, la mediana nobleza administrativa y los letrados salieron en defensa de sus intereses, al mismo tiempo que daban una descripción fiel del proceso de decadencia que a su parecer se había iniciado. Tanto en este informe como en otros memoriales que tratan sobre el mismo tema, los que más se quejaban eran

fundamentalmente letrados y miembros de la pequeña nobleza funcional, que criticaban acremente el ejercicio del poder en solitario por parte del valido y abogaban por unos consejos abiertos que ofrecieran la posibilidad de ascenso por méritos y no por favores<sup>156</sup>».

Cabe tener presente que nuestro caballero-dramaturgo no cuestiona en ningún momento la institución monárquica como tal, ni la supremacía del rey en tanto que «primer móvil» de la sociedad. El repetido recurso del peregrinaje a la Corte de los nobles «pretendientes» de cargos, por otra parte asentado en la realidad histórica de la sociedad madrileña contemporánea, es una forma indirecta de aceptar y resaltar la indiscutible superioridad del rey en la escala social. Por su soberano, todos los súbditos, pero especialmente los nobles vasallos, están dispuestos a emprender los mayores imposibles («sin recelo emprenderé / imposibles en su nombre», EAC, p. 30). Y es que la lealtad y la obediencia al rey es obligación de honor que dignifica al caballero: «baste, ya callo; / porque es honra en el vasallo /no contradecille al rey» (EPC, p. 151b); «los vasallos / no murmuran del Rey, si son leales» (ECI, p. 828), etc. El problema está —y ahí surge la singularidad ideológica del planteamiento dramático guilleniano en el contexto valenciano y español del Barroco— cuando el rey incumple su compromiso de respeto de los intereses del noble y atenta contra su honor y dignidad, amenazando con ello el orden social. Ya se sabe «que hacen los reyes tiranos / a los vasallos traidores» (LJP, p. 128a).

En III.2.2.4. («*Rey injusto y tirano*») vimos cómo, en opinión del vate del Turia, el rey que abusaba de sus prerrogativas reales infringiendo la ley divina y perjudicando el «común provecho» (EPC, p. 148b), alejándose del ideal virtuoso de gobernante propuesto por el Humanismo cristiano y los postulados tomistas, perdía su autoridad y se convertía en un tirano al que era lícito resistir y, en última instancia, matar. De ahí los distintos finales (arrepentimiento y aclamación general vs. rebelión y tiranicidio) que rubricaban los conflictos sobre la corrupción política en el teatro guilleniano. El credo político del valenciano es claro, si bien lo comprometido de sus postulados lo lleva a argumentarlos razonablemente ante el auditorio, ya sea a través de la palabra (breves diálogos entre los cortesanos, exponentes de la alternativa ideológica del momento: pro-absolutistas y defensores de la no

---

<sup>156</sup> «Poderosos y privilegiados», p. 159.



resistencia frente a partidarios de la resistencia y el tiranicidio<sup>157</sup>), ya sea mediante la acción (irónica ejemplificación de los males a que conduce la obediencia ciega al tirano: locura, deshonor, complicidad con la tiranía en piezas como ECA, CSH y EPC). Y aunque la corteza literaria del tema –según se vio en su momento– emparentase a Guillén con el magisterio del trágico humanista Cristóbal de Virués, el enfoque ideológico que la anima los acaba diferenciando sustancialmente. Para empezar, Guillén no habla desde la automarginación estoica del humanista que se veía desplazado de los centros de poder y de cultura, sino desde la atalaya de uno de los principales baluartes (la aristocracia) del absolutismo en unos tiempos (fundamentalmente los de Felipe III) en que triunfa una corriente ideológica con visión optimista y reformadora de la sociedad. Así pues, la mirada desengañada y fatalista de la «injusticia universal» que, desde la óptica trágica, se cernía sin remedio sobre todo el orbe político, arrastrando en su miseria al gobernante, es reconducida por Guillén hacia una crítica más constructiva y realista, centrada en la persona individual y libre del monarca absoluto. En su opinión, próxima a los dictados neotomistas, no es ya la institución política la que corrompe a indefectiblemente al soberano, sino que es éste, con el mal uso de su libre albedrío, quien la contamina. El mal de la república radica en el gobernante indigno, es decir, en el dirigente político que se deja vencer por el espejismo de su poder absoluto, sin límites, alimentado por la falsa corte de aduladores y lisonjeros ministros y privados que lo único que buscan es enriquecerse y acumular poder y honores para él mismo y sus familiares y conocidos<sup>158</sup>:

---

<sup>157</sup> Remitimos, especialmente, a las pp. 807-808 y 828-830 de ECI.

<sup>158</sup> Significativamente, muchos de ellos (Tomillas en ENM o Polineso en EDD, por poner algunos ejemplos) desempeñaban un papel actancial de «oponente» del modélico caballero-protagonista, al que acaban desacreditando ante los ojos del Rey aprovechándose de su trato cercano con él y de toda una artillería pesada de enredos y mentiras. Y es que ya se sabe que la verdad «soberbios palacios deja / y humildes chozas habita», pues, «siempre es cobarde; / y así, desnuda en su ley, / a los oídos del Rey, / o no llega, o llega tarde» (LJP, p. 127b). Más allá de una más que posible lectura sociológica, resuenan los ecos del tradicional *topos* del «menosprecio de corte» tan presente en el teatro de Guillén de Castro. Fijémonos en la tópica descripción zoológica del valido y de los cortesanos como espantosas fieras que se alimentan de los peores vicios (envidia, ambición, mentira...):

No pienses que [la Corte] es ir cazando,  
y en los montes que están viendo,  
matar fieras corriendo,  
y las águilas volando,  
pues verás en ocasión  
fieras, con tales antojos,  
que con flechas de sus ojos

Duque. Aunque mal informado, y no advertido,  
el Rey los ha creído:  
que hacen, siendo tiranos,  
consejeros injustos y villanos,  
que quebranten las leyes,  
lentos de engaños los cristianos reyes. (LEH, p. 33b).

Aunque en términos abstractos, mitigadores de la dureza de una posible crítica directa, Guillén ofrece la insólita radiografía de los males generados por una errónea interpretación del absolutismo en sus tiempos: el abandono del poder en terceros y la entronización del valido (LJP, pp. 116-117b, 120b-122a; TPC, p. 286a...); la institucionalización del favoritismo en la concesión de cargos públicos, inaugurada por el duque de Lerma en el reinado de Felipe III, y que tanto habría perjudicado a nuestro caballero-dramaturgo durante su estancia en la Corte, a juzgar por la insistencia con que plantea el tema en piezas como *El pretender con pobreza* (pp. 413b-419b y 423b-425b), etc. Todo ello acaba despertando una sensación de injusticia generalizada en el ánimo de los súbditos: «¡Cuál andará la justicia / pues anda así la corona!» (PYF, p. 142b). En cualquier caso, valiente documento sociológico el que nos ofrece Guillén, si consideramos su comprometida posición de noble y poeta que vive en la Corte al amparo de algunos de sus Grandes, e incluso parece tener una relación cercana con el rey Felipe IV (recuérdese cómo éste intercede por él ante el Consejo de Aragón cuando es acusado de asesinato; Cap. II de la presente tesis). Más allá de sus propio interés como representante de la baja nobleza, más empequeñecida aún si cabe por el triunfo del absolutismo, parece como si la honradez que tanto reclamara en el aspirante a «perfecto caballero» le hubiese llevado a trocar la –generalizada entre los poetas– lisonja fácil al monarca por el servicio a la patria en forma de un catecismo de conducta para su príncipe.

---

mate al vuelo tu opinión,  
y águila, te certifico,  
que habrá, si no coronada,  
con nariz menos corvada  
y más penetrante pico... (LEH, pp. 7a-b).

## IV.2.2. La esfera privada: relaciones personales

### IV.2.2.1. «Esto es amor; quien lo probó lo sabe»

Es bien sabido que la «inspiración nacional» de la que, según Galdós<sup>159</sup>, se nutre la *Comedia aurisecular* en su afán por hacerse «nueva», «moderna», esto es, próxima a los gustos de un nuevo espectador ajeno al rigor de los preceptos clásicos la lleva a reflejar en los cristales «verisímiles», que no realistas, de su espejo dos de las más «grandes conmociones del alma» del hombre barroco: el honor (del que afirma Lope que «mueve[n] con fuerza a toda gente<sup>160</sup>») y el amor. No olvidemos, precisamente, que los términos léxicos que, con más frecuencia, empedran el discurso poético de la *Comedia nueva*, tal como la define su máximo forjador en el *Arte nuevo* (1609), son: «honor»/«honra», «amor» y «celos».

Razón tiene, pues, Antonio Rey Hazas, estudioso del teatro áureo español, al concluir que:

Honor y amor, y en menor medida la fe y las convenciones sociales, son las fuerzas más poderosas de la tragicomedia barroca, como es sabido, independientemente de su mayor o menor fidelidad a la realidad cotidiana; ellas impulsan a los personajes dramáticos, los impelen a realizar actos de todo tipo, en contra a veces de sus propias inclinaciones, a despego de sus deseos o de su voluntad<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> Benito Pérez Galdós, *La Fontana de oro* (edición de Yolanda Arencibia, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1988. [Biblioteca Básica Canaria, 13].), cap. XI, p. 146.

<sup>160</sup> Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 72.

<sup>161</sup> Antonio Rey Hazas, «Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*, pp. 251-162. La cita se halla en la p. 253. También Jesús Cañas Murillo, en su artículo «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias de destierro» ([documento en línea], *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/...>> [fecha de consulta: 18 de abril de 2003]), afirma que «dentro de la poética de la comedia nueva uno de los temas más importantes que integran el capítulo de contenidos tratados por el género es, sin lugar a dudas, el amor. Junto a otros como el honor, como las relaciones paternofiliales, como la jerarquización social, como el teocentrismo monárquico...». Si bien, matiza Cañas Murillo, «entre todos, el amor ocupa un lugar privilegiado. Figura en la mayor parte de los textos. A veces, y muy frecuentemente, como asunto principal. A veces, como contenido secundario. Y es uno de los primeros, cronológicamente, en hacer acto de presencia en las obras incluíbles en el género». Otra edición del artículo del profesor Cañas Murillo, en Felipe B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las xxv Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Así lo prueba, en medio del anchuroso océano de ese género histórico que la crítica ha dado en denominar *Comedia nueva*, la gota representativa de la dramaturgia guilleniana, ya que, según se desprende de la viva voz de sus protagonistas, asienta buena parte de su hibridismo constitutivo sobre el pilar básico de la agridulce y, por ende, «variada» y «verisímil» dualidad temática del «honor/amor». ¡Cuántas veces hemos asistido al desgarramiento interno de unos personajes que se debatían entre el amargor de «lo justo» (el honor) y la dulzura de su «gusto» (el amor)! Recuérdese, a este propósito, el atormentado desconsuelo que sentían galanes como don Rodrigo Díaz de Vivar (MC I) o el conde de Irlos (ECI) cuando veían «contrapuestos en mi pecho, / mi afrenta con tu hermosura<sup>162</sup>», dada la imposibilidad de armonizar o «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<sup>163</sup>». Es evidente, por tanto, y así se ha podido comprobar en los subapartados relativos al análisis atributivo de la pareja nuclear (*galán y dama*), la omnipresencia de la barroca lucha de contrarios, amor vs. honor, en la *comedia guilleniana*, bien como tema literario, bien como motivo generador de intrigas dramáticas. ¡Cuán lúcido, por su fondo metateatral, se revela ahora el comentario proferido por Cardenio (DQM), aplicable a la esencia de la acción (o *fábula*, según la terminología aristotélica) de la *Comedia nacional*: «qué de veces han luchado / la honra con el amor<sup>164</sup>»!

Pues bien, tal como anuncia el epígrafe lopesco que preside estas líneas, es hora ya de detener nuestro recorrido visual por el *espejo* de la *comedia guilleniana* en el más dulce de sus reflejos vitales: el amor, motivo que, pese a lo que hicieran presagiar factores tales como la mediocre relación del caballero valenciano con las musas del Amor<sup>165</sup> o el cariz serio de una

---

<sup>162</sup> Guillén de Castro, MC I, p. 48.

<sup>163</sup> Guillén de Castro, ECI, p. 784.

<sup>164</sup> Guillén de Castro, DQM, p. 975.

<sup>165</sup> La fecunda actividad amorosa que, cual maestro del Amor, despliega el vate valenciano en su poesía académica (como señalaremos a continuación) no parece hallar demasiada correspondencia con su vida real, marcada, en su mayor parte, por la soledad (al menos, a nivel «oficial»). Recordemos que, tras una primera experiencia amarga vivida con doña Helena Fenollar, y que acabaría en los tribunales con la disolución del compromiso matrimonial entre ambos, el joven Guillén contrae nupcias, a fines de 1595, con la valenciana doña Marquesa Girón de Rebolledo, cuya presencia le arrebatarían las Parcas a los tres o cuatro años de convivencia. Resulta fácil hacernos una idea de la desolación que la pérdida de su esposa (aún más dolorosa, si cabe, por la muerte reciente de su madre y de su unigénita)

poética basada en el eje primordial del *docere* o *prodesse*<sup>166</sup>, se halla fuertemente enraizado en su seno. Así lo indican títulos como *El amor constante*, *Los mal casados de Valencia*, *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, *El pretender con pobreza*, *La tragedia por los celos...*, entre otros. Lo mismo sucede, valdría añadir, en su obra lírica, a juzgar por los reveladores títulos de los siguientes discursos y poesías de corte académico: *Discurso como a de grangear un galan a una dama* (13 de octubre de 1593); *Cinco estanzas contra la libertad de amor* (8 de abril de 1592); *Redondillas a unas tocas de una viuda hermosa* (mayo de 1592); *Seis redondillas probando que es peor el desden que la mudanza* (17 de mayo de 1592); *Redondillas a una cervatana por la cual se hablaban dos damas* (7 de octubre de 1592); *Redondillas a un galan con las cuatro eses* (16 de diciembre de 1592); *Endechas a una dama que suspiraba mucho* (27 de octubre de 1593); *Redondillas a una dama que se comio un papel de miedo de su marido* (3 de noviembre de 1593); *Cuatro estancias como se ha de vengar un galan de una dama que se le ha mudado* (1 de diciembre de 1593); *Cuartetos a una dama en boca de un galan que le tomo una cinta de los chapines* (12 de enero de 1594); *Dialogo entre una dama embozada y un galan en un sarao* (16 de febrero de 1594)... Y así hasta la saciedad.

Ciñéndonos al campo concreto del teatro, se trata, el amor, de un ingrediente temático que lleva varios siglos de delantera (nada más y nada menos que desde los tiempos de Plauto) al honor en eso de «mover los afectos

---

produciría en Guillén, si escuchamos el llanto de su contrafigura literaria, el, también valenciano, pastor Lisardo de la temprana comedia EDD: «...yo he nacido en España, / en la insigne ciudad cuya ribera / el blanco Turia fertiliza y baña [...]. / Allí adoré unos ojos, / un ángel adoré que me adoraba; / mas la muerte triunfó de sus despojos...» (p. 267). Pasa el tiempo, y, cuando cuenta con la edad de cincuenta y siete años, sigue el consejo de sus protectores (los duques de Osuna) y se casa con la joven doña Ángela María Salgado, de tan sólo veinticuatro primaveras. No se sabe si los quince años que dura este su último matrimonio (pues Guillén muere en 1631) transcurren felices o, si por el contrario, se cumple en ellos el triste destino anunciado en las comedias guillenianas con el reiterado aforismo de «¡desdichada la mujer / que con un viejo se casa», o bien su variante «¡desdichado el hombre viejo / que casa con mujer moza! » (EDD, p. 221).

<sup>166</sup> Eje que, si bien en el ámbito funcional, repercute en marcado afán adoctrinador encaminado a una reforma de la sociedad española del momento a partir de la modernización de los viejos valores nobiliarios, en el ámbito formal, revierte en un mayor desarrollo del subgénero grave del *drama*, frente al lúdico de la *comedia*. Eso sí, sin olvidar nunca que el principio poético de «enseñar deleitando» preside también la estructura de las divertidas y enrevesadas comedias puras, en cuya estructura afloran, como ya se ha comentado en alguna ocasión, procedimientos didácticos tales como el desdoblamiento de personajes y situaciones, la oposición de contrarios, el paralelismo de semejantes...

suaves» de todo tipo de público, noble o plebeyo, culto o ignorante. Y es que, como bien dice el Montesinos guilleniano de la comedia homónima: «todo lo iguala el amor<sup>167</sup>». Del mismo modo que su criatura, y ya desde sus primeros pasos como dramaturgo, el vate de la ciudad del Turia es consciente del enorme atractivo que despierta el motivo amoroso en el corazón de ese quimérico «pueblo entero» que abarca «al sabio y al grosero», y al que aspira a dar «qué reír y qué gustar<sup>168</sup>». Así se lo había enseñado uno de sus primeros maestros y pioneros en la conquista de un «nuevo arte» acorde con el «uso y plática Española»: nos referimos al trágico Micer Andrés Rey de Artieda, el cual, siguiendo la tímida estela de una «poética experimental», basada en el propio «parecer» (experiencia) frente al parecer «más largo de contar que necesario de oír [...] de los antiguos», abierta por Torres Naharro en el «Prohemio» a la *Propalladia* (1517), consiguió «frivolizar» la seriedad del género trágico con la sazón temática del particular caso amoroso del caballero Marcilla y la dama Sigura.

Tan provechosa primera jornada dramática, junto a un «revolucionario» maestro que le enseña a «gustar de lo que [España] gusta<sup>169</sup>» como norma poética, sirve de acicate al novel Guillén, paralelamente al primer Lope de Vega, para emprender un largo camino en pos de una nueva experiencia estética que, apurando los límites de los paradigmas poéticos y epistemológicos (poética especulativa, de corte mimético) de Aristóteles, basa ya buena parte de sus presupuestos en la percepción empírica de lo real (poética experimental). Y es que pronto, su observación y su experiencia poética le confirman lo aprendido durante su infancia dramática: los «gustos» de ese «pueblo entero» que paga por ver el *espectáculo* teatral prefieren la *fábula* a la *lexis* (versos), y no precisamente cualquier tipo de fábula o acción, sino, en especial, aquélla que, con tan buen juicio, describía Rey de Artieda:

Materia y forma son diversos hechos  
que guían a felices casamientos  
por caminos difíciles y estrechos;  
o, al contrario, placeres y contentos  
que pasan como rápido torrente

---

<sup>167</sup> Guillén de Castro, ENM, p. 413.

<sup>168</sup> Guillén de Castro, CI, p. 863.

<sup>169</sup> A. Rey de Artieda, «Epístola al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova», p. 8.

y rematan con trágicos portentos<sup>170</sup>.

Una materia amorosa, añadía el eminente trágico, en la que ya «no hay hidra, furia ni centauro», sino tan sólo «un caballero y una dama, / que pretenden ganar a Laura el lauro<sup>171</sup>».

Es un hecho, pues, que el espíritu observador y el afán renovador del joven Guillén estiman en la vivencia amorosa de personajes de distinta calidad socio-moral uno de los hilos temáticos más eficaces en la difícil labor de enhebrar los diferentes planos constitutivos (trágico y cómico) que otorgarían a su comedia esa deseable esencia «quimérica» que, ubicada en el justo «medio» de los extremos de la vulgar farsa popular, por un lado, y la culta tragedia clasicista, por otro, templaría los ánimos contrapuestos de «groseros» y «sabios». Ahora bien, conviene aclarar que, frente al primer Lope, cuyo prematuro y libre tratamiento del amor anunciaba ya su futura condición de «catedrático del amor»<sup>172</sup>, Guillén sólo demuestra soltura a la hora de tejer la fábula de su comedia con el dulce hilo amoroso conforme avanza su estilo, ya sea a lomos de la fórmula trágica de sus maestros Artieda y Virués, ya sea a lomos del temprano y cortesano molde cómico esbozado por su paisano Tárrega, hasta el abrazo definitivo de la fórmula populista de la *Comedia nueva* defendida por el ingenio de su admirado Lope.

Ciertamente, la mayor o menor intensidad y desarrollo de la temática amorosa en la dramaturgia guilleniana depende de factores internos de primer orden, tales como la evolución cronológica (clave en el proceso de hibridación de la obra del valenciano), y, muy especialmente, la estructura y las convenciones genéricas de las distintas piezas escritas por Guillén. Y es que

---

<sup>170</sup> A. Rey de Artieda, «Epístola al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia», p. 60.

<sup>171</sup> A. Rey de Artieda, «Epístola al Ilustre Señor Don Tomás de Vilanova», p. 8.

<sup>172</sup> Para más información al respecto, véanse los siguientes trabajos:

- Ignacio Arellano, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega» (1996);
- Jesús Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», pp. 92-93 (1991); «Honor y Honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», p. 32 (1995); y «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias de destierro» (2002);
- Bienvenido Morros, «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope» (1999);
- Joan Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega» (1981); y «El primer Lope: un haz de diferencias» (2001).

el amor no puede desempeñar el mismo papel ni las mismas funciones en los subgéneros serios, destinados a la transmisión de ese dogma «nobiliario» que, en opinión de Guillén, asegura la reforma de la caduca y antiheroica sociedad de su tiempo, como en los subgéneros cómicos, cuya única pretensión estriba en el deleite del común del vulgo y, muy especialmente, de la nobleza ociosa<sup>173</sup>. Así se observa en las primerizas tragedias palatinas «de final feliz» (EAC, EDD, ENM, ECA...), y en los dramas de factura posterior (PYF, CSH, LJP, EPC...), donde la gravedad ideológica y adoctrinadora suele subordinar el motivo amoroso a la temática, de honda raigambre trágica, de la corrupción del poder y el derecho de resistencia y el tiranicidio. Sin duda alguna, ello favorece la visión negativa, legada por los trágicos, del amor como cegadora pasión humana, causante, en última instancia, de su carácter secundario en la estructura de la comedia, bien como motor de la acción injusta del tirano (amante activo), bien como obstáculo de la pareja protagonista (amantes y víctimas pasivas) para el cumplimiento de su honor público (consistente en la obediencia debida al soberano). Por el contrario, la frivolidad de las comedias puras, tanto en su etapa inmadura, deudora del modelo cortesano de Tárrega (LMV), como en su plena adaptación al modo lopesco (VA, PCP, EE, ENO...), despoja de todo moralismo al amor, a la par que lo viste con el ropaje lúdico del *enredo* (heredado de la *novella* y de la *comedia erudita* italianas), convirtiéndolo, como en la antigua *comedia plautina*, en el alma<sup>174</sup> de esa divertida fábula en la que todo «parece

---

<sup>173</sup> Así lo afirma Joan Oleza: «sabemos, por los contemporáneos (Suárez de Figueroa, Boyl...) que los gustos populares iban más hacia las comedias religiosas y los dramas *de cuerpo*, mientras que las comedias de ingenio se correspondían mejor con los gustos de un público *de sala*. Es algo que no nos extraña: las capas más refinadas del público *pasaban* de adoctrinamientos y, a la hora de quedarse solas, protegidas por los muros de sus casas y palacios de los ojos de la muchedumbre, se dejaban de grandes principios y se entregaban a las licencias del juego». Véase su artículo «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», pp. 156-157.

<sup>174</sup> O, mejor dicho, en una de las principales «potencias» del alma de la *fábula* de la *comedia pura* guilleniana, ya que acostumbra a compartir protagonismo con dos temáticas muy caras a Guillén: los conflictos conyugales y la amistad (tema éste de larga tradición valenciana). No en vano, y quizás pensando en la trama de piezas como LMV, CI, DQM, VA o EVE, dice Luciano García Lorenzo que «amor y amistad se enfrentan constantemente en el teatro de Guillén teniendo al matrimonio como base de partida» (véase el prólogo a su edición de LMV, p. 23). También insiste Francisco Ruiz Ramón (*Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900*, p. 177) en que «el tema del amor matrimonial aparece unido, en bastantes casos, al tema de la amistad», originando intrigas cuyo denominador común estriba en cómo «el marido, que confía en el amigo, descubre, dolorosamente, que es éste quien le deshonorra o intenta deshonorarle». Ahora bien, se lamenta Ruiz Ramón, muy acertadamente a nuestro parecer, de que «es una pena que Guillén de Castro se quedara siempre en la



sueño<sup>175</sup>», y con la que se pretende mantener en vilo al espectador. Y es que, ya lo dice Joan Oleza, en la *comedia*, frente al *drama*, «la única motivación realmente seria es el amor. El amor como ideología que legitima el deseo y que justifica, finalmente, el matrimonio. De hecho, la comedia es un artefacto semiótico cuya entrada es el deseo y cuya salida es el matrimonio, verificándose el proceso a través del amor<sup>176</sup>».

Más allá del diferente tratamiento genérico de la materia amorosa, lo cierto es que ésta logra hacerse un hueco importante en el curso de la acción de la dramaturgia de nuestro comprometido «caballero-dramaturgo». Así lo reconoce, en reveladora confidencia, Eduardo Juliá Martínez, uno de los primeros editores de la obra dramática guilleniana: «...he de confesar que veo como móvil principal de las obras de Guillén de Castro no el honor sino el amor, y que aunque aparentemente es un detractor de la mujer y del matrimonio, en el fondo es el cantor del corazón femenino apasionado y fiel<sup>177</sup>». Es más, para el citado estudioso, «la psicología femenina [en las obras guillenianas] se basa en el amor<sup>178</sup>». Recordemos, al respecto, nuestra mención, en el subsubapartado III.2.1.2. («*Dama*»), acerca de la suma destreza de la pluma guilleniana en el trazo de dos tipos enfrentados de mujer, en función de la naturaleza y el modo de vivir su «constancia amorosa»: dama discreta (amantes pasivas de raíz trágica) vs. dama indiscreta (tracistas heroicas de las comedias de enredo, frente a tracistas antiheroicas de los dramas).

Las finas observaciones de Juliá Martínez en torno a la psicología de las mujeres guillenianas confirman hasta qué punto se halla asentado el asunto amoroso en la *fábula* dramática del valenciano. Y es que, de acuerdo con la concepción mereológica de la obra artística expuesta por la poética mimética de Aristóteles<sup>179</sup>, la fábula de amores de la *comedia guilleniana*

---

superficie del conflicto, sin profundizar de verdad en él, más atento a la intriga o al efectismo de las situaciones, que a la verdad humana del problema y de los personajes».

<sup>175</sup> Palabras del Alguacil en el desenlace de LMV, p. 294.

<sup>176</sup> Joan Oleza, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», p. 210.

<sup>177</sup> Véanse las «Observaciones preliminares» de E. Juliá Martínez al primer tomo de su edición de las comedias guillenianas, p. XLII.

<sup>178</sup> *Ibíd.*, p. XLIII.

<sup>179</sup> Recuérdese cómo, a partir del principio básico de la poesía como mimesis («la epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y la poesía ditirámica, la aulódica en gran parte así como la citaródica son, en una consideración general, imitaciones», *Poética*, I, pp. 19-20), y, más concretamente, de la *tragedia* como «imitación de una acción» (VII, p. 31),

subordina, desde la lógica de la causalidad (concepto heredado, a través de Aristóteles, del pensamiento platónico y de la filosofía pitagórica<sup>180</sup>) y de la verosimilitud, al resto de componentes estructurales, empezando por el *carácter* de los personajes o sujetos actuantes (principalmente, la «pareja» de enamorados, constituida por el *galán* y la *dama*, seguidos, con frecuencia, de los tipos del *poderoso* y el *padre*, y, más esporádicamente, del *gracioso* y la *criada*), hasta el mismo *pensamiento*<sup>181</sup> (*elocutio*) o discurso poético de los personajes (donde, de acuerdo con las investigaciones de Christiane Faliu-Lacourt, «le lexique relatif à l'amour occupe, sauf dans une comedia à caractère épique comme les *Mocedades II*, un quart à un tiers de cet ensemble<sup>182</sup>»).

Finalmente, y tras dar cumplida cuenta de su presencia en el engranaje estructural de la *comedia guilleniana*, vamos ya a enfocar el estudio de la fábula amorosa desde el punto de vista semántico, lo que nos permitirá desentrañar el sistema conceptual que rige el enredo sentimental de los personajes guillenianos y su supuesta operatividad efectiva en la vida real. Sumerjámonos, pues, de lleno en las traslúcidas aguas «verisímiles» (no verdaderas y, por tanto, transparentes) de ese «espejo de la vida humana» que es la *comedia guilleniana*, con la ayuda inestimable de las luces deseables

---

Aristóteles defendía una organizada estructura formal en la que «acción y argumento constituyen el fin de la tragedia y el fin es lo más importante en todo», relegando a una posición secundaria, desde presupuestos funcionales de causalidad y verosimilitud, al resto de elementos constitutivos: caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música. Conceptos teóricos que, siglos más tarde, asumiría Lope de Vega en su famoso opúsculo de 1609:

Ya tiene la Comedia verdadera  
su fin propuesto, como todo género  
de poeta o *poesis*, y éste ha sido  
imitar las acciones de los hombres  
y pintar de aquel siglo las costumbres [...].  
Adviértase que sólo este sujeto  
tenga una acción, mirando que la fábula  
de ninguna manera sea episódica,  
quiero decir inserta de otras cosas  
que del primero intento se desvíen,  
ni que de ella se pueda quitar miembro  
que del contexto no derribe el todo... (Arte nuevo, pp. 63 y 67-68).

<sup>180</sup> Sobre este particular, véanse las páginas 194 y 195 del estudio de Jesús G. Maestro, titulado «Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la poética especulativa a la poética experimental» (incluido en *Anuario Lope de Vega*, IV, 1999, pp. 193-208).

<sup>181</sup> Aristóteles lo define en su *Poética* como «aquellas expresiones por medio de las cuales los personajes demuestran o explican algo» (VI, p. 30).

<sup>182</sup> Ch. Faliu-Lacourt, *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or: Guillén de Castro*, p. 493.

del «silencio», el «ingenio» y la «prudencia» que, según el propio Guillén, nos permitirán escuchar y «saberlo todo» acerca del amor.

#### IV.2.2.1.1. Un sentimiento genuino de nobles paladares

Si, a vista de pájaro, sobrevolamos la vasta extensión de la dramaturgia guilleniana en cuyo argumento figura la temática amorosa, descubrimos lo que, en palabras de un célebre paisajista verbal de la talla de Azorín, parece ser una fiel estampa, «una síntesis de toda la vida española<sup>183</sup>», al retratar en sus páginas, como en un lienzo, la vivencia universal del amor en los hombres y mujeres del Siglo de Oro.

Decía don Luis, galán secundario de LFC, que «con ser tan niño [...], / amor que a tantos alcanza, / mucho ha de ser<sup>184</sup>». Y es que muy poderoso se revela el niño-amor en la *comedia guilleniana*, a juzgar por la retahíla de personajes que han caído en sus redes. Galanes nobles cortejadores de mujeres nobles y plebeyas (reales o aparentes); reyes cristianos enamorados de princesas moras; damas de alcurnia prendadas de infantes, hidalgos rasos o falsos villanos; tiranos lascivos; reinas desdeñadas; aparentes homosexuales; criadas que suspiran por el gracioso o por su señor; criados donosos cuya máxima aspiración estriba en «arrimarse» a la criada de la dama... en fin, muchas son las criaturas del colorista paisanaje que habita el teatro guilleniano que, parafraseando el famoso verso lopesco, conocen el sentimiento amoroso por haber probado su particular sabor agridulce. Las raras excepciones, encarnadas en los nobles montaraces que, voluntariamente o no, desconocen la belleza femenina, son percibidas siempre por los mismos personajes guillenianos como testimonios de deshumanización y fiereza<sup>185</sup>.

Sin llegar a ese panteísmo amoroso de raíz neoplatónica (*Los Diálogos de Amor*, de León Hebreo) que planea en algunas comedias

---

<sup>183</sup> Véase el cap. XV «El teatro» de *Una hora de España (Entre 1560 y 1570)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957 (2.ª ed.), (Colección Austral, 801), p. 68.

<sup>184</sup> Guillén de Castro, LFC, pp. 50b y 52a.

<sup>185</sup> Recordemos el caso de los asilvestrados Leónido de EAC, Anteo de ECB, Carlos de ECA, Driante de PYF... (punto III.2.2.2. «*El caballero montaraz*»), a quienes la «universidad de amor» ayudaba a pulir y reconquistar su identidad perdida.

lopescas<sup>186</sup>, el teatro guilleniano apunta tímidamente la idea del amor como principio cosmológico o fuerza universal que rige el equilibrio del mundo, y, muy especialmente, el orden humano, pues «a no haber casamientos, / no habría generación<sup>187</sup>».

Como vemos, el sabor amoroso es una experiencia hondamente humana y, por tanto, universal («a tantos alcanza»). Ahora bien, si profundizamos un poco en nuestras lecturas, descubrimos que la naturaleza social del paladar que degusta dicho sabor lo describe, desde un principio, en estilos lingüísticos bien diferenciados. Así, mientras para el noble Ariodante (EDD), el amor sabe a los refinamientos cortesés de la lírica petrarquista y de la poesía cancioneril de los siglos XV y XVI, resultando una mezcla de «hielo ardiente y fuego frío<sup>188</sup>» que consume sus entrañas, para el criado Benito (EVE), por el contrario, el amor tiene un cierto regusto a vulgar borrachera, lo que le permitirá decir sin complejos, ante su amada: «...borracho debo de estar<sup>189</sup>».

---

<sup>186</sup> Como muestra, sirva este pequeño fragmento de *El vellocino de oro* (p. 113):

No viene la primavera  
con verdes pasos al prado,  
cuando de amor esmaltado,  
de sus flores fruto espera.  
Apenas las libres aves  
ven la risa de la aurora,  
cuando amor las enamora  
y enseña amores suaves [...];  
hasta las aguas que pasan,  
en las pizarras se quiebran [...].  
No hay pez en el mar profundo  
que no tenga sentimiento:  
amor es un elemento  
en que se conserva el mundo.

<sup>187</sup> Palabras con que el Duque de ECB trata de hacer desistir a su hijo Anteo de su necio orgullo, fundado en su absoluta preocupación por el honor, de independencia e indiferencia con respecto a las mujeres (p. 131 de ECB). Véase la curiosa respuesta del joven:

Hiciera el cielo, que es padre  
de los hombres, que se abriera  
una montaña, y pariera  
los hijos, como su madre;  
o nacieran, pues son tantas  
las maravillas que hacen,  
de la tierra, como nacen  
los árboles y plantas... (p.131).

<sup>188</sup> Guillén de Castro, EDD, p. 260.

<sup>189</sup> Guillén de Castro, EVE, p. 336b.

La distinta corteza retórica que, dependiendo de la calidad social del sujeto amante, envuelve al concepto del amor en las obras dramáticas guillenianas nos lleva a reconsiderar y matizar nuestras primeras impresiones acerca de la supuesta fidelidad pictórica de su esencia poético-dramática con respecto a su referente vital.

Observado de cerca, el retablo teatral del poeta valenciano pinta una imagen estilizada o ennoblecida del amor, que encorseta, confiriéndole sentido dramático, la compleja realidad del amor humano. Y es que el pincel aristocrático de Guillén de Castro no puede menos que orientar el principio creador de su comedia (la *mímesis*) hacia las leyes teleológicas del «nuevo arte» lopesco (las encaminadas, más que al deleite, al reforzamiento del orden socio-moral propugnado por la tradición monárquico-señorial<sup>190</sup>), concediendo así primacía, a la hora de retratar al amor, no tanto a lo «posible increíble», como a lo «imposible verosímil<sup>191</sup>» ante los ojos de la rígida sociedad estamental. De ahí que la imagen realista del amor como pasión irracional y libre que no repara en obstáculos morales, sociales o políticos, defendida teóricamente por los personajes guillenianos<sup>192</sup>, acabe siempre desmoronándose, en la práctica, en favor de la imagen verosímil (deseable por las capas superiores de la sociedad, y aceptable por las inferiores) de un amor «racional», subyugado a ese todopoderoso orden social en el que la nobleza tiene la primera y última palabra. Lo veremos con más detenimiento en IV.2.2.1.2. «La ilusión del poder igualador del amor». Baste ahora con retener el dato de que los verdaderos protagonistas del proceso amoroso recreado por la *comedia guilleniana*, y por el teatro barroco en general, no son el hombre y la mujer, esto es, la pareja humana, sino la pareja aristocrática conformada por el *galán* y la *dama* (a veces en su doble papel de poderosos

---

<sup>190</sup> Dice José Antonio Maravall que «nuestro teatro del siglo XVII [...] se revela como un producto literario fuertemente condicionado por su base social», pues, ante todo, es «un instrumento político y social» destinado a la difusión de «la imagen de la sociedad que los grupos dominantes y a su cabeza la monarquía se esforzaban por imprimir y conservar en las mentes de todo un pueblo, probablemente para evitar o rectificar ciertas desviaciones críticas». Para más información al respecto, remitimos a su obra *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, pp. 12-24.

<sup>191</sup> Bien claro lo dice el maestro Lope a los aprendices de poeta en su *Arte nuevo*: «Guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil» (pp. 70-71).

<sup>192</sup> Relevantes son los testimonios de figuras como don Luis (LFC) o Montesinos (ENM), quienes aseguran que el poder absoluto del amor no sólo «a tantos alcanza» (LFC, p. 52a), sino que «todo lo iguala» (ENM, p. 413).

y/o progenitores). El mensaje es claro: el amor es un sentimiento genuino (aunque no exclusivo) de «nobles paladares». He aquí su primoroso retrato:

*a) La cara interna del amor: el concepto amoroso*

El ansia, compartida con toda comedia nueva que se precie, por «templar la cólera» de un público ávido de emociones lleva a la dramaturgia guilleniana a presentar su fábula de amores «in media res». Nísida y Celauro (EAC), Marfira y el conde de Irlós (ECI), Briseida y el Marqués (ENO), Lucinda y Cardenio (DQM)..., todas estas parejas tienen en común el estar enamoradas ya desde el mismo inicio de la acción dramática. La propia Lucinda así nos lo revela en su conversación con el amado:

...Habrá seis años bien hechos,  
llenos de tiernos despojos,  
que nos declaran los ojos  
lo que no cabe en los pechos,  
y ha cuatro que quiero hablarte  
tan a solas y tan quedo... (DQM, p. 973)

Más allá de lentos y cansinos procesos psicológicos que culminarán en el enamoramiento y posterior desenlace matrimonial, la comedia del valenciano parte de los amores preexistentes<sup>193</sup> de unos personajes «particulares» (concretos), que mantienen en vilo al espectador con su lucha diaria («casera», en las comedias de enredo; «heroica», en los dramas) contra los obstáculos (externos o internos) que amenazan su unión sentimental.

Descubrir la esencia del amor en un teatro que concede más importancia al dinamismo externo del juego amoroso que al estudio del alma de los enamorados se revela como una tarea harto difícil, pero no imposible. Basta con saber dónde, en qué parcela del heterogéneo teatro cultivado por Guillén debemos mirar.

La lógica nos dice que el «fondo del ser» (lo universal) del amor subyacente bajo esa ruidosa maraña superficial de celos, desdenes, favores y traiciones a que nos tiene acostumbrados buena parte de la dramaturgia guilleniana difícilmente emerge en el contexto particular (local, transitorio)

---

<sup>193</sup> Frecuentemente consumados en el matrimonio, según se verá en IV.2.2.2. «El matrimonio».

recreado por divertidas comedias puras del estilo de LMV, VA, o PCP, por decir algunos títulos. Antes al contrario, será en el ambiente de «eternidad» evocado por la imprecisión temporal y la vaguedad geográfica de muchos dramas, concretamente de los dramas mitológicos y palatinos, donde aflore con más facilidad. De este modo, no hemos dudado en dirigir nuestros pasos, fundamentalmente, hacia piezas como PYF, EAC, ECA y ENM, entre otras, cuya seriedad adocrinadora favorece la reflexión teórico-poética sobre el amor, convertido con frecuencia en uno de los motores (secundarios) del aprendizaje «nobiliario» del caballero que ignora sus orígenes, a causa de las injusticias del poder tiránico. Eso sí, sin olvidar el caso insólito de comedias como LFC, que, aunque en clave risueña, abordan el tema del poder educador del amor en las naturalezas «trastocadas» de los hermanos don Félix y doña Hipólita. Y así hemos podido desentrañar una tímida fenomenología dramática del amor, en la que, como vamos a ver inmediatamente, prima un concepto amoroso definido según los principios neoplatónicos de la filosofía del amor, y vestido con la retórica de la literatura cortés y de la lírica y la prosa pastoril y sentimental del Renacimiento.

### **El flechazo**

Todavía pasmada por la súbita efectividad de la transformación obrada por el amor en su «mal acostumbrada» conducta viril, exclama la Hipólita de LFC que «sin duda es rayo amor<sup>194</sup>». Y es que ya se lo advertía Ana a su hermana Dido en DYE, el amor «al que voluntariamente / le da el pecho, deja herido<sup>195</sup>» inmediatamente. Herida de amor que, dicho sea de paso, y sin dar demasiado crédito a los quejumbrosos amantes, «no es muy mortal<sup>196</sup>». Su dolor no significa tanto la muerte cuanto la vida para quienes, como Lotario tras conocer el bello rostro de la que cree su hermana Aurora y a la que está dispuesto a matar para acabar con un nefasto augurio, saben que no pueden vivir sin ese nuevo yo, ese seductor complemento de su persona que acaban de descubrir:

¿Soy cobarde? Bien empleo  
el valor que me ofrecí;

---

<sup>194</sup> Guillén de Castro, LFC, p. 66b.

<sup>195</sup> Guillén de Castro, DYE, p. 184a.

<sup>196</sup> Guillén de Castro, LFC, p. 58a.

yo he de mostrate, ¡ay de mí!,  
que no podré, si te veo.  
Cegaréme, y desta suerte  
a matarte seré parte,  
mas ¿cómo podré matarte  
cuando me mata el no verte? (ECB, p. 138)

La eficacia absoluta y pronta del amor en su «herir» los corazones de los hombres es consecuencia directa de su origen o, en términos filosóficos, de su «causa formal<sup>197</sup>», hábilmente simbolizada por un Guillén que busca constantemente la complicidad de su público mediante la imagen mítica del dios Cupido tensando la cuerda de su arco y disparando

...tiros acertados  
en los pechos más honrados  
y en las almas más discretas;  
porque el arco con que, ciego,  
dispara, sin saber cómo,  
flechas de acero y de plomo,  
con rayos de oro y de fuego. (DYE, p. 184a)

Las palabras de Ana aluden a un *topos* bien familiar para el espectador que acudía a los corrales: el popular «flechazo», eso que sus coetáneos franceses e italianos conocerían como «coupe de foudre» o «colpo de fúlmine», respectivamente, y que los ingleses bautizarían como «love at first sight».

Pero esa expresión simbólica del «flechazo» («flechas de amor») es, en realidad, la sencilla y «fermosa cobertura» de una compleja explicación teórica sobre el origen del amor, que escaparía a las mentes más «groseras» del vulgo. Escuchemos, si no, el modo sublime con que el rey Tereo (PYF) participa a su hermano el proceso amoroso que la sola contemplación del retrato de Filomena ha despertado en su interior:

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... (PYF, p. 126a)

---

<sup>197</sup> Dícese del acto o perfección intrínseca por lo que una cosa es lo que es, tanto en el ámbito de la substancia, como en el de los accidentes.



Muy similar es el tono de los versos empleados por el antigalán de LMV, Valerián, para confesarle el nacimiento de su amor a Hipólita, esposa de su mejor amigo:

¿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;  
pues si me siento abraçar  
con ellos el pecho mío,  
esclavo de mi albedrío,  
¿qué haré? (LMV, p. 60)

¿No recuerdan las palabras de Valerián y Tereo aquel célebre *Soneto VIII* de Garcilaso de la Vega, que decía así:

De aquella vista pura y excelente  
salen espirtus vivos y encendidos,  
y siendo por mis ojos recebidos,  
me pasan hsta 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...? <sup>198</sup>

Y los versos del poeta toledano, ¿no poetizan, no ponen sentimiento poético<sup>199</sup> a la prosa teórica con que Baldassare Castiglione, en el libro IV de *El cortesano* (1528), sintetizaba la doctrina neoplatónica del amor expuesta previamente por los tratados de filografía amorosa del Cinquecento italiano? He aquí un fragmento significativo que se presta fácilmente al parangón con los versos de Garcilaso, y, cómo no, con los discursos de los personajes guillenianos:

...por eso, cuando viere a alguna mujer hermosa,  
graciosa, de buenas costumbres y de gentil arte y tal, en fin,  
que él como hombre experimentado en amores conozca ser  
ella aparejada para enamoralle, luego a la hora que cayere

---

<sup>198</sup> *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.

<sup>199</sup> Garcilaso de la Vega tuvo la oportunidad de conocer el famoso tratado o manual de «civiltà» de Castiglione durante una de sus estancias en Italia, y no dudó en enviárselo a su amigo Juan Boscán, para que lo tradujera y diese a la imprenta (lo que sucedería en 1534).

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.<sup>200</sup>

Parece claro que el proceso de enamoramiento descrito por Guillén de Castro en su teatro se alimenta de los principios filosóficos del amor neoplatónico difundidos por la filografía amorosa del Renacimiento italiano (*Sopra lo amore*, de M. Ficino; *Los asolanos* [1505<sup>201</sup>], de P. Bembo; y los *Diálogos de amor* [publicados póstumamente, en 1535], de León Hebreo), sin olvidar el manual de «civiltà», más genérico, de *El cortesano* de Castiglione, de cuyas aguas pudo beber directamente el poeta valenciano durante su estancia por tierras italianas (1607-1610). Ahora bien, su escaso conocimiento de la lengua autóctona, posiblemente retratado en el gracioso chapurreo de sus contrafiguras literarias Culebro<sup>202</sup> y Gonzalo<sup>203</sup>, unido a la inestabilidad y estrechez económica que caracterizaron su carrera militar en Nápoles, hacen más probable que Guillén hubiese adquirido los rudimentos filosóficos del neoplatonismo amoroso durante la dulce etapa de su formación en su amada Valencia, por la vía indirecta de la lectura, ya de traducciones españolas de dichos tratados, ya de obras como *El cortesano* (1561) del valenciano Luis Milán, o de poesías amorosas, y novelas pastoriles y sentimentales del Quinientos español, inspiradas en el ideario amoroso difundido por los italianos.

Sea cual sea la fuente inmediata de inspiración, en ocasiones como las señaladas páginas atrás, la *comedia guilleniana* se ubica en la línea más pura del neoplatonismo amoroso, y señala como detonante del «rayo» o «flechazo» amoroso la chispa producida por el cruce entre la belleza amable

---

<sup>200</sup> B. Castiglione, *El cortesano*, Libro IV, pp. 521 y 526.

<sup>201</sup> Traducidos al castellano en 1551.

<sup>202</sup> Véanse las pp. 901-902 de CI.

<sup>203</sup> Remitimos a la p. 240b de LFS.



Si al ensoñador don Quijote le bastaba el frágil testimonio de la fama discreta y bella de Dulcinea para enamorarse («de oídas») profundamente, los galanes guillenianos sienten como más fiable la llamada del amor a través de los ojos. Y es que, si conforme al tradicional tópico del «Deus est pictor» divulgado por la filografía neoplatónica, la belleza universal, y, más concretamente, la de los cuerpos humanos es una gran pintura de Dios, ¿qué mejor vía que los ojos para captar («ver») inmediata y directamente, sin malentendidos posibles, esa belleza sensible encubridora de la verdadera Belleza?

Pero el poder de la mirada no consiste sólo en ser el privilegiado umbral del amor: también «sirve [...] de lengua<sup>206</sup>», pues es elocuente mensajera de la pasión, según se desprende de las palabras del necio confiado de don Gutierre: «...ya con los ojos me nombra [...]. / Parece que me miró, / dándome el alma en los ojos<sup>207</sup>». Mucho más claro es el testimonio del Julio de *La burladora burlada*, del valenciano Ricardo de Turia, aludiendo a la prodigiosa locuacidad de sus ojos amantes: «Mil veces por estos ojos / ha visto mi ardiente llama, / la cual, habiendo salido / para publicar mis menguas, / en lengua se ha convertido, / y siendo las llamas lenguas, / mira si hablar han podido<sup>208</sup>».

En las páginas de las comedias guillenianas, lo estamos viendo, el amor sigue la estela iniciada por la helénica *Historia Etiópica* de Heliodoro<sup>209</sup>, y «entra» literalmente por los ojos de los enamorados. Pero parece que penetra con mayor facilidad por los ojos de los galanes. No sorprende, entonces, la preocupación constante de las honestas damas que miran por su recato:

Dido. Mucho me mira, mi desdicha temo. (DYE, p. 168a)

Hipólita. ¿Qué me buscan, qué me quieren

---

<sup>206</sup> Guillén de Castro, ENO, p. 59.

<sup>207</sup> *Ibidem*, pp. 63 y 73.

<sup>208</sup> R. de Turia, *La burladora burlada*, en T. Ferrer (ed.), *Teatro clásico en Valencia*, I, p.440.

<sup>209</sup> En su obra, cuyo título completo es *Historia Etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, Heliodoro describe cómo el poderoso amor hace su asiento en las almas de Teágenes y Cariclea a raíz del primer contacto visual de los jóvenes en los juegos religiosos de Tesalia.

ojos que tanto me miran<sup>210</sup>? (Ap.)

Leonor. Mucho me mira don Félix<sup>211</sup>. (Ap.)

Guillén, fiel a las teorías neoplatónicas del amor, insiste en la idea de la belleza femenina como principal impulso o llamada sensible que tiene el amor para el hombre/galán. Así se lo hace decir a Tereo: «...la hermosura da contento / oída y vista después, y ansí de las almas es / siempre el primer movimiento» (PYF, p. 126a). En unos términos similares, Cervantes ya había cantado la fuerza de la belleza femenina que «en un punto, en un momento lleva tras sí el deseo de quien la mira [y] la conoce y, cuando descubre o promete alguna vía de alcanzarse y gozarse, enciende con poderosa vehemencia el alma de quien la contempla<sup>212</sup>».

Concretamente, insiste el comediógrafo valenciano en que es el rostro luminoso de la dama el que atrae fuertemente los ojos del galán que lo contempla, y, penetrando a través de ellos («hasta el alma me penetra», LFC, p. 50b), cual si fuera «rayo fulminante<sup>213</sup>», se imprime en el alma del que lo mira. De ahí que don Luis asegure a Hipólita que en su corazón está grabado «tu nombre / y tu imagen estampada<sup>214</sup>». Una vez impreso en el alma del galán el rostro amado, aquélla sufre el trastorno de una «nueva y extraña dulzura» que la desorienta y abrasa.

### «Siéntome arder»

Impresionados, literalmente hablando, por la bella imagen femenina que acaba de colarse por sus ojos, los galanes guillenianos describen su estado anímico apelando al calor de la terminología ígnea heredada de la poesía de la época. Así, por ejemplo, el Marqués de DQM pide a Dorotea que «mires, que consideres / en mi pecho tanto **fuego**» (DQM, p. 981). También el rey Tereo, en PYF, se dirige a su cuñada Filomena como «cielo / tan amable y tan esquivo, / nieve pura, **fuego vivo** / en que me **abraso** y me hielo» (PYF, p. 141b).

---

<sup>210</sup> Guillén de Castro, LFC, p. 50a.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 50b.

<sup>212</sup> M de Cervantes, *Las dos doncellas*, en *Novelas ejemplares*, tomo 2, p. 169.

<sup>213</sup> Guillén de Castro, DYE, p. 187a.

<sup>214</sup> Guillén de Castro, LFC, p. 71a.

Incluso el narciso don Gutierre, engañado por el disfraz nobiliario de la criada Lucía, se ufana de que «ya dulcemente me **abrasa** / este serafín hermoso» (ENO, p. 106). Y es que el fuego amoroso es más voraz que los «incendios de Troya» de los que logró escapar el valeroso Eneas: «...escapé en Troya del fuego / para **abrasarme** en Cartago [...]. Y en los campos africanos / me abrasó el sol de unos ojos / y la nieve de unas manos» (DYE, p. 182a). No nos extraña, por tanto, que el oráculo de ECB aconsejara al Rey que «hasta que casase a Aurora [su hija] / importaba que estuviera / sin que le viese la cara / hombre humano, que por vella / renacerían al mundo / calamidades eternas» (ECB, p. 123).

Más atractivo, al menos para nuestro análisis de la casuística amorosa, resulta el incendio anímico de los jóvenes asilvestrados que se inician en la aventura del amor:

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)

La confusión es total en estos aprendices de galanes. ¿Qué es ese fuego abrasador que devora sus entrañas?, se preguntan una y otra vez. La revelación de tal misterio viene de mano, o, mejor dicho, de boca de sus causantes originarias: las propias damas. Elena es clara en su respuesta a Carlos: «a eso llaman afición, / o amor» (ECA, p. 507).

Ante la mirada complacida del experimentado auditorio, Carlos y sus homólogos salvajes aprenden su primera lección en materia amorosa: el nombre de esa quemazón interna o ardoroso cuidado que consume su alma es Amor. Cándido descubrimiento para aquellos otros galanes, ya graduados

en la «Universidad de Amor», sabedores de esta premisa elemental: «que se abrasa quien desea, / debes de saber también<sup>215</sup>».

Por su ardor, conoce Carlos que está enamorado: «abrasar me siento. / Amor tendré<sup>216</sup>». El descubrimiento de su fuego amoroso, ya se comentó en III.2.2.2. («El *caballero montaraz*»), situaba a nuestros mozos salvajes en el inicio de su larga carrera hacia la integración en la sociedad civilizada. Pero, con ser tan importante en sus vidas, apenas los vemos reflexionando o indagando sobre la esencia del amor. Tan sólo el conocimiento de un par de datos indirectos, relativos a la génesis (flechazo) y a las consecuencias inmediatas (llama amorosa), les bastaba para comprender la naturaleza del sentimiento aristocrático del amor. Quizás porque, en el fondo, no eran tan salvajes como las pieles de su indumentaria delataban. Habrá, pues, que esperar a que la simpleza cómica de figuras nobles como la boba Finea, de filiación lopesca, se planteen «¿qué es amor?», para hallar de forma explícita, en el texto dramático de nuestro Siglo de Oro, una definición teórica sobre el amor. Veamos el siguiente fragmento de *La dama boba*:

Laurencio.		¿Amor? Deseo.
Finea.	¿De qué?	
Laurencio.		De una cosa hermosa.
Finea.	¿Es oro? ¿Es diamante? ¿Es cosa de estas lindas que veo?	
Laurencio.		No, sino de la hermosura de una mujer como vos, que, como lo ordena Dios, para buen fin se procura; y ésta, que vos la tenéis, engendra deseo en mí. <sup>217</sup>

Las palabras del poeta Laurencio, recién investido «maestro de amores» por el gusto de Finea, describen el primer grado de ese amplio concepto neoplatónico del amor que, conciliando las teorías platónicas con las aristotélicas, estribaba en el deseo de cosa buena y bella. Efectivamente, de sus versos se desprende que el origen del amor verdadero (consistente en el deseo o apetencia del Bien, es decir, de la Belleza y Bondad divinas), estriba en esa «hermosura / de mujer como vos, / [...] que engendra deseo en mí».

---

<sup>215</sup> Recomendación del Marqués al aparente rústico Cardenio, en DQM, p. 1000.

<sup>216</sup> Guillén de Castro, ECA, p. 507. Otros testimonios similares al de Carlos se han destacado en el citado subsubapartado III.2.2.2. «El *Caballero montaraz*».

<sup>217</sup> Lope de Vega, *La dama boba*, p. 110.

Bien lo saben los galanes guillenianos, que, como Eneas al contemplar el rostro hermoso de Dido, aseguran que «viendo tus luces bellas, / pienso que **pisando estrellas / llego al cielo soberano**<sup>218</sup>». Testimonio que reiteraría años más tarde, si bien con una pizca más de cinismo y galantería, el burlador tirsiano don Juan, al despertar en el cálido refugio de los brazos de la hermosa Tisbe, libre ya de las zarpas del furibundo mar en que se había anegado:

Vivo en vos, si en el mar muero.  
Ya perdí todo el recelo  
que me pudiera anegar  
pues **del infierno del mar  
salgo a vuestro claro cielo.**  
[...] Y en vuestro divino oriente  
renazco...<sup>219</sup>

Nótese, como curiosidad, que bajo las palabras con que Eneas (DYE, publicada en 1626) o don Juan (*El burlador de Sevilla*, 1619?) proclaman su renacer «al cielo», su despertar a una nueva vida, resuena el eco gongorino de aquel célebre amanecer primaveral con que arrancaba la *Soledad Primera* (1613): «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el Sol todo los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / **en campos de zafiro paze estrellas...**<sup>220</sup>».

León Hebreo había sido claro en sus *Diálogos de amor*: «el amor, primero y mas esencialmente se halla en el mundo intelectual y del depende en lo corpóreo». Su disciplina amatoria, según la cual «el mundo espiritual se une al corporal gracias al amor» se convierte, en manos de un autor como Guillén de Castro, observador perspicaz de la dualidad esencial del hombre, en el mejor aliado para la construcción del nuevo tipo heroico, más humano y alejado de la monstruosidad sobrenatural de los héroes trágicos, que el optimismo de su mensaje reformador requería. Pues, ¿qué mejor modo de ilusionar al auditorio que con el triunfo final de unos enamorados que, desde el libre ejercicio de su albedrío, conquistan la perfección moral con las débiles armas de su flaqueza humana?

---

<sup>218</sup> Guillén de Castro, DYE, p. 187b.

<sup>219</sup> Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1989, (Letras Hispánicas, 58), p. 111.

<sup>220</sup> Luis de Góngora, *Soledad Primera*, en *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, (Clásicos Castalia, 202), pp. 193-197.



La *comedia guilleniana* adoctrina y seduce a su público con el ejemplo vital de galanes y damas de carne y hueso que logran subir con éxito la escala amorosa que conduce al Bien, gracias al esfuerzo invertido desde el peldaño más bajo y terrenal (amor sensual). A este primer escalón, anclado en tierra firme, pertenecen los siguientes testimonios:

- Anteo. Pero ¿qué es que a mí me dio tanto **deseo** de ver la **cara** de una mujer, aborreciéndolas yo? [...].  
Mejor será que me vaya...  
Mas no puedo. Llegaré, que de **gusto** ofrece un **pie** mal cubierto con la saya [...].  
Suelos llevas los **cabellos** [...].  
Llegar a **tocarte** puedo, de mi **deseo** obligado... (ECB, pp. 142-43)
- Infante. Yo he de morir o **gozarte**. (LHS, p. 582)
- Polineso. ...mil noches me regaló en sus **brazos** y en su **cama**. (EDD, p. 238)
- Gonzalo. ...no admitas una mujer de cuyo **jardín vedado** cogí yo la primer **flor**. (VA, p. 254b)
- Tereo. Yo apagaré desta vez este fuego en que me abraso [...].  
**Gozando** la ingrata que me desdeña ha seis años [...].  
...deja que llegue a la **boca** la que me ha robado el alma. (PYF, pp. 137a y 140b)

Elocuente es el discurso empleado por estos galanes, sobre todo por los que, como Anteo, emprenden su ascensión amoroso-educativa. Y es que la omnipresencia del verbo *gozar o tocar*, junto al predominio absoluto de términos concretos tales como *boca, mano, pie, cara, cabellos, cama*, frente a abstractos del tipo *gloria, amor, bien...*, revelan la dimensión física, puramente sensual, y, en definitiva, terrenal que cobra el descubrimiento del ser amable.

Dada la complejidad del psiquismo humano que caracteriza a los nuevos héroes de la *comedia guilleniana*, son los ojos de la carne (conocimiento sensitivo) los que se adelantan a los ojos del alma (conocimiento intelectual) en la aprehensión de la Belleza. Ellos captan la

cara externa, la forma sensible y particular de la Belleza infundida en el cuerpo (especialmente en el rostro) de la mujer, concibiéndola bajo razón del bien en que consiste su propia perfección natural, y, por tanto, convirtiéndola en objeto deseable para aquella otra facultad sensitiva del alma humana que, según decía Bembo en el libro IV de *El cortesano*, «era común a nosotros con las bestias<sup>221</sup>». Nos referimos a la sensualidad o apetito elícito concupiscible.

Lógicamente, el acto de ese incipiente deseo de posesión o inclinación apetitiva que sienten los galanes hacia el bello cuerpo de la amada es una pasión amorosa de carácter instintivo y primario, ciertamente, pero no por ello deshonesto o malo, moralmente hablando. El optimismo del pensamiento cristiano-contrarreformista desde el que escribe Guillén no puede compartir la tremenda visión negativa que, del amor humano como vil pasión destructiva, habían denunciado las plumas estoicas y desengañadas de sus compatriotas, los trágicos Artieda y Virués. Para Guillén, feliz defensor de la capacidad humana en el gobierno de su porvenir, el amor no es ya esa «furia infernal [...] disfrazada / en blando niño afable» que, a modo del antiguo *fatum*, se adueñaba de la voluntad del hombre, alejándolo del camino virtuoso que conducía a la anhelada felicidad, y contra la cual advertía el Coro de la *Elisa Dido* viruesiana:

¡Oh, míseros mortales  
que seguís del amor el bando injusto,  
por infinitos males  
pasando, tras un leve y falso gusto!  
¿Dónde vais tras un ciego  
sino a dar una mísera caída?  
¿A qué dulce sosiego  
quien vuela alado, tristes, os convida?  
¿Qué premio soberano  
esperáis de un desnudo y de un tirano? [...]  
Sola virtud divina  
al fiero amor de amor es medicina<sup>222</sup>.

Desprovisto de su diabólica maldad intrínseca, el «fuego de la pasión», por cierto que originado por el más espiritual de los sentidos externos (la vista), según León Hebreo o el Bembo de *El cortesano*, se presenta en las piezas guillenianas como una pasión amoral en sí misma. Su bondad o maldad dependerá directamente del uso (libertad de volición) que de ella

---

<sup>221</sup> B. Castiglione, *El cortesano*, Libro IV, p. 509.

<sup>222</sup> C. de Virués, *Elida Dido*, pp. 362-363.

haga el sujeto que la alberga en su corazón. El propio Rey de EAC, esclavo voluntario de su lujuria, afirma «que no digo yo tampoco, / que [amor] fuerza el libre albedrío» (p. 16). Y es que, con su inclinación decidida a los deseos del sentido (compartido con los animales) o a los de la razón (propia de la naturaleza humana), el galán guilleniano transforma la primitiva atracción sensual en el censurable *loco amor* de la literatura cortés del Cuatrocientos, o, por el contrario, en el deseable *amor sustancial y alto* de filiación neoplatónica. Ello contribuirá, sin duda alguna, a otorgar al amor ese perfil ambiguo y contradictorio<sup>223</sup> tan característicamente barroco, que resulta de la fusión de la doble faceta divina («amor purus», según Andreas Capellanus, o «buen amor», en términos del Arcipreste de Hita) y humana («amor mixtus» o «loco amor») de raíces medievales. De ahí que, en el teatro del valenciano, como se va a ver inmediatamente, el amor sea, al mismo tiempo, una bendición divina que purifica y eleva al hombre hasta el Bien, y una maldición satánica que despierta sus más bajos instintos y lo arrastra a ras de tierra.

#### «Amor loco»

Quizás de acuerdo con el enfoque realista y pragmático que preside la *comedia valenciana* en general, la dramaturgia guilleniana abunda en ejemplos de galanes<sup>224</sup> que, cegados por los sentidos, gozan el placer sensual como un fin en sí mismo y no tanto como el precioso medio que asegura la ascensión de la escala mística que conduce a Dios, desoyendo, así, los conocidos consejos paternos que, con cierto aire escolástico, les recomendaban huir «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<sup>225</sup>».

Salvo excepciones, los héroes guillenianos tienen mucho de humanos y bien poco de criaturas angélicas. Recuérdese, si no, el insólito<sup>226</sup> paradigma

---

<sup>223</sup> Téngase presente que, en el punto III.2.1.2. («Dama»), ya se ha comentado el carácter ambivalente, positivo y negativo, de la causa originaria del amor: la belleza.

<sup>224</sup> Y también alguna que otra dama, como la valenciana Eugenia de la comedia urbana LMV. Aunque es más habitual que el paradigma de *dama sensual e indecorosa* se halle encarnado en mujeres que, al igual que las reinas consortes de EDD y ENM, o la Infanta de ECA, desempeñan el doble papel de damas y «fuentes de poder» en piezas adscritas al subgénero del *drama*.

<sup>225</sup> Guillén de Castro, EPC, pp. 139a-b.

<sup>226</sup> «Insólito» en la poética de la *Comedia nueva* madura (la representada, fundamentalmente, por las comedias últimas de Lope de Vega y las obras de Calderón de la Barca), en cuyo paradigma tipológico figuraba un perfil caballeresco bastante idealizado y

del «*mal galán*», tan característico del teatro valenciano prelopesco, que nuestro vate encarnaba tanto en los odiosos tiranos de los dramas ideológicos (los secundarios Rey de EAC, Tereo de PYF, Hiarbas de DYE, Rey de EPC, el duque Polineso de EDD, don Tomillas de ENM...; sin olvidar sus contrafiguras femeninas: las Reinas de EDD y ENM, o la Infanta de ECA), como en los, menos antipáticos, mozos frívolos de algunas comedias urbanas (los primarios: don Álvaro de LMV, Grisanto de LFS, don Diego de VA, don Antonio de EVE...; los secundarios: Valerián de LMV, don Álvaro de EVE, Marqués de DQM...; los terceros: Gonzalo de VA, Rodulfo de LFS, el Duque de CI...).

De realengo o de «media suela», y, lo que es más llamativo, jóvenes o viejos<sup>227</sup>, los antigalanes de factura guilleniana acostumbran a caer, al igual que el mediocre vulgo aludido por Bembo en *El cortesano*, en el más frecuente de los errores de la flaqueza humana: dejarse seducir por la luminosidad, aparente y caduca<sup>228</sup>, de un rostro y de un cuerpo femeninos que se presentan a los sentidos como causa primera y última de la Belleza. Tal es la ceguera («¡qué ciega está la razón / cuando el amor la entorpece!<sup>229</sup>»)

---

poético. Su tópica definición, aportada por la estudiosa Juana de José Prades en su «teoría de los personajes de la Comedia», puede consultarse en el subsubapartado III.2.1.1. («*Caballero galán*»).

<sup>227</sup> El teatro de la época es menos pródigo en ejemplos de antigalanes maduros que imberbes. Recuérdese cómo el mismísimo «burlador» de Tirso de Molina, don Juan, excusaba sus engaños a las mujeres amparándose, precisamente, en su mocedad: «...tío y señor, / mozo soy y mozo fuiste; / y, pues que de amor supiste, / tenga disculpa mi amor.» (*El burlador de Sevilla*, p. 86). De hecho, en los tratados renacentistas de filografía neoplatónica, el amor sensual ya aparecía estrechamente vinculado a la juventud. Observemos cómo Bembo, en *El cortesano* de Castiglione, tras afirmar que «considerado que nuestra naturaleza en los hombres mozos es muy inclinada a la sensualidad, se puede bien sufrir al cortesano que en su mocedad ame sensualmente», aconseja al cortesano maduro que «en viéndose declinar a la vejez, dex[e] de amar con este amor que agora decimos y se retraya[n], apartándose del deseo que la sensualidad trae, como del más baxo paso de aquella escalera por la cual se puede subir al verdadero amor» (Libro IV, pp. 521 y 513). Del mismo modo, Cervantes, por boca de Cardenio en *El Quijote*, relacionaba también el loco amor con la juventud:

...el amor en los mozos, por la mayor parte, no lo es, sino apetito, el cual, como tiene por último fin el deleite, en llegando a alcanzarle se acaba, y ha de volver atrás aquello que parecía amor, porque no puede pasar adelante del término que le puso naturaleza, el cual término no le puso a lo que es verdadero amor...; quiero decir que, así como don Fernando gozó a la labradora, se le aplacaron sus deseos y se resfriaron sus ahíncos. (Parte I, capítulo 24, p. 312).

<sup>228</sup> En III.2.1.2. («*Dama*»), ya se comentó la doble cara antitética, típicamente barroca, del atributo femenino de la belleza. Como se verá acto seguido, el verdadero amante sabrá discernir las dos y quedarse con la buena (belleza espiritual), en beneficio de su propio crecimiento personal y espiritual, y, en definitiva, de su propia felicidad.

<sup>229</sup> Palabras de Tereo en PYF, p. 132b.

provocada en ellos por la deslumbrante visión de la hermosura corporal de la amada que, dando rienda suelta a su sensualidad cual «caballo sin boca<sup>230</sup>», tratan de gozar o «juntarse del todo, lo más que sea posible<sup>231</sup>» con el cuerpo femenino. Y, para lograrlo, no escatiman ni en medios ni en escrúpulos, pues, según reza un dicho popular por ellos bien asimilado: «en el amor y en la guerra todo vale».

Abominable era, no lo olvidemos, el comportamiento de aquellos galanes secundarios de los dramas palatinos que usaban o, mejor dicho, abusaban de su privilegiada posición social como jefes del Estado para satisfacer su «gusto» y sus más viles apetitos. Como decía el Rey de LJP: «el ser rey ¿qué fuera en mí, / si lo apenas deseado / no facilitara así?» (p. 122b). Menos escandalosa y culpable, por su mediana condición social, aunque igual de ilícita, es la actitud de los mozos cómicos que, como tímidos esbozos del supremo «burlador» tirsiano, consiguen gozar la «muestra o semejanza del bien» encarnada en la mujer gracias a recursos tan sucios como la calumnia (Gonzalo de VA), la bigamia (don Álvaro de LMV, don Diego de VA...), la falsa promesa de matrimonio y el engaño a la mujer deseada (Marqués de DQM, don Antonio en EVE...), la traición al amigo y esposo de la pretendida (Valerián de LMV, don Álvaro de EVE...), e, incluso, la infame violación (Grisanto en LFS). Y todo ello sin que la sombra del remordimiento asome por sus conciencias, como se deduce de la despreocupada contestación de don Diego a su criado Cobeña cuando éste, asombrado, le pregunta si realmente quiere casarse dos veces: «por gozar mujer tan bella / y aun dos mil» (p. 265a de VA). Su cinismo llega al extremo de culpar a la propia víctima de su ciega pasión, la dama, de sus abominables excesos:

D. Álvaro. Escucha; traidor he sido,  
mas tu belleza ha tenido  
por disculpa mi traición.  
Mira mi disculpa en ti... (LMV, p. 74)

Infante. Esta belleza  
ha hecho libre este amor,  
a esto me obliga. (LHS, p. 578)

---

<sup>230</sup> Guillén de Castro, EPC, p. 129a.

<sup>231</sup> B. Castiglione, *El cortesano*, Libro IV, p. 510.

Tan desvergonzadas excusas en boca de los antihéroes del subgénero cómico (los tiranos lascivos de los dramas no sentían la necesidad de disculparse) traen a la memoria las palabras proferidas por otros indecorosos galanes, en este caso salidos de la pluma de uno de los maestros valencianos que más influyó en el joven Guillén, Tárrega. Concretamente, recordemos el caso del caballero francés Arnaldo, protagonista de la pieza tarreguiana *El esposo fingido*, el cual también justificaba su bigamia ante su segunda y «fingida» esposa (Teodosia), amparándose en el irresistible poder seductor de su belleza: «traidor fui por tu belleza<sup>232</sup>».

Si en el caso de los tiranos lascivos estaba clara su filiación trágico-valenciana (véase el punto III.2.2.4. «*Rey injusto y tirano*»), ahora se hace más evidente lo que anunciáramos en nuestro estudio del «*Caballero-galán*» (III.2.1.1.): el linaje tarreguiano de la familia cómica de indignos caballeros que, dibujados por Guillén y también por (el novel) Lope de Vega, protagonizan buena parte de la *Comedia nueva*, especialmente en su etapa fundacional. Los guillenianos don Álvaro (LMV y EVE), don Antonio (EVE), Grisanto (LFS)..., junto a sus hermanos lopescos, los tacaños Adrián y Lucrecio, y el adúltero Patricio de *Las ferias de Madrid*, el promiscuo Gerardo de *El amante agradecido*, el «curioso impertinente» Felisardo de *Los amantes sin amor*, o el tramposo y liante Vireno de *Los amores de Albanio y Ismena*, entre otros, descienden todos ellos de esos antiheroicos Arnaldo (*El esposo fingido*), Torcato (*La duquesa constante*) y Fabricio (*El prado de Valencia*) que dan vida al subtipo de galán secundario diseñado por el canónigo Tárrega en la primera etapa de su comedia. Un paradigma caballeresco que, según se comentó en su momento, se caracterizaba negativamente (bigamia, traición, cobardía, fanfarronería...), en función de la actividad desplegada por el galán en el terreno ocioso e impropio del amor, y que, para más señas, el espíritu nacionalista de Tárrega vinculaba siempre a la aristocracia extranjera o, incluso, a la plebeyez (tal es el caso de Arnaldo, quien asciende socialmente a la nobleza gracias a su primer matrimonio con la linajuda Clodosinda).

---

<sup>232</sup> F.A. de Tárrega, *El esposo fingido*, en *Poetas dramáticos valencianos*, tomo I, p. 237b.

De nuevo en el marco de la *comedia guilleniana*, nos encontramos con que ese género viciado de amantes locos o «amantes sin seso» (EPC, p. 129a) que cabalgan a lomos de su «apetito desbocado<sup>233</sup>» corre la misma suerte que los despeñados Dido, en DYE, y el Rey de EPC. Pero su precipitada caída es metafórica, y reviste la forma de un terrible desengaño que el Marqués (DQM) formula en unos términos muy similares a los proferidos por su homólogo y coetáneo Julio de *La burladora burlada* (impresa en 1616) de Ricardo de Turia, así como por sus herederos tirsianos tales como el Amón de *La venganza de Tamar* (publicada en 1634):

Marqués.           Pues yo, que abrasar me vi,  
palabra mezclada en fuego  
de ser su esposo le di,  
**tomóla, gócela, y luego**  
**la olvidé y la aborrecí.** (DQM, p. 1000)

Julio.               **No me parece tan bien**  
                          **como antes que la gozase.**  
                          ¡Cuán propio que es deste gusto!<sup>234</sup>.

Amón.              Vete de aquí [a Tamar], salte fuera,  
veneno en taza dorada,  
sepulcro hermoso de fuera,  
arpía que en rostro agrada,  
siendo una asquerosa fiera.  
[...] ¿Que yo te quise es posible?  
¿Que yo te tuve afición?  
[...] Vete, que me das temor.

---

<sup>233</sup> Guillén de Castro, LJP, p. 122b.

<sup>234</sup> Ricardo de Turia, *La burladora burlada*, p. 517.

**Más es mi aborrecimiento  
que fue mi primero amor<sup>235</sup>.**

Tremenda decepción, la de estos caballeros, si bien profundamente humana y real, que comparten con el violador Grisanto (LFS) y su antecesor cervantino, el Rodolfo de la novela ejemplar del mismo título, *La fuerza de la sangre*. Tanto uno como otro sienten desvanecer su atracción por la belleza que poco ha les había hecho enloquecer, una vez satisfecha su bruta sexualidad. Y ambos son pintados por sus respectivos creadores tratando de alejarse por todos los medios de la joven ultrajada:

Texto de Guillén

Grisanto. Si es principal, yo he quedado  
en sus melindres cansado,  
y en su ofensa arrepentido [...].  
Pues aborrezco el casarme,  
en duda, por no obligarme,  
excusaré el conocella.  
Haz lo que habemos tratado [...].  
Hablándola tú, podré  
no ser della conocido<sup>236</sup>.

Texto de Cervantes

...Ciego [Rodolfo] de la luz del  
entendimiento, a escuras robó la  
mejor prenda de Leocadia; y  
como los pecados de la  
sensualidad por la mayor parte  
no tiran más allá la barra del  
término del cumplimiento dellos,  
quisiera luego Rodolfo que de allí  
se desapareciera Leocadia y le  
vino a la imaginación de ponella  
en la calle así desmayada como  
estaba<sup>237</sup>.

Cardenio responde, contundente, a su amigo el Marqués: «eso es muy propio de amor / que se funda en apetito» (DQM, p. 1000). Ya lo decía, desde su

---

<sup>235</sup> Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*, edición de A.K.G. Paterson, Cambridge (Gran Bretaña), Cambridge University Press, 1969, p. 96. El aborrecimiento de la dama gozada («Mujer gozada es basura» reconoce, con dolor, la propia Tamar, p. 96) es un motivo bastante frecuente en la dramaturgia de Tirso de Molina, tanto que incluso acaba convirtiéndose en el verosímil argumento con que la ingeniosa dama tracistra trata de desacreditar al galán por ella adorado ante su rival. Con estas palabras doña Inés acusa (falsamente) a don Pedro ante la hermosa «villana de la Sagra»:

...Palabra me dio de esposo:  
mas olvidó la palabra [...].  
Pues como lo que se estima,  
después de adquirido enfada,  
enfadóse poco a poco,  
y apagáronse sus llamas.

(*La villana de la Sagra*, edición, introducción y notas de Berta Pallarés, Madrid, Castalia-Universidad de Copenhague, 1984, [Clásicos Castalia, 135], p. 152).

<sup>236</sup> Guillén de Castro, LFS, pp. 243a y 244a.

<sup>237</sup> M. de Cervantes, *La fuerza de la sangre*, en *Novelas ejemplares*, tomo I, p. 368.



natural llaneza y sensatez, la criada Marina de EVE: «...las amorosas brasas / que en el esperar comienzan / con el poseer se acaban» (p. 346a).

El hastío, el aborrecimiento de la amada que antes fuera objeto de deseo y su desesperada suplantación por «otros ojos [que], a pedazos, / me la sacaran del pecho» (DQM, p. 999) es el mísero premio que alcanzan quienes, guiados por sus sentidos, han basado el amor en el goce puramente físico, sensual, de la belleza sensible (que no espiritual) de la amada. Así lo había advertido Bembo a los mancebos (véase la p. 510 del libro IV de *El cortesano*).

La falsa senda del apetito, que el mismo infante Celinos reconoce haber seguido (ECI, p. 855), no conduce sino a un placer también falso que, bajo su capa amable, esconde el tópico conjunto de males (tormentos, desasosiego, iras, locuras, celos, lamentos...) que afligían al amante cortés en la literatura del siglo XV. Sirva de muestra este doliente testimonio:

...¡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)

Aún más negro se presenta el final de estos amadores locos, en caso de que persistan en su error. Es cierto que, en numerosas ocasiones, Guillén ha dado muestras de su profunda humanidad, al disculpar los yerros de amor: «Como en amor no hay razón, / no hay enamorado sabio<sup>238</sup>»; «Es amor ciego / y dora el yerro<sup>239</sup>»...). Y así, en el reparto final de la justicia poética, lo hemos visto otorgando su más generoso perdón<sup>240</sup> a aquellas de sus criaturas

---

<sup>238</sup> Guillén de Castro, EAC, p. 16.

<sup>239</sup> Guillén de Castro, ECI, p. 829.

<sup>240</sup> A veces extremadamente generoso, sobre todo en el ámbito de divertidas comedias de enredo como LMV o VA, en cuyo desenlace la bigamia de los protagonistas, lejos de ser castigada, se solventa de la forma más favorable para los intereses del pecador/transgresor. En LMV, el donjuanesco don Álvaro logra su anhelada independencia tras descubrir dos sorprendentes noticias: la nulidad del matrimonio contraído con su prima Hipólita, y la decisión de su amante Elvira de recluirse en un convento, liberándolo así de su fe matrimonial. Por otra parte, en VA, don Diego logra formalizar su unión con Leonor (quien, en

que, emulando el proceder de Celinos, han manifestado su propósito de enmienda y su deseo de volver «tras la razón / a verdadero camino<sup>241</sup>». Pero, en otros momentos, también hace gala de una severa intransigencia, típicamente guilleniana, como se ha visto en ocasiones precedentes, para con los reyes-galanes que, tentados por la corrupción del poder que ostentan, han fomentado el apetito desordenado de su lujuria, arrastrando a sus siervos al cieno de su propia degradación moral. A éstos, entre los que descuellan los soberanos de EAC o EPC, el esquema «consolador» de su *comedia* les reserva un castigo trágico ejemplar: la propia aniquilación, la muerte, a manos de quienes padecieron (directa o indirectamente) sus injusticias.

#### «Ya en otro ser me conviertes»

Mejor fortuna, con diferencia, corren los galanes que, a guisa de escolásticos al revés, esto es, sin tener que «huir el cuerpo a la mujer», supieron escoger la brújula de la razón y del entendimiento, participando así de la doble condición humana y angélica, al inicio de su travesía amorosa. Y es que sólo ellos consiguen gozar los bienes perdurables del verdadero amor: la «llama viva» de esa Belleza/Bondad/Verdad que, emulando el decir poético de los místicos, «siempre deleita y nunca harta». Bien lo había anunciado el protagonista Bembo de *El cortesano* (Libro IV, p. 512): «el verdadero amor [...] ha de ser bueno y siempre ha de producir efectos buenos en las almas de aquellos que con el freno de la razón corrigen la malicia del sentido», aunque matizaba algo con lo que comulgaban coetáneos guillenianos de la talla de Cervantes: «lo cual pueden hacer los viejos mucho más fácilmente que los mozos».

Curiosamente, y como una prueba más de la singularidad artística e ideológica del poeta valenciano, no suelen ser los hombres de edad madura los principales beneficiarios de las excelencias del amor (el supremo y alto, se entiende) en las comedias que nos ocupan. Guillén concede esta exclusiva a un tipo de galán muy concreto: un hombre joven, de nobles prebendas y, por lo general, criado en una naturaleza de corte arcádico. A estas alturas, el lector lo habrá adivinado: se trata del paradigma modélico del *caballero*

---

realidad, es su primera esposa, aquélla que repudió al inicio de la acción dramática por una falsa acusación), después de descubrirse su matrimonio ilícito con la valenciana Hipólita.

<sup>241</sup> Guillén de Castro, ECI, p. 855.

*montaraz*, ese «perfeto caballero» en potencia del que tanto necesitaba la reforma de la civilización.

Desde su particular lectura aristocratizante de las doctrinas neoplatónicas que promulgaban la coronación de la escala mística del amor como una hazaña propia de las almas libres de todo anclaje terrenal, estima Guillén que el candidato idóneo a verdadero o, en su propia terminología, «perfeto» amante es precisamente ese mancebo salvaje de origen noble, caracterizado por su inocencia, su ignorancia de la mujer y su desconocimiento de la sensualidad. Un joven, en definitiva, que, al menos en lo que al amor se refiere, bien podría merecer el apodo de Cimón ('bestión') con el que era conocido el protagonista del primero de los relatos de la Quinta Jornada del *Decamerón* de Boccaccio. Recuérdense las reveladoras palabras de Carlos (ECA): «por mi desgracia, / no las [a las mujeres] he visto» (p. 506). Y así, como hemos anticipado en los subsubapartados III.2.1.2. («*Dama*») y III.2.2.2. («*El caballero montaraz*»), muestra Guillén desde las tablas el caso amoroso ejemplar de unos asilvestrados Carlos (ECA), Driante (PYF), Montesinos (ENM) o Leónido (EAC), entre otros, a quienes la razón, sana y limpia de los prejuicios y maldades de la Corte, les permite contemplar con ojos libres la belleza femenina, intuyendo su verdadera esencia, es decir, ese «rayo divino», «celestial» o «angelical» que, inexplicablemente, penetra y transforma su ser:

Leónido.           ...Ya en otro ser me conviertes. (EAC, p. 73)

Montesinos.                   No soy lo que he sido;  
un hombre soy que ha nacido  
desde ha que te miré. (ENM, p. 400)

Aunque desde una marginalidad no tan extrema, de tipo más rústico que salvaje, y, por tanto, menos pura y modélica, los caballeros como Anteo<sup>242</sup> (ECB) sufren un análogo estado de enajenamiento ante la contemplación de la belleza particular (física y moral) de la dama que acaban

---

<sup>242</sup> Recuérdense que, a diferencia de los jóvenes salvajes que ignoraban su procedencia noble, Anteo decide cambiar el asfixiante atuendo nobiliario, símbolo de la opresiva e «inicua» ley caballeresca que deposita el honor del varón en la «flaca» y «mudable» mujer, por la sencillez del «traje villano» que le permitirá correr libre y desenfadadamente «desde el campo llano / hasta la cumbre del monte» (ECB, p. 131).

de conocer. Instalado en una terrible confusión, Anteo sólo acierta a confiarle a su hermosa interlocutora que

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)

Ese extrañamiento de sí mismos es, sin duda, la natural consecuencia del logro de las bienaventuranzas del amor verdadero. Dicho de otro modo, nuestros asilvestrados protagonistas sienten que nacen a una nueva vida porque intuyen que su interior ya no es el que era. Y, efectivamente, algo ha cambiado: su parte «fiera» (incivilizada) ha sido domeñada por su parte «humana» y, más concretamente, noble o cortesana. De hecho, cual tempranos segismundos, descubren que el amor ha despertado en su pecho nuevas virtudes, gracias o habilidades caballerescas (deseo de agradar, respetar y proteger a la mujer, cortesía...) que vendrán a perfeccionar los valores naturales de su sangre noble, desautorizando así las quejas que, primero Horacio en su *Oda a Lidia*, y, siglos después, el príncipe de nuestra lírica, Garcilaso de la Vega, en su *Oda a la Flor de Gnido*, habían vertido contra los efectos negativos (pasivizantes y afeminadores) del Amor en el varón<sup>243</sup>. Quejas, por cierto, que Guillén conoce bien y, en un alarde de

---

<sup>243</sup> Con estas palabras reprochaba el de Venusia a Lidia su amor por el joven Síbaris, a quien estaba alejando de sus deberes guerreros:

Lydia, dic, per omnis (Lidia, dime, por todos)  
hoc deos vere, Sybarin cur properes amando (los dioses sinceramente, ¿por qué en perder a Síbaris)  
perdere, cur apricum (con ese amor te esfuerzas?)  
oderit campum, patiens pulveris atque solis, (¿Por qué odia hoy el aire libre del Campo quien el polvo)  
cur neque militaris (y sol no evitó nunca)  
inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis (y no monta con soldados de su edad ni con freno)  
temperet ora frenis? ... (dentado al corcel gálico templa?)

(Horacio, *Odas y Epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1997 [2.ª ed.], [Letras Universales, 140], Libro I de las *Odas*, 8, pp. 106 y 107).

Con el devenir del tiempo, la memoria poética de Garcilaso de la Vega retoma los reproches de Horacio a la mujer amante que «echa a perder» al enamorado, pero con un matiz distinto. Garcilaso no recrimina a Violante Sanseverino (la «Flor de Gnido») su exceso de regalo y cuidado amoroso, sino todo lo contrario, el desdén y la aspereza de su trato al joven Mario Galeota:

...Mas solamente aquella  
fuerza de tu beldad sería cantada,  
y alguna vez con ella  
también sería notada  
el aspereza de que estás armada;

[...] Por ti, como solía,

demostración de su bagaje literario, pone en boca de uno de sus personajes, el Lurcano de EDD:

¡Maldiga Dios tal locura,  
las mujeres y aun sus nombres,  
su hechizo o su 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. 222-223)

Frente al tópico discurso de Lurcano denunciando el poder destructor del sentimiento amoroso en el hombre, la dramaturgia guilleniana ofrece singulares contraejemplos de inspiración neoplatónica. Concretamente, la pieza ECB muestra la milagrosa transformación obrada por el amor en el asilvestrado Anteo, moderno<sup>244</sup> traslado de aquel estúpido Galeso boccacciano conocido como Cimón, y a quien el amor por Ifigenia acababa por alumbrar su razón:

...Habiendo entrado, pues, en el corazón de Cimón, en donde ninguna doctrina había podido entrar, la saeta del Amor por la belleza de Ifigenia, en muy poco tiempo, yendo de un pensamiento a otro, hizo asombrar a su padre y a todos los suyos y a cuantos le conocían...<sup>245</sup>

---

del áspero caballo no corrige  
la furia y gallardía,  
ni con freno le rige,  
ni con vivas espuelas ya le aflige.

Por ti, con diestra mano  
no revuelve la espada presurosa...

(*Canción Quinta. Oda a la Flor de Gnido*, en *Poesía castellana completa*, edición de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1988 [13.ª ed.], [Letras Hispánicas, 42], pp. 174-175).

<sup>244</sup> Moderno y «refinado», cabría añadir, pues recordemos que, a diferencia de su maestro y amigo Lope de Vega, Guillén no suele cargar las tintas cómicas en el diseño del paradigma del *galán salvaje* o *rústico*. De hecho, como sus homólogos guillenianos, y frente a su antecesor Galeso/Cimón o sus coetáneos salvajes lopescos, Anteo es ignorante tan sólo en lo que atañe a la materia amorosa. Su padre ya se ha encargado de darle la pertinente formación nobiliaria y cristiana. Así pues, si la estulticia del Cimón boccacciano obligaba a su padre a alejarlo de la Corte por no saber vivir en ella acorde a su condición de caballero, es, por el contrario, la rebeldía de Anteo contra la rigidez del código socio-moral del honor lo que lo lleva a escoger (voluntariamente) la tranquilidad de la vida del campo.

<sup>245</sup> G. Boccaccio, *Decamerón*, traducción y edición de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994, Primer relato de la Quinta Jornada, pp. 589-593.

Admiración generalizada ante el poder de la belleza femenina que, en el caso del Anteo guilleniano, empieza por su misma reacción de extrañeza ante el hecho de que la sola visión de la «bella cara» de Aurora haya bastado para desmoronar las férreas convicciones misóginas que, entre otras cosas, lo llevaron a escoger la vida retirada de una aldea contra la voluntad paterna: «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» (ECB, p. 143).

Pero, sin duda alguna, es Driante (PYF) quien mejor experimenta en carnes propias el poder transformante, o, mejor dicho, educador de ese «divino catedrático» que es el amor y cuya ciencia, según la boba Finea lopesca o el don Pedro de *La belígera española* de Ricardo de Turia<sup>246</sup>:

...las tinieblas deshacen,  
pues hacen hablar los mudos,  
pues los ingenios más rudos  
sabios y discretos hacen<sup>247</sup>.

...amor  
es de la naturaleza

---

<sup>246</sup> Ambos discursos recordarán, según se verá acto seguido, las palabras con las cuales Pánfilo, el narrador del citado primer relato de la Quinta Jornada del *Decamerón* (compuesto entre 1348 y 1355) de Boccaccio, declara el poder del Amor como «incitador de los dormidos ingenios» (véase G. Boccaccio, *Decamerón*, pp. 592-593).

Del mismo modo, los versos de Finea y don Pedro tienen un precedente inmediato en el siguiente fragmento del *Libro de Buen Amor* (siglo XIV), en el que el Arcipreste de Hita, siguiendo de cerca los famosos tratados didáctico-amorosos de la alta Edad Media (*De arte honeste amandi* [siglo XII] de Andreas Capellanus; *El collar de la paloma* [siglo XI] de Ibn Hazm de Córdoba, etc.) canta las excelencias de ese *buen amor* o «amor purus» que, consistente en el amor a Dios o amor honesto a la mujer, y frente al *loco amor* o «amor mixtus», hacía bueno y ennoblecía al amante:

El amor faz sutil al omne que es rrudo;  
faze le fablar fermoso al que antes es mudo;  
al omne que es covarde faze lo muy atrevudo;  
al perezoso faze ser presto e agudo...

(*Libro de Buen Amor*, edición de G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1990 [Clásicos Castalia, 161], p. 14.).

Como se puede apreciar, el tema «neoplatónico», tan querido por los dramaturgos auriseculares, de los efectos beneficiosos del poder del amor sobre los enamorados viene de antaño, pues, según demuestra Aurora Egido en su artículo «La Universidad de Amor y *La dama boba*» (en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, 1978, pp. 351-371), experimenta un largo proceso de madurez que arranca de la temprana asociación filosófica del Eros con el Intelecto realizada por Platón y Aristóteles, y prosigue con la larga serie de metáforas escolares del Amor como Maestro, fosilizadas por la literatura latina y la poesía trovadoresca medievales.

<sup>247</sup> Lope de Vega, *La dama boba*, p. 167.

divino reformador,  
[...] pues suele de nada hacer,  
si de lo poco es lo mismo,  
un hombre que viene a ser  
de excelencias un abismo  
con sólo saber querer:  
de rudo le hace avisado,  
del mal sabido, discreto,  
de temeroso, arrojado,  
de mal pulido, preciado,  
y de rebelde, sujeto<sup>248</sup>.

Y es que, 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 advierte una sorprendida Arminda: «...yo sólo a hablar te enseñé, / pero no a lisonjear [...]; tanto supiste aprender / que ya puedes enseñar<sup>249</sup>».

En resumidas cuentas, Driante y Anteo ejemplifican la tan loada por nuestro teatro barroco función pedagógica del amor, un amor al que los nuevos aires neoplatónicos han modernizado su tradicional ropaje histórico-literario de «magister» escolástico, confiriéndole el cariz, más espiritual, de iniciador al Bien. De hecho, el argumento de los dramas palatinos que exploran las «peripecias de la identidad oculta» continuamente nos están mostrando cómo la luz «tan ardiente y pura» de la Suma Belleza-Suma Bien que trasciende el bello rostro femenino revela a sus rudos contempladores el «Bien», esto es, los valores socio-morales que, finalmente, 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.

Pero el retablo guilleniano ofrece otros ejemplos de galanes que, sin pertenecer al selecto grupo de jóvenes montaraces, y, por tanto, respaldados por un mayor bagaje vital y cultural próximo al del cortesano maduro de la obra de Castiglione, se gradúan con honores en la Universidad de Amor. Evóquese el recuerdo de tantos héroes guillenianos de corte «trágico

---

<sup>248</sup> Ricardo de Turia, *La beliger española*, en T. Ferrer (ed.), *Teatro clásico en Valencia*, tomo I, pp. 587-588.

<sup>249</sup> Guillén de Castro, PYF, pp. 158b-159a. Para ver con más detalle la asombrosa transformación de Driante, remitimos al subsubapartado III.2.2.2. «El *Caballero montaraz*».

pasivo<sup>250</sup>» que, huérfanos de la simpática ayuda del tópico criado cómico dispuesto a «enfriar el alma» de su señor con un jarro de agua fría<sup>251</sup>, y con las sobrias armas del «freno» socio-cultural del honor y de una reflexión lúcida y realista, logran «vencerse a sí mismos» como «caballeros perfectos».

Celauro (EAC), el conde Alarcos (ECA) o Teosindo (PYF), dignos progenitores de los modélicos «galanes salvajitos» antes mencionados, y, con ellos, don Miguel Centellas (EPC), el conde de Irlas (ECI), Ariodante (EDD), el Cid (MC I) y su moderno sucesor don Rodrigo de Villandrando (LHS)..., son algunos de esos caballeros que ilustran heroicamente cómo «pone el ser noble y honrado / freno al gusto y tiene el seso<sup>252</sup>». Todos ellos, ya lo hemos comentado en el punto III.2.1.1. «*Caballero-galán*» de la presente tesis, sacrifican su deseo amoroso («gusto»), o bien tratan de conjugarlo armónicamente con su deber social, cumpliendo así con las obligaciones de su ser estamental, cifradas fundamentalmente en la obediencia filial o el respeto y la lealtad al monarca. Y siempre, salvo en el caso trágico de Celauro, protagonista de la temprana pieza EAC escrita por el novel Guillén al calor del magisterio de Artieda y Virués, su renuncia o supremo sacrificio de amor encuentra una justa recompensa final: lo que Bembo, en *El cortesano*, denominaba la elevación a la categoría angélica, y que Guillén describe como la conquista de la perfección socio-moral y espiritual que garantiza la propia felicidad al lado del ser amado, finalmente recuperado. Recompensa ésta, que dicho sea de paso, quedaba un tanto deslucida por un breve episodio de locura ariostesca, o bien por la muerte de alguno de los agonistas secundarios, en el caso de aquellos caballeros que, como el conde Alarcos (ECA) o Lotario (CI), sacrificaron su amor en aras de una falsa concepción de su deber social de obediencia ciega al tiránico monarca, en el caso del primero, o de lealtad sin reservas al «curioso impertinente» de su amigo Anselmo, en el caso del segundo.

---

<sup>250</sup> Víctimas, por sus propias cualidades caballerescas (obediencia filial, lealtad al Rey...), de la agresión de un tercer personaje, encarnado habitualmente en un representante del «poder» familiar o público.

<sup>251</sup> Graciosa hazaña realizada por el criado Benito en EVE, p. 321b.

<sup>252</sup> Guillén de Castro, EPC, p. 142b.



El ejemplo deseable de estos «perfetos amantes» nos lleva a compartir el reconocimiento que el joven don Rodrigo de Villandrando (LHS) dispensara al 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» (LHS, p. 561). Palabras que consagrará don Pedro de Moncada, en su calidad de representante de esa instancia paterna tan relevante en el teatro «pedagógico» de Guillén de Castro: «...porque en siendo enamorado, / fuera cierto el ser valiente». (LFC, p. 50b)

El amor vivido desde la razón se convierte en un instrumento privilegiado de perfección, y no sólo para el hombre. También la mujer goza las bienaventuranzas del amor en el teatro de un autor como Guillén de Castro, largamente acusado de misógino. Recuérdese el caso ejemplar, no tanto de las damas frívolas de las comedias puras a quienes el amor agudiza «peligrosamente» el ingenio, como de aquellas otras damas de perfil «trágico pasivo» y «tragicómico» que hacen de su vida una auténtica profesión de fe de su constancia amorosa, a la que llegan a supeditar honor y vida (véase III.2.1.2. «*Dama*»). Nísida (EAC), Margarita (ECA), y Filomena (PYF), curiosamente también madres de los modélicos caballeros montaraces, y, junto a ellas, Celia (CSH), Camila (CI) o Jimena (MC I) constituyen los ejemplos más sobresalientes de este tipo de dama cuya firmeza amorosa conduce a un doloroso camino de perfección que las acaba convirtiendo en verdaderas heroínas y mártires del amor, merecedoras de la felicidad, si no terrena, como en el caso extremo de la trágica Nísida de EAC, sí al menos celestial.

Pero, sin duda alguna, la comedia LFC constituye uno de los cantos más plenos a las excelencias del «Dotor» Amor, y, más concretamente, de su ayudante los celos<sup>253</sup>. Su divertido argumento muestra cómo el magisterio amoroso es el único eficaz a la hora de corregir la naturaleza viciada por la «fuerza de la costumbre» de una mala educación. Y es que, gracias al acicate de los celos, reales o imaginarios, nuestros dos «monstruos de naturaleza» logran volver a su verdadero ser: el «medio mujer» de don Félix abandona su femenil cobardía y se convierte en el «perfeto y valeroso amante» deseado por

---

<sup>253</sup> La propia dama protagonista de LFC reconoce que «donde hay amor / hay celos» (p. 73b).

Leonor<sup>254</sup>, mientras su hermana, la hombruna Hipólita (representante, por su «varonil» ímpetu, que no por su pedertería, de ese tipo de mujer inaccesible e ingrata tan caro al teatro lopesco), se transforma en el paradigma ideal de dama enamorada, tierna, sumisa y... crédula<sup>255</sup>.

Tan simplista asociación `amado-valentía´ y `amada-ingenuidad´ lleva a Eduardo Juliá Martínez («Observaciones Preliminares», tomo III, p. XII) a la siguiente conclusión: «planteado así el problema, no extrañará que el amor tome un matiz materialista, al que tan aficionado es el dramaturgo valenciano, a vuelta de los arranques de carácter platónico de muchos de sus personajes enamorados». Ciertamente, ya se ha comentado páginas atrás, en el concepto amoroso guilleniano pesa más la visión pragmática, heredada del teatro valenciano, que la idealista de corte neoplatónico. De hecho, es muy sintomático que Guillén no dramatice más que el primer y segundo grado del amor neoplatónico (ambos vinculados, no al amor divino, sino al humano, concretamente al goce de la belleza física, el primero, y espiritual, el segundo), y que, además, lo suela encarnar en el arquetipo ideal, deseable, del heroico *caballero montaraz*. Eso sin olvidar la absoluta complacencia del valenciano al pintar el retrato de las víctimas del «loco amor», cuyos flacos errores acostumbra a mirar con indulgencia.

#### *b) La cara externa del amor: usos y hábitos del galanteo*

De la teoría (fondo) a la práctica (forma) amorosa. En su afán *docendi*, y en su calidad de espectáculo, el teatro guilleniano ilustra su particular y humanizada visión del concepto neoplatónico del amor consagrado por lo que Unamuno<sup>256</sup> calificaría de «ruidosa tradición mentira» de la literatura «del presente momento histórico», mediante el retrato vivo, «casero», «verisímil» o, por seguir con la terminología unamuniana, «intrahistórico» de ese hondo

---

<sup>254</sup> En varias ocasiones, hemos oído decir a Leonor, refiriéndose a don Félix, que «tan poco atrevido amante / mejor es para no ser» (p. 69a). Y también hemos sido testigos de su alegría al vislumbrar la sombra de los celos en el ánimo del joven: «está furioso; / yo que le hago celoso, / valiente le quiero hacer» (p. 69b).

<sup>255</sup> Ella misma dice para sus adentros: «en lo presto que creí / conozco que soy mujer» (p.71a), a la par que confiesa a su madre que «ya olvido, como mujer, / el ser valiente en la guerra / desde que la paz probé [...]. Todo en mi pecho es ternura / y todo en mi boca es miel» (p. 73a).

<sup>256</sup> M. de Unamuno, *En torno al casticismo*, introducción de L. González Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 (11.ª ed.), (Colección Austral, 234; Serie Pensamiento).

sentimiento que, según el testimonio de viajeros extranjeros, imbuje la vida de los españoles del Siglo de Oro. Así concluía sus famosas evocaciones hispánicas la francesa condesa d`Aulnoy:

...en una palabra, después de lo que averiguo respecto a los amores de los españoles, me veré obligada por completo a suponer que el amor nació en España<sup>257</sup>.

¿Qué peculiaridad de la vida amorosa española había subyugado a la ilustre forastera? La dramaturgia del valenciano, especialmente la adscrita al subgénero de mayores pretensiones costumbristas de la *Comedia nueva*, nos referimos a la *comedia pura o de enredo*<sup>258</sup>, cuyo fin, según la conocida definición de Bances Candamo, no es sino pintar los «sucesos más caseros del galanteo» protagonizado por «caualleros particulares», se encargará de revelar al lector actual parte de esa faceta específica, cotidiana («intrahistórica») de la práctica amorosa que rige el teatro de la vida española aurisecular, y cuya representación dramática, sin duda alguna, halagaría el gusto cómplice del espectador-«comediante» del momento<sup>259</sup>.

---

<sup>257</sup> Condesa d`Aulnoy, *Viajes por España*, París, 1679. Fragmento reproducido por Fernando Díaz-Plaja en *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Edaf, 1994, (Crónicas de la Historia, 9), p. 119.

<sup>258</sup> Aunque toda la *Comedia nueva* en general nace con la manifiesta voluntad de ser «espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad» (*Arte nuevo*, p. 66), es el subtipo del *enredo*, también llamado «costumbrista», el que, con su recreación del ambiente urbano y campesino que sirve de marco a la enrevesada fábula de amores, más se aproxima al referente contemporáneo. Ahora bien, nunca con la fidelidad de una cámara fotográfica, pues, en tanto que espectáculo destinado al deleite «provechoso» del público, y como toda comedia nueva que se precie, traduce la realidad tras pasarla por el filtro del proyecto ideológico-dramático del autor. Ya lo advertía Joan Oleza («La propuesta teatral del primer Lope de Vega», p. 165):

...Nada más lejos de las comedias «a noticia» que los planteamientos de Lope. La comedia sustituye a la realidad, la sublima, por más que nos ofrezca datos puntuales (periodísticos o costumbristas) o que juegue a confundir realidad y ficción. Si nos ofrece unas ciertas apariencias de realidad es para mejor escamotearla, para facilitar el tránsito del espectador, sometido a la ilusión de que el teatro es como la vida o de que la vida es un sueño, al reino de la fantasía [...]. Pocas veces, en la historia de nuestra literatura, ha podido asistirse a un programa tan irrealista como el de la comedia barroca.

En definitiva, las comedias guillenianas, y muy especialmente las *de enredo*, constituirán un «termómetro» verosímil, pero nunca realista o veraz, de la vida amorosa de la época: proyectarán la visión idealizada del amor por parte de un autor que aspira a educar al futuro caballero español también en la faceta sentimental.

<sup>259</sup> Recuérdese la extraordinaria afición del público aurisecular, especialmente el cortesano, por esa comedia «liviana» de enredo o ingenio que le permitía embriagarse en los placeres de una vida frívola, cerrando así los ojos a la dolorosa realidad socio-política y económica.

Volvamos al escenario de ficción guilleniano, y, más concretamente, al recreado por comedias puras de la talla de LFC, ENO, VA o PCP. Pues bien, habíamos dejado a su noble protagonista, el galán, plenamente rendido, embriagado por la sola contemplación de la hermosura de su dama. Pero su inicial vocación platónica le dura poco a nuestro aspirante a «perfeto», y siempre humano, caballero-galán, que acaba demostrando cómo «siempre empieza el deseo / con presupuestos de honrado, / pero luego es atrevido<sup>260</sup>». Y es que, en la soledad de sus pensamientos, siente cómo el látigo de la voluntad lo conduce irremediamente hacia el único objetivo capaz de sofocar su incendio anímico: la posesión física de la amada («Yo he de morir o gozarte<sup>261</sup>»). Meta harto difícil de lograr en la jerarquizada sociedad barroca, donde la mujer, en tanto que garante del honor familiar, vive sometida a la tutela asfixiante de padres, hermanos o esposos, sin olvidar la celosa vigilancia de que es objeto por parte de moralistas y teólogos. Bien lo sabe el galán guilleniano que, lejos ya del más puro y contemplativo de los amantes de la literatura española contemporánea, el don Quijote cervantino, trata de convencer a su dama para que le entregue la anhelada «flor de Citérea» o «primer flor [...] de su jardín vedado» (VA, p. 254b), mediante el ejercicio escrupuloso del llamado **cortejo o galanteo**.

Según el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), **galanteo** es «festejo, cortejo que se hace a una mujer de quien se tiene la voluntad o se solicita». Definición que, en la Corte española de los siglos áureos, coexiste con una acepción un tanto más amplia, relativa al acto galante del caballero, sea cual sea su estado civil, de escoltar la carroza de una mujer. Así se desprende de las recomendaciones reales que «sobre el modo en que los caualleros an de galantear a las Damas y entrar en Palacio» se hallan depositadas en el Archivo de Palacio (leg. 698), bajo el epígrafe genérico de *Galanteos*<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Advertencia de doña Costanza a su hija doña Hipólita, en LFC, p. 53a.

<sup>261</sup> Palabras del Infante en LHS, p. 583.

<sup>262</sup> Concretamente, el legajo *Galanteos* está constituido por cuatro documentos: el primero, de 1609, titulado *Decretos de su Mag[esta]d para moderar los galanteos de Palacio*; otro, de 1649, *En razón de que los galanes handan descompuestos el día que las dam[as] salen fuera, y que se remedie*; y, entre ambos, figuran dos documentos fechados en 1638, y que responden a los siguientes títulos: *Sobre el modo con que los caualleros an de Galantear a las Damas y entrar en palacio y en el aposento de la Reina N[uest]ra S[eñ]ora*, y *Que V[uestra] M[aj]esta[d] se sirua de declarar si a de correr por cuenta de los May[or]do[m]os de la Reina N[uest]ra S[eñ]ora prohiuir que no entren en su antecámara los caualleros de quienes se*

Como dato curioso, fijémonos en que ambas acepciones atribuyen el protagonismo del galanteo al hombre en general, reflejando esa realidad censurable, moralmente hablando, que, en 1664, llevaría a Felipe IV a decretar que

...se excuse y prohíban los galanteos de aquellos que no los tuviesen para casarse, pues esos sólo podrán correr pero en la forma y parte que les es permitido, excluyendo de ello a todos los demás, y particularmente a los que estuviesen casados, porque ésta es mi expresa voluntad, que no puedan continuar ni tener estos galanteos ahora ni en ningún otro tiempo<sup>263</sup>.

En los albores del Quinientos, predicadores y moralistas de la época, tales como fray Antonio de Guevara, ya advierten que el ejercicio del galanteo sólo es lícito si constituye un paso previo al matrimonio:

El cortesano que es casado, no es lícito ninguna dama conocer, ni tampoco es a ella honesto dejarse de ningún casado servir; porque los tales amores, más son para que él burle della y ella coheche algo dél<sup>264</sup>.

Finalmente, y como bien apuntilla el conocido *Manual del cortejo e ilustración de cortejantes* (Madrid, Impr. de Yenes, 1839, p. 10) en un giro típicamente barroco que recuerda la concepción estoico-cristiana de la vida como sueño o representación teatral, el galanteo vendría a ser la «acción repetida de hacer el papel de galán en el teatro del mundo». Pero, ¿en qué consiste exactamente ese juego o rito galante que ayudará al caballero seiscentista a representar con éxito su papel de galán en el «breve escenario de la vida humana»?

Aunque en un célebre discurso leído el 16 de octubre de 1593 ante sus colegas de la «Academia de los Nocturnos», y significativamente titulado *Como a de grangear vn galan a una dama*<sup>265</sup>, Guillén reconocía la dificultad de dogmatizar o «hazer arte lo que consiste en buena o mala suerte» a causa de

---

*supiere que no tienen quatro cauallos. Y si son comprehendidos en esta disposición todos los q[ue] se refieren a esta consulta.*

<sup>263</sup> Documento recogido por F. Díaz-Plaja en *La vida amorosa en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996, (Colección Historia), p. 64.

<sup>264</sup> Fr. Antonio de Guevara, *Avisos de privados y doctrina de cortesanos*, obra publicada por la viuda de Melchor Alegre, Madrid, año 1673, p. 152.

<sup>265</sup> Discurso recogido por E. Juliá Martínez en el tomo III (pp. 582-589) de su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*.

la natural inclinación femenina a las «mudanças<sup>266</sup>», acababa pergeñando un tímido breviarío de seducción que pronto encarnaría en sus contrafiguras dramáticas, ofreciendo así al sector masculino de su ilustre senado ejemplos vivos del perfil deseable del «perfeto amante». He aquí los puntos claves de su lección práctica sobre el amor.

### **El galanteo entendido como servicio**

Con razón había dicho un teórico del amor cortés como Andreas Capellanus, en su *Tractatus de Amore* (regla II), que «el que no sufre no puede amar». Y es que, pese al transcurrir de los siglos, y a juzgar por los «avisos» del moralista del Quinientos fray Antonio de Guevara, la vida del amante aurisecular parece tan sacrificada como la de sus lejanos antecesores trovadorescos:

...porque ha de estar cabe ella [dama] de rodillas, delante de ella en pie, tener siempre quitada la gorra, no hablar sin que ella lo mande, si le pidiere algo dárselo, si le mostrase mal gesto sufrírsele; por manera, que en ninguna cosa se ha de ocupar, ni a su hacienda emplear si no es en a su dama servir<sup>267</sup>.

Y es precisamente esta imagen fervorosa del amante español arrodillado ante su dama la que impacta la curiosidad viajera de madame d'Aulnoy: «un enamorado no tiene nada suyo [...]. Para presentar una joya o una carta a su amada, hinca la rodilla en el suelo, y lo mismo hace cuando recibe un objeto amoroso de manos de su querida<sup>268</sup>». Como vemos, el recuerdo de los ideales del amor cortés subyace en la pintura testimonial del amante de la época. Algo que no es de extrañar, ya que, según recuerda Mariló Vigil, «la cultura cortés configuró las pautas bajo las que se desarrolló el galanteo en la sociedad de los siglos XVI y XVII. E influyó en las aspiraciones, los deseos y los modelos de comportamiento femeninos<sup>269</sup>».

Cual esos sufridos amadores del «Teatro del Mundo» que suscitan la censura de propios y la admiración de extraños, los aspirantes a «galán perfeto» que protagonizan el microcosmos teatral guilleniano también se

---

<sup>266</sup> Ibídem, p. 583.

<sup>267</sup> Fr. Antonio de Guevara, *Avisos de privados y doctrina de cortesanos*, p. 152.

<sup>268</sup> Condesa d'Aulnoy, *Viajes por España*. Fragmento citado por Mariló Vigil en *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España, 1986, p. 71.

<sup>269</sup> M. Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, p. 68.

esfuerzan en guardar el cumplimiento de una estrecha «religión» (*religio amoris*) que acabará facilitándoles la consecución de un objetivo muy terrenal: la anhelada conquista femenina. En su vocabulario, «amar», «festejar» o «galantear» adquieren, significativamente, la forma verbal predilecta de la poesía del amor cortés, **servir**:

Grimaltos. El **servir** a una mujer  
es valor y es cortesía... (ENM, p. 342)

Rodrigo. A vuestra hija **serví**,  
como es costumbre en Valencia,  
señor don Pedro, seis años  
para poder merecella,  
y la **sirviera** seis mil... (VA, p. 264a)

En la jerga amorosa del caballero guilleniano, cortejar a una mujer significa `hacerle la corte´ o `servirla´, esto es, convertirla en adorado objeto de culto y vasallaje, como si de un ser superior se tratase. En el plano de la acción dramática, ello se traduce en una insólita y divertida inversión, típica del estilo carnavalesco, de los papeles que hombre y mujer tienen en la realidad. Y es que, como si se quisiese compensar al «estado femenino» de la humildad de su postrera ubicación en el orden del Mundo<sup>270</sup>, el ritual amoroso adquiere, tanto dentro como fuera de las tablas, la dimensión de un ilusionante *juego* en el que la dama es invocada como «señora» o, en boca del trasnochado don Gutierre, «dueño sois de mi albedrío<sup>271</sup>» (reminiscencia del «midons» cortesano) por un galán que asume, inesperadamente, el papel de siervo. Otón, el modélico de «los dos hermanos» de la comedia así titulada, explicita ante el siempre descortés Ceslau la nueva situación que el *juego* galante depara a los enamorados:

Si es mujer,  
¿por qué quieres ofendella  
con tan poca cortesía? [...]

---

<sup>270</sup> En la óptica de la sociedad del Antiguo Régimen, el género femenino, frecuentemente clasificado en los subestados de doncella, casada, viuda y monja, constituye el más bajo de los estados, o, como diría Calderón en *El Gran teatro del mundo*, el más secundario de los papeles repartidos por el Autor de la comedia de la vida. Así se aprecia claramente en obras como el *Libro de los Estados* de don Juan Manuel, *Los doce trabajos de Hércules* de don Enrique de Villena, o el *Tratado que se intitula Jardín de las nobles doncellas*, de fray Martín de Córdoba, en las que se pone en evidencia la íntima contradicción de una sociedad que proclama la igualdad esencial de todos los hombres, al tiempo que defiende un orden social fuertemente cerrado y jerarquizado.

<sup>271</sup> Versos que no podrían sino salir de labios de ese «cortesano de mil años», como lo calificara su primo, que es el narciso don Gutierre, en ENO, p. 113.

Y más debiendo obligarte  
ver su talle y compostura  
descubrir de su hermosura  
si no el todo, alguna parte;  
demás de ser vil el brío  
empleado en las mujeres... (LEH, p. 3b).

En la ensoñación del enamoramiento, el hombre es siervo y la mujer, su dueño, el objeto de su devoción. Situación de privilegio, la de la dama, que se esfumará con el inminente despertar a la bronca realidad del matrimonio, o, en el peor de los casos, del engaño y del abandono.

Si hasta la varonil Hipólita de LFC sucumbe a las finas cortesías de don Luis, ¿qué corazón femenino no ablandaría la «máscara» servil, lacrimógena y humilde del galán? Elvira (LMV), Hipólita (VA) o doña María de Zúñiga (LHS) son algunas de las sufridas damas guillenianas que ven lesionada su honra por haber creído verdadero el ritual de servidumbre con que sus galanes las agasajaron y conquistaron. Error, el de estas damas de ficción, que traspasaría frecuentemente las lindes del escenario, según se infiere de los duros reproches lanzados por fray Antonio de Guevara a sus contemporáneos:

...vosotros [...] sabéis tantas mañas, usáis con ellas de tantas cautelas, que habiéndose de preciar cómo las servís, y cómo las regaláis, alabáis cómo las ofendéis, y cómo las engañáis<sup>272</sup>.

Censura de la que, por cierto, tampoco escapan las mujeres, cuya natural flaqueza las hace ser tales que «con pequeños dones se vencen y con muy pocas palabras se engañan<sup>273</sup>».

### **Cualidades del futuro servidor**

Tras advertir que el estado de la soltería es el más propicio para el galanteo, aconseja Guillén a todo aquél que «professe servir» a una mujer que «lo primero que ha de hazer para no correr carreras vanas es reconocer si está enamorado de la dama que solicita<sup>274</sup>». Este primer consejo guilleniano encierra dos de los requisitos fundamentales en cualquier galán que se precie: estar

---

<sup>272</sup> Fr. Antonio de Guevara, *Avisos de privados y doctrina de cortesanos*, p. 205.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>274</sup> Guillén de Castro, *Discurso como a de grangear vn galan a una dama*, p. 583.



enamorado<sup>275</sup> y saber elegir a su dama. Y es que, partiendo de la base de que el amor es el principal impulsor de la conquista amorosa, pues «engendra cuydado, y el cuydado es el que mueve y anima los coraçones, incita y provoca los pensamientos<sup>276</sup>», ¿qué obstáculos no vencerá el amor si es animado por la mujer acertada?

Aunque sin aportar demasiada originalidad a esta primera lección, contemplada en las artes amatorias ya desde los tiempos de Ovidio, recuerda Guillén a su galán cuál es el abanico real de mujeres (clasificadas en seis grupos de acuerdo con su estado civil y religioso) hacia las que puede dirigir las estrategias de su campaña amorosa:

...avemos de advertir que, assí en los hombres como en las mugeres, ay variedad de gustos, y por esta raçõn variedad de estados, y que por la diferencia de ocasiones que ay en ellos, han de ser diferentes los medios y caminos con que las mugeres han de grangearse, pues hay mugeres donzellas, casadas, viudas, monjas, beatas y solteras libres<sup>277</sup>.

Más le vale al galán estar seguro del objeto de su amor, porque su conquista constituye una ardua y larga empresa. De hecho, para acceder a la categoría de «servidor» o «enamorado tolerado» («entendeor», en la poesía trovadoresca), merced que, dicho sea de paso, compete a la dama conceder, el caballero-galán debe superar una primera fase «purgativa», bien conocida por ese tímido «fenhedor» de la literatura cortés que apenas osaba emplear el lenguaje silencioso de las «lenguas del alma» (ojos). Como éste, el amante novel que emprende la aventura amorosa «por el sí de una mujer<sup>278</sup>» debe primero conquistar su propia perfección como amante. ¿De qué modo? Dominando su pasión, viviéndola desde el «silencio», o, como diría nuestro «Secreto» de la Academia de los Nocturnos en un giro tomado de su paisano don Francisco Crespí, dorándola con la «presiosíssima piedra del **secreto**» o «piedra de toque de los sabios». Así de rotundo se muestra Guillén en uno de sus discursos académicos, curiosamente titulado «Alabando el secreto de

---

<sup>275</sup> Ante el «asedio» de que es objeto por parte de la lasciva Isabela, Grimaltos responde que «complacella [a una mujer] sin gusto, / sin duda será ofendella» (ENM, p. 342).

<sup>276</sup> Guillén de Castro, *Discurso como a de grangear vn galan a una dama*, p. 583.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> Guillén de Castro, VA, p. 252b.

amor», eso que, según advierte la condesa Margarita a su hijo, «pocos le saben guardar<sup>279</sup>»:

...Y pues el hombre para llegar al estado de la perfección a de ser secreto, conforme dicen los filósofos, será justo ponderar las excellencias del secreto [...]. Con todo será razón tocar esta piedra de toque para descubrir el quilate que puso en ella el poeta, porque con ninguna cosa pudiera engrandecer al secreto como con llamalle piedra, y más piedra de toque de los sabios, pues assí como el oro muestra en ella su quilate, los sabios descubren siendo secretos el oro de sus almas [...]. Tiene tanto valor el secreto que acredita callando a los que le aposentan en sus pechos, dándoles este nombre: sabios...<sup>280</sup>

De igual modo su traición, la violación del secreto de amor (*poridat*), acaba descalificando al galán ante los ojos de la dama, convirtiéndolo en ese «necio tan confiado» que tanto irritaba a doña Brianda (ENO, p. 67), y al que doña María de Zúñiga (LHS, 581) no dudaba en recomendar que aprendiese «a ser cortesano».

Aunque «es sciencia que Dios infunde en los coraçones de los hombres el saber guardar los secretos que se les encomienda<sup>281</sup>», reconoce el poeta valenciano que el hombre, el amante-sabio o «galán perfeto», puede también hacerse merecedor de esta cualidad o don divino esforzándose en ser «solicito» y «fiel enamorado [...] que / honrra la Soledad / porque adoren su Cuydado<sup>282</sup>». De hecho, ya lo había dicho años antes el vate andaluz Luis Barahona de Soto, en *Las lágrimas de Angélica* (1586):

Ciego ha de ser el Fiel enamorado:  
no se dice en su ley que sea discreto,  
de cuatro eses dice que está armado,  
**sabio, solo, solícito y secreto.**

---

<sup>279</sup> Guillén de Castro, ECA, p. 491.

<sup>280</sup> Guillén de Castro, *Discurso alabando el secreto de amor* (jornada 44 de la Academia, día 23 de diciembre de 1592). Citamos por la reciente edición de J.L. Canet, E. Rodríguez y J.L. Sirera, *Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1994, (Colección Arxius i Documentes), vol. III: Sesiones 33-48, pp. 292-297. Concretamente, el fragmento citado se encuentra en las pp. 293, 296 y 297.

<sup>281</sup> Guillén de Castro, *Discurso alabando el secreto de amor*, p. 296.

<sup>282</sup> Guillén de Castro, *Redondillas a un galán con las quatro eses* (publicadas en el citado vol. III, pp. 287-289, de las *Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia* editadas por J.L. Canet, E. Rodríguez y J.L. Sirera), p. 287.

Estos cuatro adjetivos representados «con las quatro eses» son, en definitiva, las lucientes armas que deben adornar al perfecto galán guilleniano, según estas ingeniosas redondillas de su autor:

Mil venturas le prometo  
al galán que mueva el labio  
para qualquier dulce efeto,  
**solo, solícito y sabio**  
y con fama de **Secreto**.  
Qué imaginando entre mí  
que, a fe, alcançar colegí  
mil gloriosos intereses,  
pues en qualquier de las eses  
tiene la mitad de un sí [...].  
Quatro eses tendrá en effeto  
con esto el galán perfeto,  
pues sabio a mi parecer  
de fuerça lo avrá de ser  
el que sabe ser secreto<sup>283</sup>.

Amistad, la de las «quatro eses», que sabe cultivar el Cardenio de DQM, como bien reconoce y valora su amada Lucinda: «como amante el más perfeto / que hay del uno al otro polo, / más constante, sabio y solo, / más solícito y secreto» (p. 974).

### La sufrida tarea del servidor

Una vez elegida la fortaleza (amada) que se anhela ganar, y habiendo tanteado los flancos de una posible correspondencia, el enamorado debe pasar inmediatamente a la acción: la conquista. Ahora bien, para el éxito de esta operación de tintes casi «militares»<sup>284</sup>, es fundamental la planificación, la aplicación de un método. De ahí que los galanes guillenianos, emulando el proceder del suplicante «Pregador» cortés, y sin más amigos que su soledad y discreción<sup>285</sup>, sin olvidar nunca al cómplice criado, emprendan una rigurosa campaña de seducción basada en dos estrategias fundamentales:

- el cerco o ronda continua de los lugares frecuentados por la dama;

---

<sup>283</sup> Guillén de Castro, *Redondillas a un galán con las quatro eses*, pp. 287 y 289.

<sup>284</sup> La «asediada» doña Margarita habla de su rendición ante su adorado enemigo, el Rey, en el «penúltimo combate / que fue darme en un papel / fe y palabra de casarse / conmigo» (TPC, p. 284b).

<sup>285</sup> En su *Discurso como a de grangear vn galan a una dama* (p. 585), advierte Guillén al enamorado que «procure no ausentarse, y si el hazello le fuere forçoso, no dexe procura a amigo ninguno, que es lo que suelen hazer algunos, porque podría durante su ausencia acabarse el pleyto y tomar el procurador la posesión».

- la conquista por el regalo o servicio constante a la amada.

¿Qué actividades o acciones físicas entraña este rígido plan de conquista femenina? Aunque aliñadas con una cierta dosis de «espectacularidad» literaria, la *comedia aurisecular*, y, más concretamente, la *comedia guilleniana*, nos ofrece un singular testimonio de esas prácticas amorosas de la España del Siglo de Oro que tan bien retrataron «costumbristas» de la época tales como Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde* (1654-1660; véanse los apartados «Amor y galanteo» y «Matrimonio»), y viajeros extranjeros como la citada condesa d'Aulnoy en *Viajes por España* (1679). He aquí un breve adelanto de los hábitos amorosos usados por el galán, en boca de damas de filiación guilleniana:

Doña Costanza. Detúvose [don Pedro] en Zaragoza,  
y pasando con más gracia  
de las galas soldadescas  
a las cortesanas galas,  
sirvió, festejó [...],  
venerando como altares  
del ídolo que adoraba,  
las verjas de mis balcones  
y puertas de mis ventanas. (LFC, p. 41b)

María. Fue mi suerte, viome, vile,  
sirvióme y, para premialle,  
de la ventana a la calle  
escúchele y respóndile. (LHS, p. 535)

Ana. Víome un día [...].  
Nació desto el pasearme,  
pretenderme y hacer cosas  
que obligaran las entrañas  
más silvestres y más broncas...<sup>286</sup>

Costumbres amorosas compartidas con ese galán lopesco de *El anzuelo de Fenisa* que, según su criado:

Dio en pasearle y hacer  
lo que por una mujer;  
enviábala recados  
conmigo, mas, aunque honrado,  
nunca quiso responder.  
De noche cantar le hacía,  
mil letras le componía...

---

<sup>286</sup> Guillén de Castro, PCP, p. 442a.

El testimonio de terceros personajes es elocuente. Pero, para hacernos una idea más viva de la realidad del cortejo en el siglo dorado, conviene seguir de cerca los pasos del verdadero protagonista o ejecutor de la empresa amorosa: el galán.

Por su viril instinto de «cazador», el galán guilleniano rechaza a la mujer que, rayando en «libre y liviana<sup>287</sup>», le toma la delantera en el cortejo. La resistencia de don Álvaro (LMV, pp. 82-86), el conde Grimaltos (ENM, pp. 341-343), o Ariodante (EDD, pp. 229-231) a las insinuaciones lujuriosas de doña Eugenia, Isabela o la Reina, respectivamente, constituyen un buen ejemplo. Pero lo cierto es que, sin la iniciativa ingeniosa de esas damas que fingen visitar a sus amigas, se ocultan bajo el cómplice manto de soplillo<sup>288</sup>, y saben tropezar a tiempo para caer en los brazos del amado<sup>289</sup>, sin esa ayuda, decíamos, la «caza» amorosa se torna muy complicada para el galán. Y es que el sistema espacial e ideológico de la *comedia áurea*, en su calidad de *speculum consuetudinis*, reserva lugares bien diferenciados para «cazador» (galán) y «presa» (dama). Si al primero, como dice Fausta Antonucci, «las costumbres de su tiempo le reservan la calle, y los espacios abiertos en general. Por tanto, va a cara descubierta, no teniendo necesidad de esconder su identidad<sup>290</sup>», a la dama, por el contrario, le corresponde el espacio cerrado del hogar, cuyas rejas, celosías y puertas nunca debe traspasar sola y por iniciativa propia, so pena de mancillar su honor y el de su familia. Así se lo advierte don Pedro a su hija doña Hipólita, en VA (p. 256a-b):

Hija y sin madre, estará  
con más causas retirada,  
aunque dé ocasión la entrada  
de la Reina. [...]  
Pues sola no puedes ir,  
parece que el enviar  
por quien te lleve, es mostrar

---

<sup>287</sup> Guillén de Castro, LMV, p. 82.

<sup>288</sup> Véanse LMV, p. 219; VA, p. 258b-261a; LHS, p. 531; ENO, pp. 146, y 150-151, etc.

<sup>289</sup> Recurso empleado por Lucinda para entregarle un billete a su amado Cardenio, sin que se entere el molesto Marqués, en DQM, p. 1005.

<sup>290</sup> F. Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en F. Cazal, C. González y M. Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002 (Biblioteca Áurea Hispánica, 17), pp. 57-81. La cita se encuentra en la p. 78.

mucha gana de salir.

Pero como el amor, ya lo dijo Guillén, «engendra cuydado [...] y anima los coraçones» vuelve sumamente ingeniosos a los enamorados que protagonizan las divertidas comedias de enredo, a los que facilita un sutil ardid que les permitirá transgredir la restricción espacial impuesta por el código socio-moral del honor, e irrumpir en el espacio vital del ser amado. Dicho artificio no es otro que la ocultación de la propia identidad. Así, por ejemplo, la dama sabe que «cuando sale de su casa, deberá ocultar su identidad para salvar su honor, y acudirá para esto a la socorrida costumbre del tapado. En la calle, en la casa del galán o de otra dama, el velo que le tapa la cara es, más aún que un disfraz, su escondite<sup>291</sup>». En conclusión, añade Fausta Antonucci, «su situación [la de la dama] con respecto al espacio doméstico es por tanto especular a la del galán: ella se esconde cuando se encuentra fuera de su casa, y no quiere ser conocida, mientras que al galán le toca esconderse cuando, encontrándose en la casa de la dama, no quiere que se descubra su presencia<sup>292</sup>».

Habida cuenta de la distribución espacial «ámbito doméstico-dama» vs. «ámbito público-galán» de la *comedia*, ¿cuál será el primer paso estratégico del enamorado que aspira a seducir y aproximarse físicamente a la dama? La respuesta es clara: el cerco y, en el peor de los casos, la invasión del espacio privado (hogar) del objeto de sus anhelos.

Si el galán en cuestión tiene la suerte de haberse prendado de una mujer con la cual le unen lazos de parentesco, amistad o inclusive alguna relación afectiva anterior (tal es el caso de los emparentados Infante de Navarra-doña María en LHS, y don Gonzalo-doña Mencía en ENO; los amigos Valerián y doña Hipólita en LMV; y los antaño enamorados Lotario y Camila en CI) puede libremente acercarse a su amada y hasta **visitarla** en su misma casa, sin ofenderla por ello. Ahora bien, para evitar excesos de confianza como el del cínico Valerián (LMV, p. 94), que osa llegarse «hasta la puerta del aposento» de la esposa de su mejor amigo, las costumbres de la época establecen ciertas «normas» o límites en el transcurso de dichas visitas o reuniones «caseras» de ambos sexos. Los encuentros de Camila-

---

<sup>291</sup> F. Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», p. 78.

<sup>292</sup> *Ibidem*.

Lotario (CI, p. 917) y doña María-Infante de Navarra (LHS, p. 579) son muy ilustrativos al respecto: la mujer honesta debe sentarse sobre una almohada, «a usanza mora<sup>293</sup>», en la parte sobresaliente del salón conocida como «estrado», mientras el galán permanece fuera, ya sea de pie o en una silla. De nuevo la separación espacial de los sexos como medida de moralidad y cortesía.

Las trabas socio-morales y la temida acechanza de los «giraus<sup>294</sup>» se complican cuando el galán pretende relaciones con una mujer desconocida oficialmente. Despojado de la mágica llave del parentesco o de la amistad que abría la casa-fortaleza de la amada, a nuestro desafortunado galán no le queda otra que armarse de paciencia y **pasear la calle** de su amada, avizorando todas aquellas puertas y ventanas que pudiesen albergar el breve consuelo de una mirada suya. Recompensa, por otra parte, que el natural audaz y alegre de las damas de la Corte otorgaría a su galán con más frecuencia de la que hicieran suponer sus primeros remilgos, a juzgar por la respuesta de doña Inés a la negativa de doña Ana de aguardar la llegada de su «novio» desde la ventana: «amante tan recoleta, / no es al uso de la Corte<sup>295</sup>».

Con nostalgia recuerda doña Costanza (LFC, p. 40b) los primeros galanteos de su esposo ausente:

...sirvió, festejó, obligando  
con suspiros y con ansias,  
de mi calle las esquinas,  
los umbrales de mi casa,  
venerando como altares  
del ídolo que adoraba,  
las verjas de mis balcones  
y puertas de mis ventanas.

Menos grata es la experiencia de las damas cuya calle es custodiada noche y día por un galán al que no aman. Doña María de Zúñiga (LHS, p. 577) intenta tranquilizar a su suegro, diciéndole: «¿Qué importa que sirva y halle

---

<sup>293</sup> Como el rey Aliarde de ECI, el cual, como indica la acotación de la p. 802, «*Siéntase sobre dos almohadas*». El verso arriba reproducido está extraído del testimonio de la condesa d'Aulnoy (*Viajes por España*) a propósito de la costumbre de la mujer española de sentarse en el suelo, costumbre que, al parecer, no es muy de su agrado: «sentábanse las señoras en el suelo, cruzando las piernas a usanza mora; por mi parte, como no me habitúo a esa postura, utilicé los cojines».

<sup>294</sup> VA, p. 260a. Probable derivación valenciana del «celoso» (en cat. «gelós») de la literatura cortés.

<sup>295</sup> Guillén de Castro, PCP, p. 420a.

[el Infante] / gusto en su esperanza vana, / pues por la tarde y mañana, / cuando él pasea mi calle, / cerrada está mi ventana?». Del mismo modo, el Duque de PCP apacigua los ánimos de su rival el Conde, asegurándole que, pese a sus ruegos, dádivas y porfías, doña Ana «en las puertas de su casa / hizo murallas de umbrales» (p. 437a).

El «correr la calle» de la amada es un recurso amatorio bastante socorrido en los tiempos de Guillén, sobre todo en tierras valencianas, según su propio testimonio en el *Discurso como a de grangear vn galan a una dama* (p. 584):

...el que se empleare en servicio de dama donzella, no será menester dezille cómo se declarará con ella, y más si es en este lugar, donde con tanta facilidad las festejan paseándolas sin que parezca mal, pues con hazello dize su pretensión, y al hazer esto, procure andar muy galán y bien compuesto, aunque no de manera que en la compostura parezca a su dama...

Y aunque pudiese parecer un hábito amoroso más propio de amantes humildes como el soldado cervantino de *La guarda cuidadosa*, acabamos de ver cómo dos insignes caballeros guillenianos, el Infante de Navarra (LHS) y el Duque (PCP), emplean también su precioso tiempo en tan cansino ejercicio, aun sabiendo el rechazo que sus personas inspira en las damas por ellos pretendidas. ¿Qué esperanzas, aparte de un repentino cambio de sentimientos en la dama, puede alimentar su pertinaz empeño en la «guarda cuidadosa» de unas damas desdeñosas? En primer lugar, y haciendo suya la actitud impertinente del «perro del hortelano», la posibilidad de ahuyentar, con su presencia, futuros moscones en torno a su codiciada presa. En segundo lugar, nuestros caballeros-guardianes aspiran a ser los primeros testigos y beneficiarios del abandono que sus amadas hagan de su casto encierro, gracias a las escasas salidas «autorizadas» por el uso de la época (fiestas públicas, bailes, paseos por el Prado, saraos, juegos de cañas y demás fastos cortesanos, actos litúrgicos, etc.).

En la devota España de los siglos XVI y XVII, la obligada cita diaria de la misa constituye, sin duda alguna, la más lícita de las salidas efectuadas por la dama (véase LFC, p. 40a; DQM, p. 974; PCP, p. 413a; CI, pp. 884-85, etc.). Y, precisamente por ello, la Iglesia acaba convirtiéndose en una especie de centro social y punto de encuentro «tolerado» de galanes y damas, que



aprovechan la ocasión para verse y relacionarse, y no sólo por señas. F. Díaz-Plaja habla del «paroxismo» que provocaría en muchos el delicioso roce de los dedos de la amada en las aguas de la pila bautismal, «algo que, por tratarse de un acto litúrgico, es imposible prohibirlo de parte de padres, marido o hermanos, por mucho que sospechen que haya en el mancebo mayor devoción por la mujer que para el rito<sup>296</sup>».

Es curioso que los mozos guillenianos no hablen de «oír misa» sino de «ver misa» (PCP, p. 413a; LFC, p. 50b; CI, p. 884...). Y es que, ante la única oportunidad que tenían de acercarse impunemente a su amada, no es de extrañar que desoyesen el oficio divino para embriagarse en la contemplación de una devoción más terrena: la dama. Decía un galán lopesco de la *Boda entre dos maridos* que:

...toda la misa, Lisardo,  
hasta el segundo Evangelio,  
bebiendo estuve sus ojos,  
y el ama, veneno en ellos. [...]  
Porque volviese a mirarme,  
daba mil indicios tiernos,  
ya tosía, ya escupía...

Como él, también las damas, según confiesa doña Costanza, están en misa «más compuesta[s] que devota[s] / y más curiosa[s] que santa[s]<sup>297</sup>».

Contra tal clima de irreverencia alzarían su voz moralistas y teólogos del momento, como A. de Cabrera, quien censura a los «mozos livianos que venís a las iglesias sólo a ofender a Dios, y en sus barbas y en su casa estáis guiñando y pellizcando a la otra y haciendo señas y otros peores ademanes<sup>298</sup>». La preocupación en ciertos sectores de la Iglesia es comprensible, pues la llaneza y familiaridad con que el español del Siglo de Oro trata lo sagrado pronto degenera en escándalos como el de los «sacerdotes solicitantes» o los «devotos de monjas». Recuérdese que el propio Guillén incluye en su catálogo de mujeres granjeables a las *monjas*, si bien matiza que no por su

---

<sup>296</sup> F. Díaz-Plaja, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, p. 109.

<sup>297</sup> Guillén de Castro, LFC, p. 40a.

<sup>298</sup> A. de Cabrera, *Tomo segundo de consideraciones en los Evangelios, desde el día de la circuncisión hasta el de la Purificación*, Barcelona, 1609, p. 454.

gusto, pues «estando fuera del mundo no ay para qué nombrallas en cosas dél; pero acordóseme después que algunos amigos míos [...] se quejarán de mí<sup>299</sup>».

Junto a los paseos por el Prado, aludidos en la p. 413a de PCP, las fiestas también constituyen una excelente ocasión para el encuentro de los enamorados. En ellas, el galán tiene la excusa perfecta para lucir sus mejores galas e intentar seducir a su dama. Eso sí, como le sucede al pobre don Rodrigo, no se lleva antes el chasco de la inoportuna prohibición paterna que impide a doña Hipólita asistir a los fastos por la entrada de la reina Margarita en Valencia (VA, pp. 257a-b). Téngase presente que sólo las damas como las «mal casadas» Hipólita y Eugenia de LMV, esto es, las mujeres que gozan de cierta libertad, ya sea por su edad o estado civil, son convidadas a los espectáculos públicos y tienen licencia para acudir solas a fiestas privadas como la representación teatral organizada por el mercader don Gaspar en LMV. Aun así, es notoria la preocupación de don Álvaro y Valerián ante la posible presencia de licenciosas «tapadas» en la fiesta a que acuden sus respectivas «esposas» (véase la p. 219 de LMV).

Tras «romper el hielo» en estos primeros encuentros, el galán guilleniano se propone estrechar el cerco a su amada y lanzarse a su conquista. Los nuevos tiempos le exigen de realizar las grandes gestas con que sus ancestros medievales vencían gigantes y dragones en nombre de sus damas, y así los vemos tratando de derribar la fortaleza femenina con el arma sutil<sup>300</sup> del **requiebro**. Al analizar la etopeya física de la dama (subsubapartado III.2.1.2. «*Dama*») a través del discurso masculino, tuvimos ya la ocasión de comprobar la extraordinaria facilidad de palabra que hacía del enamorado guilleniano un galán discreto (y, por tanto, digno de ser amado), a la par que un auténtico poeta capaz de formular elaborados versos como los dedicados por Lotario a Camila:

Volaste, pensamiento, loco y ciego,

---

<sup>299</sup> Guillén de Castro, *Discurso como a de grangear vn galan a una dama*, p. 587.

<sup>300</sup> Con su temor a escucharlos, las mismas damas reconocen la efectividad del piropo elegante y bien formulado:

Marfira.                    Quien escucha favorece. (ECI, p. 791);

Hipólita.                    Aventuro mucho  
si le miro y si lo escucho. (VA, p. 274b).

causando invidia al águila ligera,  
y como el sol te recibió en su esfera  
volviste al alma convertido en fuego;  
y agora que me abraso y que no llevo  
del aire bajo a la región primera,  
vive en mí, porque viviendo muera  
cobarde al gusto, inexorable al ruego.

Pues no me has de dejar, por donde subes  
me guía, pensamiento, arriba, arriba,  
al cielo he de llegar, tu gloria espero.

No temo rayos ni reparo en nubes,  
que pues quisiste que el fuego viva,  
aunque muera en el aire, subir quiero.<sup>301</sup>

Bien lo dijo Lope, por boca de don Juan, en *Las bizarrías de Belisa*: «amor / fue el inventor de los versos». Pero no todos los hombres del Seiscientos tienen el genio creador del «Fénix», resultando, la mayoría, como reconoce el propio Lotario guilleniano en un tono de falsa humildad, una conjunción de «mal poeta y buen amante» (CI, p. 932). El propio Guillén advierte al enamorado metido a poeta que no sólo basta la inspiración: si quiere agasajar a su dama «escrívala, hágala coplas, si es poeta, y hágala música, si es músico; y si no de ninguna suerte lo haga porque no ay peor cosa que querer aficionar con gracias ajenas, y si lo hiziere alguna vez se hallará burlado<sup>302</sup>». Que se lo diga si no esa muchedumbre ruidosa de poetas fáciles que florecieron en el siglo XVII, ridiculizados por Quevedo en su *Premática* (en *Prosa*, Madrid, 1986, p. 66) de 1600:

Que de aquí en adelante no finjan ríos sus ojos porque no  
somos servidos de beber legañas ni aguas de cataratas;  
cada uno llore en su casa si se tiene qué y muera de su  
muerte natural sin echar la culpa a su dama; que hay a  
veces más muertes en una copla que hay en año de peste,  
y, después de habernos cansado, viven mil años más que  
por quien morían...

Pero qué duda cabe de que, en el ambiente de lujo y ocio de la Corte del XVII, el mejor aliado del galán en las lides amorosas sigue siendo «don Dinero<sup>303</sup>». Ya don Amor, protagonista de la famosa obra del Arcipreste de Hita, aconsejaba al amante seducir a la mujer con regalos, pues :

Por poquilla cosa del tu aver quel dieres,  
servir te ha lealmente, fará lo que quisieres;

---

<sup>301</sup> Guillén de Castro, CI, pp. 932-933.

<sup>302</sup> Guillén de Castro, *Discurso como a de grangear vn galan a una dama*, p. 585.

<sup>303</sup> Ese «poderoso caballero» al que don Francisco de Quevedo dedicaría una famosa letrilla satírica.

fará por los dineros todo quanto le pidieres;  
que mucho o *que* poco, dal cada que podieres<sup>304</sup>.

El efecto afrodisíaco del dinero es fulminante en la mujer, cuyo gusto, según afirma el criado Tadeo (ENO, p. 36), «es amante mercader». Sólo alguien tan necio como el narciso de su señor, nos referimos a don Gutierre, ignora el enorme poder que tiene el dinero en todos los aspectos de la vida humana:

Tadeo. En Madrid oro y potable,  
desde la mano a la boca,  
los estados califica,  
los corazones granjea,  
los ánimos lisonjea  
y las sangres purifica;  
es de las damas espejo [...].  
Es ídolo de las gentes [...].  
...Es hidalgo, es bien nacido,  
es pujante, es atrevido,  
es valiente, es poderoso,  
es piadoso y es cruel;  
y ya afable o ya importuno,  
del Rey abajo ninguno  
es tan bueno como él... (ENO, pp. 36-37)

Su conocimiento del mundo le hace vaticinar a Tadeo quién será el vencedor de la apuesta acordada entre don Gutierre y su primo don Gonzalo, y así se lo hace saber a éste último: «tú, pues te acomodas, / rendirás más corazones / con el son de dos doblones / que no él [don Gutierre] con sus galas todas» (ENO, p. 37).

En la España aurisecular, el «pretender con pobreza» (título de una de las piezas guillenianas) es un problema para el galán honrado, que puede ver menguado su honor al no poder satisfacer las demandas de una mujer cuyo talante caprichoso y pedigüeño es frecuentemente satirizado en la literatura del momento, al tiempo que sorprende a los viajeros que recorren nuestro país.

Si el amor es recíproco, la respuesta femenina a los costosos regalos del galán no se hace esperar. Y así vemos a la dama guilleniana, exponente de la mujer española del momento, correspondiendo a la devoción de su galán con el más preciado favor, no tanto por su valor material como simbólico, que jamás hubiese soñado alcanzar: la concesión de **prendas**

---

<sup>304</sup> Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, edición de G.B. Gybon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1988, (Clásicos Castalia, 161), p. 210.

personales tales como cintas, cabellos, papeles, retratos, puños, plumas del tocado, listones, lazos de un chapín...

Cuando una mujer entrega a su galán alguna de esas prendas amorosas le está haciendo, como diría la infanta Leonora de ECI (p. 767) «públicos favores», ya que está reconociendo ante la sociedad su amor por él. La interpretación de los caballeros de la Corte ante el gesto de la Infanta de escoger a Grimaltos para restituirle la flor del tocado es unánime: «con esto pronuncia ella / de su desposorio el sí» (ENM, p. 340). En ECI, será la propia dama, Marfira, quien revele a los concurrentes el significado de la distinción con que ha honrado al Conde:

Turbada,  
diré, señor, que perdone  
el Conde... [...]  
...si es tan poco poderosa  
mi mano, que, sin recelo,  
le doy un roto pañuelo  
para dársela de esposa. (p. 777)

El enorme simbolismo que encierra en la época la prenda amorosa explica las frecuentes escenas de tensión en las que el enamorado compete con sus rivales por hacerse con ese guante, pañuelo o puño perdidos por la dama (véanse, concretamente, las pp. 60a-b de LFC; y las pp. 757-758 de ECI).

El hábito del intercambio de prendas u objetos amorosos puede ser prelude de una entrega mayor. Doña Margarita reconoce que tras «el primer favor, después / ninguno pude negarle» (TPC, p. 284b). Y es que, en ocasiones, el regalo de listones, cintas o cabellos culmina con la concesión de un favor muy peligroso y comprometido para la dama: la aceptación de la cita nocturna y, con ella, la consumación amorosa. Muy resuelta se muestra la Infanta de ENM al ofrecerle a su amado Grimaltos, mediante un sencillo juego de palabras, el goce del «fruto» de la flor de su tocado:

Soy el fruto  
que te ofrece aquella flor. [...]  
Si nuestro padre primero,  
como tú, se resistiera  
por comelle, no perdiera  
la gracia del mundo entero...<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> Guillén de Castro, ENM, p. 345.

Al igual que la Infanta, también la reina Dido se entrega a Eneas después de concederle «toda la [licencia] que tú quisieres» (DYE, p. 192a).

Ambos ejemplos confirman la aseveración de la Elvira lopesca de *El piadoso aragonés*: «mucho pueden con nosotras / las noches y las ventanas». Parece como si la magia de la noche volviese más audaces a las damas que, como la Briseida de LEH o doña Costanza de LFS, son capaces de convertir en «ancha puerta» de entrada al amado la «estrecha ventana» de la casa paterna:

Briseida.           ...Por aquélla falsa puerta  
                          entrarás, que hurté la llave  
                          para tenértela abierta. (LEH, p. 19b);

Costanza.           ...obligada en mi aposento,  
                          por una estrecha ventana  
                          ancha puerta le di yo  
                          para lograr su esperanza;  
                          por ella entró muchas veces [...].  
                          De las esperadas horas,  
                          desta voluntad pagada,  
                          destos logrados deseos,  
                          destas tinieblas amadas,  
                          una niña salió a luz,  
                          mas no para todos clara (LFC, p. 40b).

Los últimos versos de doña Costanza, que bien podrían salir de labios de otras madres solteras como Nísida (EAC), la condesa Margarita (ECA), Filomena (PYF) o doña Margarita (TPC), aluden al temido embarazo, consecuencia lógica y natural de unas relaciones sexuales clandestinas a las que la dama noble accedía sólo cuando el galán le había dado fe de esposo: «pues sabes quién soy, / palabra de esposo es llano / que has de darme» (LEH, p. 19b).

Dicen que «en el amor y en la guerra todo vale». Y así parece cuando todo un caballero de las prendas de don Guillén de Castro, en su *Discurso como a de grangear vn galan a una dama* (p. 589), reconoce la efectividad de los golpes a la hora de seducir a un tipo muy concreto de mujer, la «soltera libre»:

...y aún, si no fuese villanía el poner las manos sobre  
vna muger, creo que con ninguna cosa la martelaría tanto  
como con dalle muchas cozes; porque son tan de suyo tan  
amigas de que las den, que por tomar toman con gusto las  
cozes y bofetadas, y las agradecen.

Ya las viejas artes amatorias medievales aconsejaban al galán el uso de la fuerza como medida eficaz para «ayudar» a la dama a vencer su honesto recato «reglamentario». Y así, ante la indiferencia o el desdén de sus damas, muchos son los galanes guillenianos determinados a comprobar, como el Rey de EPC, «si es más poderosa / mi fuerza que mi ventura» (p. 151a). En III.2.1.1. «*Caballero-galán*», comentamos cómo los «mal casados» don Álvaro y Valerián de LMV, don Diego de VA, don Antonio de EVE, y los reyes de EPC y TPC, así como los solteros Ludovico de EPC, don Álvaro de EVE, Gonzalo de VA, y Grisanto de LFS, entre otros, representativos todos ellos de ese antigalán guilleniano que prefiguraba al más profesional de los amantes creados por Tirso de Molina, se disponían a gozar el «fruto» que sus damas les negaban mediante todo tipo de malas artes: el engaño de una falsa promesa de matrimonio (LMV, p. 76; TPC, p. 284b, etc.), la calumnia sobre la amada, con el fin de ahuyentar al posible rival (VA, pp. 253b-254b); la planificación de la suplantación de la identidad del novio oficial en el lecho de la dama (EVE, pp. 318a-b; EPC, p. 152a); el rapto y la violación (LFS, pp. 241a-245a), etc.

#### IV.2.2.1.2. La ilusión del «poder igualador» del amor

Luchas antiseñoriales y revueltas campesinas, postración de la agricultura, emigración masiva a las ciudades y preocupante proliferación de mendigos/pícaros urbanos, epidemias, decadencia económica, crisis demográfica, guerras... todo ello desaparece, como por obra de encantamiento, cuando el hombre del Barroco atraviesa el umbral del corral y se convierte en espectador. Se introduce entonces, de mano de poetas y actores, en un mundo ilusorio y maravilloso, regido por la más mágica de las palabras: Amor. Su sola pronunciación genera sobre las tablas el bello oasis de un nuevo orden universal en el que todos, hombres y mujeres, nobles y plebeyos, ven anuladas sus diferencias sociales y quedan hermanados en la fe de ese todopoderoso y omnipresente «mayor rey de los hombres<sup>306</sup>» o «dios del Amor» que no sólo se opone y triunfa sobre los pilares fundamentales (desigualdad social, código aristocrático del honor...) de la jerarquizada sociedad estamental, sino sobre los valores espirituales (alma,

---

<sup>306</sup> Lope de Vega, *La moza de cántaro*, p. 214.

honor/dignidad...) del individuo en su relación con Dios. ¡Qué de sueños imposibles en la vida podrían realizarse en el tiempo irreal de la ficción! Por el breve espacio de unas dos horas, los criados del patio mosqueteril y los señores de los aposentos podrían soñar despiertos con la posibilidad de burlar las inflexibles convenciones sociales y vivir libremente su amor con alguien de diferente condición social, sin menoscabo de su honor, en el caso de los segundos, y con la gozosa esperanza de ascenso social, en el caso de los primeros. Un delicioso mundo al revés («Pienso que fueron soñadas / todas las cosas que veo», EVE, p. 353a; «Parece sueño lo que se ha ofrecido aquí», LMV, p. 294, etc.) que, por su carga transgresora, asimilaría la *comedia* al mundo del Carnaval, cumpliendo con creces la pretensión primera y última de todo espectáculo teatral: entretener al auditorio, y, refiriéndonos concretamente a la *Comedia nueva*, evadirlo de la injusta realidad político-social de la España del momento.

Enorme y sugerente el poder evocativo del vocablo *amor* como fuerza demiúrgica, absoluta e irresistible, que Lope de Vega, extremando la audacia del primer poeta español (Lope de Rueda) «que introduce mecánicos oficios / y el amor de una hija de un herrero<sup>307</sup>», supo muy bien explotar en su nueva concepción de espectáculo tragicómico destinado por igual a «sabios» y «groseros», a «doctos» y «profanos». Y es que, a nuestro genial forjador de la *Comedia nueva*, verdadero hombre de teatro, no se le podía escapar que el amor, junto con el temor de la muerte, es la única pasión que ha conseguido «mover los afectos suaves» de todo tipo de público desde los orígenes mismos del teatro. Por eso, a la hora de configurar la poética de su «monstruo cómico», no duda en imitar a Plauto, a través de los italianos, y hacer de la *fábula de amores* el eje principal de la acción dramática. Eso sí, como buen observador de la escena de su tiempo, y en su objetivo final de divertir y deleitar, sin más pretensiones, a ese auditorio heterogéneo del 1600 que acaba de protagonizar la agitación social de la denominada por los estudiosos «Crisis del Renacimiento», Lope se da cuenta de la necesidad de modernizar y democratizar el viejo concepto caballeresco del *amor* en tanto que patrimonio exclusivo de los distinguidos. La receta ya la conocemos, pues es la base de la esencia misma de su «arte nuevo»: «mezclamos la sentencia trágica / a la

---

<sup>307</sup> *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 64.



humildad de la bajeza cómica» (*Arte nuevo*, p. 68), trasplantando así el sentimiento aristocrático del amor al estado llano. J.A. Maravall habla de cómo «se produce una considerable ampliación en el sentido de lo que podemos llamar, de un lado, *derecho al amor* –el amor es propio sentimiento de todos y no sólo de señores: “Es el amor común naturaleza” que por igual afecta y aprisiona a altos y bajos, se dice en *El perro del hortelano*. Y de otro lado, de los que llamaremos *derechos del amor*–;el amor no se contiene en las vallas que separan los estamentos, sino que pueden relacionar personas de clases diferentes: “Ninguno amando ofendió / por humilde que naciese” (Lope: *Los Prados de León*)». La *comedia guilleniana*, fiel exponente de las directrices lopescas, nos ofrecerá un buen testimonio en uno y otro sentido. Pero no debemos olvidar nunca la dimensión del teatro como espectáculo que juega a ilusionar al público con trucos y cartas falsas. La del sentido liberal y democrático del amor es su principal artificio, como se verá acto seguido, revelando así, una vez más, su fuerte condicionamiento social y su firme defensa del orden tradicional de la estamentalizada sociedad monárquico-señorial.

#### a) *Relaciones interestamentales*

Dejemos a un lado el desierto de las agudas tensiones sociales de la vida real y sumerjámosnos en el ensoñador paraje teatral del imperio del Amor y sus igualitarias leyes. Decía el asilvestrado Montesinos a su madre que «en la igualdad de su ley / todo lo iguala amor» (ENM, p. 413). Y es que, bajo su mandato, no hay cabida para la discriminación y la injusticia nacidas de la desigualdad social, jurídica y económica que sustentan la sociedad civil del XVII. Ya adelantamos en IV.2.2.1.1. cómo el «dios Amor» no sólo no discriminaba a sus súbditos («¡Ay, amor! Que no reparas / en sangres, en calidades, / en altezas, majestades, / en coronas y en tiaras», ENM, p. 345), sino que, una vez atraídos a su esfera, los transformaba imprimiéndoles una nueva naturaleza que alteraba su primigenia condición y les producía una desorientadora sensación de extrañeza o enajenación:

Leónido.           ...Ya en otro ser me conviertes. (EAC, p. 73).

Así pues, el estatus de los moradores de ese nuevo reino del Amor, al que todos han podido acceder con el pasaporte único y universal del «flechazo», es uno solo: el de amantes. Quiere ello decir que una dama noble

puede prendarse de un criado suyo (tal es el caso de las guillenianas Lucinda de DQM y la Princesa de Biarne de EE con respecto a Cardenio y don Juan, en realidad, nobles encubiertos), de un antiguo paje de su padre (la Infanta de ENM, la cual ama a Grimaltos), de un secretario (como la Diana lopesca de *El perro del hortelano*) o de un labriego (como la Infanta de *Los Tellos de Meneses*, de Lope de Vega)...; una criada como la Marina de EVE puede tontear con su señor, provocando los celos del gracioso, y hasta enamorarlo, aunque oculta bajo una personalidad fingida, como hace Lucía con el necio don Gutierre de ENO; y también los caballeros, inclusive los grandes, pueden caer rendidos a los pies, ya de una hermosa criada (como el Conde de ECB con Claudia), ya de la hija de un rico mercader (como le acaece a don Diego con Leonor, en VA), ya de una sencilla labradora (tal le sucede al Marqués de DQM con Dorotea; al Rey lopesco de *La primera información*; al Príncipe de *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara...) o de una simple moza de cántaro (como el don Juan lopesco de *La moza de cántaro*), etc. Todas las combinaciones posibles de parejas interestamentales tienen cabida bajo la jurisdicción de ese «absoluto rey» que, no contento con derribar las «poderosas» barreras sociales, presume de ser «gran juntador de desiguales», en palabras de Lope de Vega en *El villano en su rincón*. Su omnipotencia es loada continuamente en el teatro de la época, del que extraemos este significativo popurrí:

Pero no tenéis razón  
en pensar que la amistad  
no cabe entre desiguales,  
si el amor los hace iguales.  
(Lope de Vega, *El cuerdo en su casa*);

Amor es un primer movimiento  
que nace de igualar inconvenientes;  
bien pueden confirmar el casamiento  
dos personas de estados diferentes.  
(Lope de Vega, *Por la puente Juana*);

Que la muerte y el amor  
de esta manera se precian  
de igualar todas las cosas.  
(Vélez de Guevara, *La luna de la sierra*);

Amor es rey  
que iguala con justa ley

la seda con el sayal.  
(Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*).

Pero el triunfo de esa ley igualitaria del amor capaz de unir «la seda con el sayal» es tan sólo un vago espejismo del que ya nos había alertado años atrás F.A Tárrega, con su habitual visión pragmática y realista del amor: «Vos, procurad vuestro igual, [...] no mezcléis oro y sayal, / que será tosco remiendo» (*La perseguida Amaltea*). Se trata de un viejo tópico de largo rodaje literario<sup>308</sup>, del que el teatro aurisecular echa mano con evidentes fines efectistas, espectaculares, y, por qué no también, con cierta vocación compensatoria y evasiva de la inflexible rigidez social que, supeditando el «gusto» a lo «justo» (al honor), regulaba las relaciones amorosas de nuestros antepasados. El célebre don Quijote cervantino se hacía eco del pensamiento oficial en materia amorosa:

...Y si a la voluntad de las hijas quedase escoger los maridos, tal habría que escogiese al criado de su padre, y tal al que vio pasar por la calle, a su parecer, bizarro y entonado, aunque fuese un desbaratado espadachín; que el amor y la afición con facilidad ciegan los ojos al entendimiento, tan necesario para escoger estado, y el del matrimonio está muy a peligro de errarse, y es menester gran tiento y particular favor del cielo para aceptarle<sup>309</sup>.

Una calculada elección del esposo o de la esposa, en la que se procurara la armonía socio-moral de ambas partes, se veía como la única garantía para culminar con éxito esa larga jornada amorosa que, según el mismo don Quijote, se «ha de caminar toda la vida, hasta el paradero de la muerte» (II, 19, p. 764). El simple y mero concierto de los gustos de sendos compañeros de viaje, y más si entre ellos media una notable desigualdad social, no estaba bien visto en la época. Que se lo digan si no a ese joven aristócrata al que, según relatan algunas crónicas del momento, sus ofendidos parientes, por mediación del mismísimo Rey, consiguieron trincar su feliz matrimonio con una viuda de bajo rango social por considerar que deshonoraba el linaje y buen nombre familiar:

Su Majestad —cuenta el periodista Barrionuevo— se dice que ha enviado a prender al conde de Cabra, hijo del

---

<sup>308</sup> Ya en el primitivo teatro de Juan del Encina, Lucas Fernández o Gil Vicente encontrábamos el *topos* del «niño gigante» que hería con sus flechas «ciegas» lo mismo a corazones nobles que plebeyos.

<sup>309</sup> Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Parte II, Capítulo 19, p. 764.

duque de Sessa, por haberse casado con su amiga viuda con dos hijos de su marido, cosa que por acá se habla muy mal;

Doña Mencía de Avalos y Merino se llama la mujer con quien se ha casado el conde de Cabra en Lucena. Es vasalla suya aunque hidalga, han ido a prenderles. Llénanle a León, al Convento de San Marcos y ella a un monasterio de monjas en Alcaudete<sup>310</sup>.

Situación de la que, recordémoslo, advertía el prudente don Juan de Villandrando a su hijo don Rodrigo cuando éste planeaba, ilusionado, su matrimonio por amor con una dama de igual estado, pero infinitamente más rica y respetable a ojos de la sociedad:

... mas está doña María  
sujeta a padre y hermano.  
Es muy rica, y sus parientes  
tales, que del Rey lo son,  
y darías ocasión  
de grandes inconvenientes.  
[...] Yo ha más años que nací,  
y en esta razón me fundo.  
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.  
Si a ser perseguido vienes,  
por armas, hijo, ¿qué harás?... (LHS, pp. 527-28).

Sobre el fondo real de la vida cotidiana del Seiscientos se recorta mejor el perfil ilusorio y convencional del tópico de la fuerza igualitaria del amor, ejemplificado por el teatro barroco en general, y por la *comedia guilleniana* en particular, mediante una variada gama de relaciones amorosas desiguales: desde las que combinan diferentes grados o «marcas» de nobleza (Infanta-conde Alarcos en ECA; Infanta-Ariodante en EDD; Infanta Aurora-Anteo en ECB; Otón-Briseida, Infanta-Ceslau y Duque-Princesa Leonora en LEH; Marqués-Brianda en ENO; el Duque y su primera esposa secreta en DQM, etc.), hasta las más transgresoras e impactantes por su atrevida mixtura estamental (Lucinda-Cardenio y el Marqués-Dorotea en

---

<sup>310</sup> Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos*. Fragmentos reproducidos por F. Díaz-Plaja en *La vida amorosa en el Siglo de Oro*, pp. 132-133.

DQM; Conde-Claudia en ECB; Princesa de Biarne-criado de don Fadrique en EE; Don Diego-Leonor en VA, etc.). Espectacular sería el golpe de efecto que estas últimas pasiones interestamentales causarían en el ánimo del auditorio, acostumbrado como estaba a la agobiante importancia que la condición social tenía inclusive a la hora de ubicarse en el espacio del corral para presenciar la representación. Nobles y plebeyos entrarían así, por la vía del impacto emocional y la sorpresa, en el atrevido juego del amor sin barreras que se les proponía en el escenario. Pero, como todo ilusionismo, también éste se articula sobre un artificio o truco que la *comedia*, de acuerdo con lo dispuesto por Lope en su código programático para asegurar la tensión dramática y la atención del «colérico español sentado» hasta el final, se encargará de desvelar en la «postrera escena». Nos referimos a un recurso bien conocido en la «comedia antigua», gracias a Gil Vicente y a su *Don Duardos* (1521-25): la personalidad oculta tras el disfraz. No falla. En las comedias guillenianas que presentan parejas interestamentales, el poeta del Turia suele cerrar la peripecia sentimental de los amantes con una fugaz *anagnórisis* o *agnición* que revela al espectador la verdadera identidad noble (en el caso de ser el objeto amoroso de un galán o de una dama: el aparente criado, pero verdadero hijo del Duque que es Cardenio en DQM; el fingido criado de sí mismo que representa ser el Marqués para probar a su amada en EE; el «caído», por una falsa acusación de su supuesta madre, pero verdadero hijo del Duque que resultará ser Otón en LEH; la noble, aunque hija de mercaderes, que revelará ser doña Leonor en VA, etc.) o plebeya (cuando se trata del destinatario de los amores de un personaje del estado llano: el Marqués don Fernando, verdadero hijo del viejo labrador Lisardo, en DQM...) de uno de los pretendientes. Se restablece así el equilibrio social de la pareja de enamorados, lo que les permitirá «darse las manos» en los últimos versos de la obra y coronarla con el obligado final feliz, sin necesidad de contravenir las normas sociales y morales vigentes en la época<sup>311</sup>:

---

<sup>311</sup> Sólo en una ocasión el *reconocimiento* final sirve para todo lo contrario, pues revela el origen plebeyo de la fingida dama doña Inés y, con ello, la imposibilidad del ansiado matrimonio de don Gutierre con ella en ENO. Pero se trata de un caso especial, pues nos hallamos ante un temprano esbozo de la futura *comedia de figurón*, y el final suelto forma parte del castigo reservado por el poeta, a través de las ingeniosas trazas del gracioso Tadeo y su amada Lucía en convivencia con la pareja principal, al grotesco «narciso en su opinión» que da título a la pieza.

Duque. ...dale la mano a Lucinda.  
 Cardenio. Con la vida y con el alma.  
 Duque. Que a quien te quiso villano,  
 así, como noble, pagas.  
 Cardenio. Y dala tú a Dorotea.  
 Marqués. Sí haré...  
 Dorotea. Aunque ya, villana,  
 la estimo. (DQM, p. 1067);

Cesarino. El niño que le entregué  
 a Tibaldo, él mismo sabe  
 que es Otón, del Duque hijo,  
 y tu nieto [del Rey], pues su madre  
 fue tu hija y la mayor,  
 y ansí le toca heredarte  
 en Hungría la corona. [...]  
 Otón. Con quien yo debo casarme  
 es con Briseida, a quien tengo  
 obligaciones tan grandes,  
 y más siendo Cesarino  
 de tal hija tan buen padre  
 que le debo todo el ser,  
 pero con Ceslau se case  
 la Infanta. (LEH, p. 38a).

El broche «homogeneizador» de estas parejas interestamentales que acostumbra a cerrar la *comedia guilleniana* entra de lleno en la tónica general del teatro barroco y su espíritu conservador, como bien han notado estudiosos de talla de José Antonio Maravall y José M.<sup>a</sup> Díez Borque. Para este último, está claro que «aunque la comedia promociona, con esa aparente igualdad, la ilusión, pronto encierra en sus límites estrictos las anormales apetencias entre estratos distintos, de modo que el sentido último es una defensa total del estatismo social<sup>312</sup>». Ya lo había declarado años antes Maravall:

...todos éstos son casos de amor prerromántico, de los que habría que decir la frase vulgar de que sólo en el teatro se ven. Por eso se sirve de ellos la comedia, dando por descontado que ilusionan al espectador y carecen de toda eficacia capaz de alterar el orden de las cosas. [...] El teatro no se atreve a afrontar abiertamente, de ordinario, la solución liberal de estos problemas; los enuncia para que su público se sienta atraído hacia una sociedad en la que se supone que cabe tal posibilidad de promoción. Sin embargo, con solo esto, la relativa liberalización del amor que significa el reconocimiento de su presencia en otros grupos sociales inferiores, da lugar a que éstos, por el propio goce de ese sentimiento y por los enlaces matrimoniales que, aunque sea por vía de muy rara excepción, ocasiona [...] se sientan

<sup>312</sup> *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (1973), p. 71.

partícipes en la esfera de los valores nobiliarios e incorporados a su defensa y conservación<sup>313</sup>.

Puede ser que, como apunta Maravall, esa dramatización del sentido liberal y democrático del amor en la que todos podían verse implicados, mas no igualados, hubiese contribuido en la época a que el régimen monárquico-señorial ganase adeptos entre las filas menos favorecidas de la sociedad en la defensa y conservación de los principios aristocráticos. Sin embargo, parece exagerado hablar de «campaña de propaganda» o «de popularización» de unos valores estamentales que ya eran aceptados de forma general por la sociedad del XVII. No hace falta recordar ahora la «noblemanía» que se había apoderado de la centuria (IV.2.1.1.). El matiz es importante, porque el público que asiste a los corrales, lejos de ser un mero asimilador o receptor pasivo, condiciona el espectáculo con sus gustos y preferencias, según testimonio del propio creador de la *Comedia nueva* (*Arte nuevo*, p. 63) En todo el proceso de la creación, pues, nuestros poetas clásicos tendrían presente al destinatario de sus obras, modelando su mensaje y su forma dramática de acuerdo con la «norma ideológica» generada por esa amplia comunidad cultural de la que ambos –dramaturgo y público– forman parte. Y si dramaturgos como Guillén de Castro, plenamente incardinados en el sistema por su condición nobiliaria, defienden la jerarquización social del amor con esos finales ortodoxos, lo hacen también porque, con ello, cumplen el horizonte de expectativas del hombre de su tiempo, confirmándole la validez de sus sistema de valores.

Pues bien, será en virtud de esa presumible conciencia o mentalidad colectiva que hemos podido vislumbrar en algunos documentos de la época que los poetas auriseculares pueden desarrollar dramáticamente el conflicto entre el *topos* literario del «poder absoluto e igualitario del amor» y el respeto generalizado a las diferencias sociales. Porque, no lo olvidemos, las relaciones amorosas desiguales siempre se presentan en las tablas como fuente de tensión que alimenta la intriga, a través de unos personajes que, en la línea de la princesa Flérida del *Don Duardos* de Gil Vicente, se desgarran íntimamente entre la pasión y el deber estamental. En este sentido, son muy reveladoras las dudas que atenazan a las nobles Lucinda (DQM) y la princesa

---

<sup>313</sup> «Una interpretación histórico-social del teatro barroco (II)» (1969), pp. 77-78.

de Biarne (EE) cuando descubren en su pecho el inmenso amor que, contra todo pronóstico, ha despertado en ellas la visión de un ser de tan bajo nivel social pero de extraordinaria calidad moral:

Lucinda. (¡En quién he puesto los ojos!  
¡Quién me tiene toda el alma!) [...] (¡Ay triste!  
¿Qué he de hacer?) (DQM, pp. 985-86);

Princesa. ¡Ay de mí! ¡De mí misma me avergüenzo! [...] Mas ¿yo dudo? ¿Qué importa? Yo soy yo; ¿quién me muda? Ya merezco la muerte por la duda. [...] ¿Pero es posible que en mí pueda haber, por un cuidado de tan humilde sujeto, un sentimiento tan alto [...]? ¿Tengo yo los pensamientos honrados? (EE, pp. 181a, 184a-b y 185a).

Al conflicto dramático de la desigualdad social se une el del decoro del amado que, ante la desesperación de la dama, y como diría la citada princesa del *Don Duardos*, «no habla como viste, ni viste como responde». El desconcierto de nuestras damas guillenianas es enorme, y así las vemos pasar de las quejas iniciales por el proceder ilógico de una naturaleza que no respeta las diferencias sociales y se atreve a adornar con cualidades aristocráticas (belleza, virtud, valor...) a «viles sujetos» («¡Qué ciega / hace la fortuna empleos, / y calidades concierto!», EE, p. 172b), a preocuparse amargamente por su honor, conscientes como son, debido a sus creencias nobiliarias, de que tan impropio y antinatural amor ofende su fama y linaje: «¡Ay, honor, mucho costáis! / ¡No sé yo si valéis tanto!», EE, p. 184b). Y no es para menos. Fijémonos cuán bajo podía caer su reputación en la estima de sus coetáneos, a partir de los juicios que don Gutierre vierte contra la que cree ser dama doña Inés (y que resultará ser la criada Lucía) apenas la ve entregarse a los brazos del criado Tadeo:

¿Quién vio en una mujer un apetito tan vilmente a sus ojos empleado? [...] Pues, ¿cómo una mujer, otra Lucrecia, al parecer, en casta y bien nacida, cuando tan bien mis partes mide y precia, que se arroja tras mí ciega y perdida, con un lacayo así lasciva y necia, mi amor ofende y de quien es se olvida? (ENO, pp. 158-59)



A pesar de todo, y al igual que otros personajes lopescos como el don Juan de *La moza de cántaro* o la Diana de *El perro de hortelano*, Lucinda, Briseida y otras tantas damas guillenianas no pueden vencer la poderosa inclinación que sienten hacia un hombre inferior en la escala social:

Lucinda. 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. (DQM, p. 988);

Guillén está extremando el peligroso juego del amor desigual con estas atrevidas damas dispuestas a contraer matrimonio, si bien se cubre las espaldas con el artificio literario reservado para el final y justificador, en gran medida, de la actitud transgresora de las jóvenes: en realidad, todas ellas actúan, sin ser conscientes de ello, guiadas por el decoro de ese galán noble que se esconde bajo el traje villano. Sólo en un par de ocasiones, el vate del Turia «riza el rizo» y recurre al efectismo de mostrar una falsa anagnórisis que revela el origen plebeyo de los hijos de sendos duques –Celia en CSH y Otón en LEH–, sin alterar por ello el amor desinteresado y verdadero de sus respectivas parejas:

Briseida. ...y si para hacerte hidalgo  
fuera buena sangre mía,  
toda te la hubiera dado. [...]  
Yo, Otón, no te quise a ti  
por tu estado, aunque eminente,  
sino por ti solamente,  
y tiernamente por mí;  
y en las mudanzas extrañas  
que en tu estado considero,  
hijo de un monte te quiero,  
pero con tiernas entrañas. (LEH, pp. 26b y 29a);

Alejandro. Y consiste un casamiento  
en solas dos voluntades,  
sin averiguar verdades  
de tan poco fundamento,  
cesar puede la porfía  
de quién es Celia o quién fue;  
que yo me contentaré

con sólo saber que es mía. (CSH, p. 112a).

Dejando a un lado la tragedia palatina de CSH, lo cierto es que el acto generoso de Briseida hacia el «caído» Otón, más destacable si cabe si se considera su anterior gesto de renuncia para no perjudicarlo en su trayectoria ascendente como heredero del trono de Hungría, le valdrá la recompensa final, justo en el momento en que se restituya la verdadera identidad del galán y éste le pida su mano (LEH, p. 38a). Todo lo contrario de lo que le sucederá a la Infanta, que habrá de casarse con el segundón del Duque y hermano de Otón, en castigo por la inconstancia amorosa demostrada en el trance más amargo de la vida del joven: «Ya la hidalga sangre mía / en desamor ha trocado / el amor que puse en ti; / ya contenta no me caso / con un villano.» (LEH, pp. 26a-b).

Briseida, Lucinda, la princesa de Biarne... han sabido «leer» la nobleza de alma que se ocultaba bajo la apariencia villana de sus amados, y en ello radica la clave de su éxito final: el matrimonio por amor y, lo que es más importante, con alguien de su misma calidad social, como mandan los cánones de la época.

Pero no sólo los nobles padecen en silencio el dolor por la imposibilidad de pretender a un desigual. También sufren los plebeyos, como las humildes Dorotea de DQM o la Aminta de la célebre comedia tirsiana de *El burlador de Sevilla*, ante el obstáculo insalvable de la diferencia de clases:

Dorotea.           ...no imagines que tu amor  
desconozco, como ingrata;  
[...] Pero advierto la humildad  
de mi estado y mi bajeza,  
y considero tu alteza  
tan cerca de Majestad. [...]  
Pues de otra suerte, señor,  
soy tan honrada mujer,  
que en mi cuerpo viene a ser  
sangre del alma mi honor... (DQM, p. 981-82).

Como villana, su preocupación no estriba tanto en romper uno de los principios fundamentales del código de conducta del «buen noble» y deshonorar con ello su linaje, como en la posibilidad de ser engañada con ese fácil anzuelo de la promesa matrimonial y la promoción social tan ligeramente empleado por los galanes de la época para burlar a las féminas de bajo nivel social:

Y en cuanto a la palabra que decís os he dado, como esas damos los hombres para alcanzar lo que deseamos a pudieran las mujeres tener conocida esta treta y no dejarse engañar pues las avisan tantas escarmentadas<sup>314</sup>.

Un buen ejemplo del cinismo que suelen gastar los hombres, según testimonios literarios del momento, lo encontramos en el falso Marqués de DQM, cuando, una vez vencida su resistencia honrada y gozada la pastora Dorotea, exclama airado: «Pues, ¿he de casarme yo / con una villana?» (p. 1001). Su interlocutor Cardenio le responde desde la lógica del hombre de su tiempo: «No / digo tal, ¡ni Dios lo quiera!». Porque la igualdad de las partes<sup>315</sup> era condición obligada para los amores con fines matrimoniales. Tal es así que muchas de las parejas concertadas<sup>316</sup>, ya sea oficial o clandestinamente, en la dramaturgia guilleniana son primos hermanos. Y es que: «es muy cierto / que con trato honrado y noble / suele la sangre que es una / hervir en dos corazones» (LFS, p. 254b)<sup>317</sup>. Así lo cree el viejo don Pedro de ENO, estúpidamente empecinado en casar a su hija doña Brianda con cualquiera de sus dos primos –don Gonzalo o el «narciso» don Gutierre– antes que con ese Marqués de tan noble alcurnia que podría oscurecer los blasones de su casa (ENO, pp. 61-63).

Como vemos, la «norma ideológica» compartida por público y dramaturgos modela el discurso argumental de las comedias barrocas que presentan la historia de unos amores desiguales, y no sólo a nivel connotativo, a través de la actuación atormentada de sus protagonistas y su artificioso final feliz, sino también de forma explícita, mediante sentencias que condensan el pensamiento oficial en materia amorosa:

Leonor.                   ...en la desigualdad  
                                  no puede haber amistad. [...]  
                                  Ama en tu misma región.

---

<sup>314</sup> Fragmento extraído de la novela de María de Zayas titulada *La esclava de amante*, y recogido por F. Díaz-Plaja en la p. 108 de *La vida amorosa en el Siglo de Oro*.

<sup>315</sup> Conformidad social principalmente, aunque también religiosa, según se desprende de las palabras del castellano rey don Sancho, enamorado de la princesa mora Zaida: «después de ser cristiana, / será mía» (MC II, p. 146).

<sup>316</sup> Es el caso de Ludovico y la Reina en EPC, doña Mencía y don Gonzalo en ENO, la Infanta de Bohemia y Celandio en LJP, Alejandro y Celia en CSH, Hipólita y don Álvaro en LMV, La Infanta y Ceslau en LEH, etc.

<sup>317</sup> Otros testimonios semejantes en ENO (p. 67), ECA (p. 434), EPC (p. 145a), EE (p. 170b), etc.

¿Quién te mete con don Juanes?<sup>318</sup>

Con el final de la representación, se esfuma el efecto engañoso de ese conjuro del amor omnipotente que tan felices se las prometía al principio del espectáculo. El público sale confirmado en su creencia de que sólo «amores iguales / verdaderos son». Una vez más, el teatro del Seiscientos ha cumplido con su misión de sugerir y colmar las expectativas de su auditorio.

b) *El amor entre criados y su reflejo cómico*

El triunfo último del encuadramiento estamental del amor nos lleva a considerar el doble tratamiento de las relaciones amorosas de nobles y plebeyos en el teatro de la época. Una prueba más para desacreditar el efecto óptico que, del poder igualador del amor, proyecta el poeta barroco sobre su espejo cómico a fin de encandilar al «*quimérico* español sentado».

Decía el preloquista valenciano F.A. Tárrega, por boca de su protagonista femenina de *El esposo fingido*, que «hay en los ruegos de amor / de villano a Rey embites. / Humildes y principales / entran con restos iguales». Palabras que confirmará frecuentemente la *Comedia nueva*, con discursos ponderativos del poder absoluto e igualador del Amor: «¡Ay, amor! Que no reparas en sangres, en calidades, / en altezas, majestades, / en coronas y en tiaras (ENM, p. 345); «¡Oh, amor! Tus leyes tiranas, / tu fuego, cuando porfía, / ni con la nieve se enfría, / ni tiene respeto a canas» (LMV, p. 162), etc. A nivel teórico-conceptual, pues, el teatro barroco insiste en que el amor es una inclinación natural que «igual» a todos los hombres. Fijémonos, si no, en cómo el criado Benito (EVE) reclama para sí el mismo derecho a enamorarse que tiene su señor, amparándose precisamente en su común naturaleza humana: «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» (pp. 319a-b). Derecho al amor que también reivindica su contrafigura femenina («¿Soy por ventura nacida / sin alma, aunque soy criada?», p. 323b), la criada Marina, quien incluso se atreve a coquetear con su amo. Lo que no tardará en enseñarle el propio desarrollo argumental, reflejo de la misma escuela de la vida, es que sólo «debe amar en su región», es decir, que ha de circunscribir su pasión al ámbito de su

---

<sup>318</sup> Lope de Vega, *La moza de cántaro*, pp. 177-78.

estamento y «conformarse» con el amor que le ofrece Benito. Entre otras cosas, porque su señor don Antonio jamás correspondería a los locos devaneos de una simple sirvienta. Y es que en el teatro, como en el escenario de la jerarquizada sociedad civil, altos y bajos, linajudos y plebeyos ocupan espacios bien diferenciados. Lo acabamos de ver al hablar de la imposibilidad de las relaciones interestamentales. Por eso decía el historiador Maravall que

en la comedia todos aparecen implicados en ese gran drama de mantenimiento de un orden social que en la escena viene a acabar siendo siempre el grande y único argumento que se representa. Implicados todos, decimos, pero no igualados. La gran contradicción interna que da sentido dramático a nuestra comedia está en que, partiendo de reconocer la liberación de las fuerzas y de los valores del individuo, le constriñe a subordinarse a un orden, sólo dentro del cual podrán mantenerse valores que, de lo contrario, la posesión de los mismos tendría que ser negada por los principios mismos del sistema.<sup>319</sup>

En el terreno concreto del sentimiento amoroso, ese «implicados, pero no igualados» de que habla Maravall nos hace sospechar que el reparto social de los amantes conlleva también la gradación o jerarquización interna del mismísimo concepto del amor. El pretendido sentimiento universal de ese amor que igualaba a la humanidad entera sería interpretado por el hombre del Seiscientos y su particular ordenación estamental de los valores morales y personales como una pasión humana de doble naturaleza ontológica, en función de la calidad social del sujeto que la padeciese. Así pues, diferenciaríamos entre el *amor verdadero* o *noble*, propio de los corazones ilustres, bellos y discretos, frente a lo que podríamos calificar de *amor de segunda* o simple instinto sexual, por asentarse en las almas de baja casta social. Dicotomía socio-moral de la humana pasión amorosa que, desde el punto de vista literario, y de acuerdo con la mecánica de polarización utilizada por la *Comedia nueva*, equivaldrá a la conocida confrontación entre el *amor trágico/elevado* de la pareja principal de *galán* y *dama* y el *amor cómico/bajo* de los criados.

Con razón decía el gracioso Tadeo, refiriéndose en un sorprendente guiño metateatral a su comportamiento amoroso con la criada Lucía, que «repito los borradores / de mi amo» (ENO, p. 52). Porque, en el engranaje de la

---

<sup>319</sup> «Una interpretación histórico-social del teatro barroco (I)», p. 638.

*Comedia nueva*, la relación sentimental de los criados es la contrarréplica cómica y grosera de la vivencia «superior» (trágica) de sus nobles dueños. Esquematación maniquea y estereotipada que, si bien escandaliza a un agudo observador de la realidad como Cervantes, que tantas veces demuestra en sus obras que las flaquezas y miserias humanas no son privativas de ninguna condición social<sup>320</sup>, el teatro de inspiración lopesca no se cansa de explotar para alimentar así el contraste expresivo de ese doble plano tragicómico sobre el que se cimenta su esencia «monstruosa» y que tanto parecía agradar a su amplio auditorio. Y es que, para el fundador de la *Comedia nueva*, está claro que el teatro no es ni puede ser la vida, porque es otra cosa: arte y espectáculo al servicio del «gusto» del vulgo. Por eso, no tiene remilgos en apoderarse del recurso – y de su funcionalidad dramática como eje mismo de la estructura teatral– del contraste idealista-práctico de las relaciones amorosas de amos y criados que *La Celestina* de Rojas inaugurara con enorme éxito siglos atrás. Con ello, además, conseguía dar forma estética a los prejuicios ideológicos aristocráticos que, como acabamos de ver líneas más arriba, informan la mentalidad de la época en su estricta correspondencia entre calidad moral y social.

Pues bien, a pesar de su característico espíritu aristocratizante y pedagógico, el teatro guilleniano desarrolla también, aunque muy tímidamente, las relaciones intersexuales en el mundo de los criados. Benito y Marina (EVE), Culebro y Leonela (CI), Cobeña y Esperanza (VA), Galindo y Merenciana (EPC), Tadeo y Lucía (ENO), Gonzalo y Bernarda (EE), y Cotaldo y Rufina (PCP) son las únicas parejas humildes que conocen el amor o una simple atracción sexual mutua<sup>321</sup>. Número escaso que se reduce sensiblemente a la mitad, si consideramos las parejas (los citados protagonistas de EVE, ENO, PCP y CI) que logran recorrer el camino

---

<sup>320</sup> La más inmortal de sus criaturas, el hidalgo don Quijote, aclaraba el pensamiento de su autor: «Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo.» (*Don Quijote de la Mancha*, Parte II, Cap. 16, p. 739).

<sup>321</sup> En su primera comedia pura de LMV, Guillén sólo se atrevía a insinuar las relaciones amorosas de los criados Galíndez y Pierres, a los que veíamos suspirar por sus respectivas amadas Madalena y Rafela, sin que éstas hiciesen acto alguno de presencia en la intriga. Como vemos, hay que esperar a que el novel Guillén perfeccione la técnica dramática del subgénero cómico de la *Comedia nueva* y madure la figura del *gracioso* para encontrar un mayor desarrollo de las relaciones amorosas de sus personajes más humildes.

amoroso hasta las últimas consecuencias: el matrimonio. En cualquier caso, se trata de una pobre representación del mundo amoroso de los criados que, en cierto modo, podría justificarse también por la preferencia temática de Guillén por los agrios problemas conyugales: casados los protagonistas nobles al inicio de la acción, se invalidaría la necesidad del contrapunto humorístico de los amores plebeyos a los vuelos y rebuscamientos platónicos del cortejo aristocrático. Sea como fuere, lo que nos interesa ahora es describir la tónica general de las escasas relaciones sentimentales adscritas al sector bajo del microcosmos guilleniano, para ver si reciben el mismo tratamiento cómico que Lope y sus émulos dieran al amor humilde.

No hace falta ahondar demasiado en la lectura de las piezas guillenianas que contienen parejas de criados enamorados para comprobar que, al igual que sucede en la obra de su maestro y amigo Lope, el trasvase del sentimiento noble del amor a la «humildad de la bajeza cómica» supone la degradación cómica o caricaturización del mismo sentimiento amoroso. Porque esa «humildad» de su sujeto paciente (*gracioso* y *criada*), asociada desde los tiempos de Aristóteles al modelo de comicidad basado en la *turpido et deformitas*, acaba contagiando su intrínseca disarmonía y torpeza al, tan largamente idealizado por la literatura de todas las épocas, amor caballeresco, rebajándolo a una grosera y pura atracción sexual. En este sentido, son reveladoras las palabras de José F. Montesinos cuando, en su estudio sobre el tipo del *gracioso*, afirma que éste es «insensible a las fuertes emociones que sacuden el corazón del héroe [...] sólo se mueve a instancias de sus propias necesidades físicas [...] no entiende sino de pellizcos y repelones<sup>322</sup>». Observaciones que compartirá Maravall al concluir que, en los humildes del teatro aurisecular, «cabe tan sólo una brutal atracción sexual<sup>323</sup>».

Efectivamente, la parodia del amor villano, en oposición al caballeresco, que presenta Guillén en sus comedias se asienta principalmente en un recurso muy conocido del subgénero entremesil: la animalización. Cotaldo, Benito, Cobeña, Galindo, Tadeo o Culebro, sin olvidarnos del viejo obscuro e impotente Galíndez al que «todas te llaman

---

<sup>322</sup> «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope» (en *Estudios sobre Lope*, México, 1951), pp. 27-28 y 48.

<sup>323</sup> *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, p. 78.

potrilla» (LMV, p. 131), sólo buscan el acercamiento sexual («arrimarse») a la criada de la amada por su señor, para satisfacer sus instintos más primarios:

Cobeña. Llégate a mí, arrímate;  
sustentaremos así  
yo a la esquina, tú a los dos. [...]  
Razón es que me caliente,  
pues que se quema el pajar. (VA, pp. 260a y 281)<sup>324</sup>

De ahí su lenguaje cargado de chistes eróticos («Era mi dama trotona. [...] / si esta dama no trotara, / no me pudiera alcanzar. / [...] Y claro es, [...] que las que trotan primero / se galopean después», LMV, p. 137-38), motivos obscenos («Joya mía, yo te adoro. [...] Pues encaja», CI, p. 909; «¿So figa de Burjasot, / que palpant me madurau?», VA, p. 260a; «Mejor fuera [mi figura] de jabón. / [...] Para ocasión / en quien tu planta resbale», PCP, p. 427b, etc.) y metáforas sexuales basadas en esa terminología del juego tan socorrida de la literatura erótica («Corramos otra pareja; / Rufina, llégate a mí; / y será un juego de cañas / entero», PCP, p. 432a; «Otra pareja: ventaja / nos lleva, porque es mayor. / Quiero meterme en baraja», CI, p. 945). «Piropos» que, según el mismo *gracioso* guilleniano, encuentran su destinatario ideal en las viudas: su libertad y experiencia en los gajes del amor las hacen menos melindrosas que esas doncellas o casadas a las que todavía acompaña «el guarda, el coco / con que nacéis las mujeres, / el duendecillo casero [...], aquél no sé qué, aquel nada / que es el todo en la opinión» (EPC, p. 140b). Sin embargo, lo cierto es que las mujeres solteras (que constituyen la totalidad de las siervas enamoradas en el teatro guilleniano, con la sola excepción de Merenciana en EPC) no parecen ofrecer gran resistencia a sus conquistadores, pues caen rendidas en el primer asalto:

Rufina. ¿Qué figura? Soy doncella  
de cámara.  
Cotaldo. ¿Y de qué más?  
Rufina. De todo.  
Cotaldo. A decir de todos  
fuera mejor el remate.  
Rufina. ¡Ay, Jesús, qué disparate!  
Cotaldo. Hazte agora de los Godos:  
no peques de melindrosa,  
que es falta en una mujer.  
Rufina. Pícaro debes de ser.  
Cotaldo. Poco menos que tú hermosa.  
Rufina. ¡Oh, pues si así me granjea  
alabanza tan cumplida,

<sup>324</sup> Otros testimonios similares en las pp. 283-284 de LMV, pp. 114-115 de ENO, pp. 133a y 157b de EPC, p. 917 de CI, etc.



mostraréme agradecida! (PCP, p. 427a).

La deformación caricaturesca del amor en los criados se apoya también en otros flancos como son la torpe imitación de las declaraciones, usos y hábitos del galanteo de los señores. Así, por ejemplo, vemos cómo a pesar de los esfuerzos de Landín por mostrar «pecho claro y voz mirlada» (ECI, p. 766) al igual que su señor, la rudeza de su ingenio no le permite grandes florituras verbales: «Mi cielo estrellado / como huevo». Fuera de su registro lingüístico quedan las filigranas poéticas de herencia platónica con que los galanes obsequiaban a sus damas. Para el criado, el trillado elogio nobiliario de la «belleza / tan soberana» inspirado por la visión femenina se queda en un simple y vulgar «gloria pide la mozueta» (PCP, pp. 423a-b). Pero la imitación paródica de sus señores alcanza también al plano gestual, por lo que no es difícil toparnos con criados que encarnan los mismos excesos o defectos ridículos que caracterizaran a algunos enamorados de rancio abolengo: desde esas criadas engreídas como la Marina de EVE que, al principio, despachan a sus humildes pretendientes porque aspiran a algo mejor, pasando por aquellas otras de exagerada vocación pedigüeña como la criada Rufina de PCP (véanse las pp. 432a-b), hasta los criados-graciosos que hacen suyos los sentidos lamentos de sus amos por la injusticia del «pretender con pobreza» en la Corte («Agora acabo de ver / lo que mi amo asegura, / que en la Corte es cosa dura / con pobreza el pretender [...]. / Mas ninguna me ha llegado / tan al alma como en ti / el desdén, porque no di / para cintas al tocado», PCP, p. 427a-b), etc. Y en esta especie de «comuni3n mística» entre amos y criados enamorados no es extraño que compartan también la misma opini3n sobre el matrimonio, si bien los segundos la expresan en su particular lenguaje bajo y ridículo:

Galindo. Nadie adora la cadena  
adonde está amarrado. (EPC, p. 133b);

Cobeña. [El matrimonio] es un yugo a la garganta,  
una congoja mortal,  
una discordia que espanta  
y un dúo que canta mal,  
porque llora cuando canta. [...]  
Es una duda que advierte  
de ordinario al alma asida,  
y un lazo al cuello tan fuerte,  
que aprieta toda la vida  
hasta cortalle la muerte.

Esto es la buena, y la mala  
es un amigo fingido,  
que ofende cuando regala  
y la afrenta del marido  
sobre los ojos señala,  
y demás desto, a comer  
siempre mujer y cenar  
siempre la misma mujer... (VA, pp. 251b y 252a).

Como vemos, todo en las relaciones amorosas de los criados está hecho en clave paródica con respecto a los cánones que regulan la vida sentimental de la nobleza, ofreciéndonos así una versión «a lo profano» de la excelsitud del amor verdadero. Desde el punto de vista estructural, el objetivo –ya se ha dicho– es poner el contrapunto humorístico a la tensión de la intriga principal protagonizada por la pareja aristocrática: «¿Que hasta en los criados viese, / emparejados, tratarse / también amorosamente, / ¿es posible?» (PCP, p. 433b). Claro que es posible, porque amos y criados caminan paralelamente (es decir, juntos, pero no revueltos, o, como diría Maravall, «igualados, pero no implicados») por esa senda universal del Amor que se inicia siempre en el secreto del deseo para desembocar en la oficialización del matrimonio. Final al que, por cierto, los criados guillenianos llegarán a base de mojicones y peleas como las que protagonizan Benito y Marina en EVE.

#### IV.2.2.2. *El matrimonio*

##### IV.2.2.2.1. La excepcionalidad de una temática guilleniana

Y en este repaso del apartado IV.2. por el universo social e ideológico guilleniano, no podíamos dejar de reflexionar sobre un nuevo aspecto de la peculiaridad artística del poeta valenciano en el concierto teatral del Barroco español: su obsesión temática por los conflictos conyugales. «Obsesión» visible ya desde el título mismo de piezas como la afamada de *Los mal casados de Valencia* o *La verdad averiguada y engañoso casamiento*.

Más allá de su alusión indirecta en la fórmula civil del compromiso matrimonial conocida en la época como «darse las manos» y que suele poner fin a la intriga dramática de muchas de nuestras piezas auriseculares, lo cierto

es que la institución social y religiosa del matrimonio apenas es contemplada por la *Comedia nueva*. En opinión de José M.<sup>a</sup> Díez Borque, el respeto hacia la religión católica, sus instituciones y ministros –como pudimos comprobar en IV.2.1.1. «Relaciones sociales»– , y el escaso atractivo que, desde el punto de vista del espectáculo, supondría la recreación de la anodina vida doméstica de los casados serían dos factores clave para entender la escasa fortuna del tema matrimonial en el género principal –la *Comedia*– , que no en esas irreverentes piezas breves que no hacen ascos a ningún aspecto de la realidad social<sup>325</sup>, de la fiesta teatral barroca:

...en la comedia, parece como si las mujeres casadas no existieran, pues frente a una amplia casuística en la preparación y relaciones antes el matrimonio, faltan, por completo, las relaciones y problemas surgidos tras éste. La comedia es la preparación para el matrimonio (aunque generalmente olvidándose de él), y con éste se cierra, habitualmente, el proceso amoroso, sin que interesen en escena las relaciones matrimoniales [...]. Lo que preocupa es el ir no el llegar, porque lo fundamental es la casuística del juego amoroso arropada con ideales literarios, y esto no se puede dar en el matrimonio. [...] Una casuística matrimonial habría resultado mucho más peligrosa desembocando, inexcusablemente, en una moralística y habría impedido las conceptualizaciones amorosas, las idealizaciones, las aventuras... que –aunque no normales– son posibles entre galán y doncella.

[...] La última «escena» de la comedia suele ser –como obligado desenlace feliz– el matrimonio de los amantes [...], pero lo habitual es la presentación escueta sin que la comedia se demore en este elemento que es meramente funcional y tiene pocas posibilidades de explotación desde el punto de vista del espectáculo. Por otra parte, hay que pensar que el hecho de que no aparezca el cura ni la ceremonia religiosa se debe a la misma causa y razón que determina la ausencia en la comedia de personas eclesiásticas o ceremonias litúrgicas, como consecuencia de una limitación y respeto que la comedia cumple con minuciosidad extrema y constante<sup>326</sup>.

Ahora bien, la *comedia guilleniana* parece «desviarse» de esta tendencia o «norma» temática generalizada del nuevo arte lopesco descrita por Díez Borque. Una lectura atenta de las piezas del valenciano nos permite observar, de entrada, que, ya sea de refilón, en dramas palatinos que exploran

---

<sup>325</sup> Ni siquiera el sacramento del matrimonio escapa al «aguijón» satírico-burlesco del subgénero entremesil, como bien estudia Justo Fernández Oblanca en el capítulo 6 de su obra *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo xvii*, Oviedo, Universidad, 1992.

<sup>326</sup> *Sociología de la comedia española del siglo xvii*, pp. 85, 124 y 125.

la corrupción del poder tiránico y presentan jóvenes reinas consortes que abominan de sus caducos esposos (ENM y EDD) o lascivos e injustos reyes que desdeñan, y hasta repudian, a sus legítimas esposas (EAC, PYF, EPC, TPC, LJP, CSH...), ya sea más profundamente, en comedias puras que hunden su mirada en el interior del hogar de los casados y muestran las miserias (hastío, engaños, celos, frustraciones...) de su cotidianeidad a través de toda una variada gama de esposos indignos (el bígamo don Diego de VA; el cínico y donjuanesco don Álvaro de LMV; el desleal Valerián de LMV, que corteja a la esposa de su mejor amigo; el jugador y pendenciero, como don Antonio, que da mala vida a su esposa en EVE; el «necio impertinente» que prueba continuamente la honestidad de su mujer, como Anselmo en CI; la mujer que, al igual que Eugenia en LMV, busca experiencias amorosas fuera del matrimonio, etc.), el tema del matrimonio, como decíamos, es una rara constante en la dramaturgia de Guillén de Castro. Así lo ha notado buena parte de la crítica contemporánea, desde J.G. Weiger («Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro», en *Bulletin of the Comediantes*, X, 1958, pp. 1-13), R. La Du («A Rejoinder to: Matrimony in the theatre of Guillén de Castro», en *Bulletin of the Comediantes*, XI, 1959, pp. 1-16), F. Ruiz Ramón (Capítulo III de su *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, 1966), J.L. Alborg (Cap. 7 del Tomo II de su *Historia de la literatura española*, 1966), A.V. Ebersole («La originalidad de *Los malcasados de Valencia* de G. de Castro», en *Hispania*, 55, 1972, pp. 456-62), L. García Lorenzo (*El teatro de Guillén de Castro*, 1976), J.L. Ramos («La dramaturgia de Guillén de Castro: integración y diferencia», 1972; y «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», en *Cuadernos de Filología*, III, 3, 1983, pp. 169-198) y, más recientemente, I. Arellano (*Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995) o Joan Oleza (véase el prólogo al tomo I de su edición de las *Obras Completas de Guillén de Castro*, 1997), entre otros.

Esa «voz propia» que distanciaba a Guillén de sus compañeros de profesión, entre otras cosas, en la preferencia de temas insólitos como la tiranía y el derecho de resistencia y/o el tiranicidio es la misma que ahora lo lleva a apostar por el tema del matrimonio. Una pequeña discrepancia en el modo de interesarse por los motivos desencadenantes de la intriga y que, en ningún caso, se debe interpretar como signo inequívoco de alejamiento o

ruptura de Guillén con respecto a las directrices de la *Comedia lopesca*. A fin de cuentas, si nos centramos en el tema que nos ocupa, veremos que la casuística del matrimonio que Guillén nos desgrana en muchas de sus comedias se enmarca perfectamente en ese macrotema que anima a todo el edificio teatral barroco por petición expresa de su auditorio:

Los casos de honra son mejores,  
porque mueven con fuerza a toda gente. (*Arte nuevo*, p. 72).

Y es que, como sucede en las restantes parcelas de la realidad social –ámbito familiar, político, económico, religioso...–, también la vida marital se halla presidida por el todopoderoso sentimiento del honor. ¡Y de qué manera! La fina sensibilidad demostrada por nuestro «caballero-poeta» en su particular concepción del honor como «inicua e injusta ley» que constriñe la libertad del individuo en aras de la opinión («La honra en el mundo, hijo, / solamente es opinión», ECB, p. 128) le permite intuir en el área conyugal, donde, por si fuera poco, la tiranía del honor obligaba al esposo a depositar su fama en la «flaca» esposa, un excelente granero de situaciones límite tan capaces de encandilar al espectador como las arriesgadas peripecias de los solteros galán y dama. Potencialidad dramática de los conflictos *de dignitate honoris* marital que el propio Guillén declara por boca de sus alter-ego en numerosas ocasiones (ECB, pp. 129-132; ENM, pp. 392; EE, pp. 162a-b-164b; ECA, p.464...):

Montesinos.       ¿Qué otra cosa puede haber  
                          que la [honra]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,  
                          sí es que la mujer propone  
                          de ser mala.  
Montesinos.       ¿Qué 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).

El «vivir penando» del esposo cuyo honor particular descansa en manos de la mujer es una idea que seduce bien poco a los jóvenes galanes guillenianos, muchos de los cuales manifiestan una extraña «alergia» al matrimonio que los lleva, bien a entregarse «a los brazos menos peligrosos del mar» (LFS, p. 240a), como Grisanto, bien a recluirse voluntariamente en la



que aprieta toda la vida  
hasta cortalle la muerte.

Esto es la buena, y la mala  
es un amigo fingido,  
que ofende cuando regala  
y la afrenta del marido  
sobre los ojos señala,  
y demás desto, a comer  
siempre mujer y a cenar  
siempre la misma mujer;  
¡por Dios, que basta a sacar  
de obstinado a Lucifer! (VA, pp. 251a-b-252a).

Tan poco entusiasta visión del matrimonio, complementada con el retrato de casados insatisfechos con su situación amorosa y a los que inusuales desenlaces devolverán la soltería, ha contribuido a forjar entre la crítica la imagen de la dramaturgia guilleniana como una obra de base antimatrimonial y, lo que es más arriesgado por su indemostrabilidad, fruto de la nefasta experiencia como «mal casado» del poeta valenciano. Respecto a lo primero, habremos de convenir, con Eduardo Juliá, en que nada más lejos de la realidad, pues «aunque aparentemente es [Guillén] un detractor de la mujer y del matrimonio, en el fondo es el cantor del corazón femenino apasionado y fiel<sup>327</sup>». Y es que –como ya se vio en III.2.1.2. «*Dama*» a propósito de los habituales chistes y críticas de la naturaleza femenina dispersas por las comedias guillenianas, también las diatribas antimatrimoniales tienen más de tópico literario que de convencimiento íntimo de un autor que, si por un lado se preguntaba «¿Qué rigor de ley nos puede obligar / a que honor puede quitar / quien no puede dar honor?», inmediatamente reconocía que «las honradas mujeres / con no quitarle [honor] le dan» (ECA, p. 464)<sup>328</sup>. Es más, la mayor parte de las veces es el esposo el miembro indigno de la pareja que mancha el sacramento del matrimonio y condena a una deshonrosa situación sin salida a la mujer inocente. Nos viene a la memoria esa serie de indecorosos maridos que

---

<sup>327</sup> Véase la p. XLII de las «Observaciones Preliminares» a su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*.

<sup>328</sup> Juicio que escuchamos de nuevo en ENM, cuando, ante las puntualizaciones de la Infanta suavizando los rigores del código de honor marital («¿Dónde asegurar podría / negocio de tanto peso / sino en mujer, ¡ay Dios!, / cuando a su marido adora?»), su hijo y esposo respondían los siguiente:

–Bien decís, madre y señora,  
si son todas como vos.  
–Muchas hay como tu madre,

cometen –o lo intentan– adulterio (Tereo en PYF, Rey de LJP, don Antonio en EVE, Valerián y don Álvaro en LMV, etc.), bigamia (VA, LHS...), que viven de sus esposas y las maltratan cegados por el vicio del juego (EVE, VA), y que, muy curiosamente, resultan ser quienes más protestan contra el asfixiante «ñudo» del matrimonio.

A lo que se ve, a Guillén no le duelen prendas en retratar el comportamiento infame del esposo. Porque, pese a lo que pudiera desprenderse de su peculiar visión de la institución matrimonial como potencial destructora de la honra particular del varón, nuestro poeta no ataca al matrimonio ni a la mujer, sino a los contrayentes (hombre o mujer) irresponsables que incumplen sus deberes conyugales y arruinan la vida de su pareja. ¿Podría leerse esta actitud como proyección de la vida amorosa del autor, según han hecho autores como Valbuena Prat (*Historia de la literatura española*, Barcelona, 1964) o Stefano Arata (véase la p. xxxi del prólogo a su edición de MC I)? De nuevo coincidimos con Eduardo Juliá en la necesidad de ser cautos al respecto, porque, además de la oscuridad que envuelve su prematuro proceso de separación matrimonial de una tal doña Helena Fenollar, es cierto que:

El primer matrimonio de Guillén fue fugaz, y nada hace suponer que doña Marquesa fuera de carácter incompatible con el de su esposo; [...]. Las segundas nupcias fueron contraídas en avanzada edad, y ya cuando tal vez toda la producción dramática conocida estuviera escrita, con ello se ve que mal puede aludirse en ningún lugar a su modo de vivir con doña Ángela María Salgado. La ocasión que pudo tener el poeta para conocer los disgustos del matrimonio debió de dársela su hermana doña Magdalena, ya que de sus sinsabores nos han quedado pruebas en el dietario atribuido a los Vich<sup>329</sup>.

Sea como fuere, nos quedamos con la imagen de un dramaturgo al que su nacimiento en esa alegre y moderna capital de Turia<sup>330</sup> que inspirara una de las piezas lopescas de más libre moralidad, como es *La viuda valenciana*, le permite explotar sin complejos temáticas inusuales en la

---

y pocas hubo mejor. (p. 392).

<sup>329</sup> Palabras extraídas de la p. XLV de las «Observaciones preliminares» de Juliá Martínez a su edición de la *Obras de don Guillén de Castro y Bellvís*.

<sup>330</sup> H. Mérimée describe el carácter desenfadado y un tanto libertino de los valencianos de la época, en las pp. 377-389 del tomo II de *El arte dramático en Valencia*.



tradicón castellana, tales como las desavenencias y fracasos conyugales o el, ya citado, del rey tirano. No en vano, al estudiar el contexto teatral espaol de fines del XVI y principios del XVII, Rinaldo Froldi (*Lope de Vega y la formaci3n de la comedia: en torno a la tradici3n dram3tica valenciana y el primer teatro de Lope*, Madrid, Anaya, 1973 [2.<sup>a</sup> ed.]) establecía una diferencia entre el teatro de la Corte y la tradici3n local valenciana –y sevillana–, basándose, entre otras cosas, en la variedad de gustos de sus respectivos públcos: frente al madrileño, el valenciano, de mentalidad más abierta y burguesa, preferiría los enredos e intrigas de corte renacentista italiano. De ahí la temprana recurrencia de Guillén a la particular cantera temática y argumental que le ofrecían, ya la tragedia compleja de los italianos Cinthio y Torelli, a través de los maestros valencianos Crist3bal de Virués y Rey de Artieda, y de quienes extraería el tema del rey tirano, ya las *novelle* italianas, vía Cervantes, de donde tomaría, por poner algùn ejemplo, el motivo argumental del «curioso impertinente» que pone a prueba peligrosamente la honestidad de la esposa, contribuyendo a su propia deshonra.

Asimismo, la predilecci3n del tema del matrimonio imprimirá también un sello distintivo a la estructura interna de la *comedia guilleniana*. Luciano García Lorenzo ya había advertido de que «el teatro de Guillén, en lo que a conflicto amoroso se refiere, comienza, generalmente, donde acaba el de Lope; es decir, los problemas surgen –a base del clásico triángulo o de más personajes en lucha– cuando se ha llegado al matrimonio y no –como sucede generalmente en las obras del Fénix– en el camino o los caminos que a él conducen<sup>331</sup>». Porque muchas son las piezas que nos sorprenden por su trayectoria inversa a ese habitual camino del amor tan retratado por nuestro teatro áureo y que se caracterizaba por nacer en el deseo (atracci3n sexual) y morir en la celebraci3n de las bodas. Baste recordar el elevado número de comedias que arrancan con sus protagonistas principales ya casados, oficial (don Antonio-doña Jacinta en EVE; don Álvaro-Hipólita y Valerián-doña Eugenia en LMV; Rey-Reina de Nápoles en EPC; Rey-Reina de Hungría en LJP; Rey-Reina en EDD, etc.) o clandestinamente (matrimonios *a yuras*: el del conde Alarcos-Margarita en ECA; Celauro-Nísida en EAC; Rey-doña Margarita en TPC...), o bien públicamente comprometidos y a punto de contraer nupcias (Tereo-

---

<sup>331</sup> Véase la p. 22 del prólogo a su edici3n crítica de LMV.

Progne en PYF, Rey don Alfonso-Reina doña María en TPC; don Diego-doña Leonor en VA; Príncipe de Sicilia-Princesa de Nápoles en CSH...). Inicios infrecuentes, al menos los dos primeros, en el marco teatral barroco que auguran desenlaces también insólitos, pues, en la mayoría de los casos, la consumación del matrimonio mata al deseo y desencadena un proceso de erosión y enfriamiento de las relaciones amorosas entre los esposos que, acelerado por toda una casuística de infidelidades, celos y maltratos, acabará en un inesperado desenlace: el «desparejamiento» de los casados<sup>332</sup>. Este hecho ha despertado siempre la atención de la crítica, llevando a algunos estudiosos a ver en él un síntoma de la independencia, y hasta del «revolucionarismo», de la manera teatral guilleniana con respecto a los principios de la *Comedia nueva*. En este sentido, Roca Franquesa concluye que:

Un estudio minucioso del teatro de Guillén de Castro nos permite afirmar que fue el dramaturgo valenciano el más revolucionario de nuestros poetas, entendiendo por revolucionarismo el hecho de solucionar los temas presentados de una manera opuesta al sentir general de la época<sup>333</sup>.

Tras él, J.L. Alborg declara que «tan lopista como le fue posible en los procedimientos, parece que [Castro] pone empeño en diferenciarse de su maestro en los desenlaces, y no sólo por afán de originalidad<sup>334</sup>». Originalidad que también reconoce García Lorenzo en esa habilidad de la dramaturgia de Guillén «a la hora de plantear, desarrollar y ofrecer Guillén el desenlace de algunos conflictos<sup>335</sup>».

Ni que decirse tiene que todos estos estudiosos tienen en mente los casos extremos de piezas como LMV, CI o EPC, en cuyos desenlaces nos

---

<sup>332</sup> Final sorprendente para el público, el lector y hasta para muchos críticos, sin embargo claramente anunciado por los personajes de algunas piezas en versos como los que siguen:

Camila. (Casamiento tan cruel,  
que el principio fue sangriento,  
¿qué fines se esperan dél?) (CI, p. 896);

Hipólita. ¿Queréis vos que se deshaga [nuestro matrimonio]?  
D. Álvaro. ¡Ojalá pudiera ser! [Ap.] (LMV, p. 95).

<sup>333</sup> J.M.<sup>a</sup> Roca Franquesa, «Un dramaturgo de la Edad de Oro: Guillén de Castro» (en RFE, XXVIII, 1944, pp. 378-427), p. 379.

<sup>334</sup> Remitimos a la p. 339 del tomo II de su *Historia de la literatura española*.

<sup>335</sup> Véase el «Prólogo» de L. García Lorenzo a su edición de LMV, p. 23.

sorprende Guillén devolviendo la ansiada libertad (soltería) a los esposos, gracias a recursos tan inusitados en nuestro teatro seiscentista como pueden ser:

[1] la anulación matrimonial. Solución que afecta a las dos parejas de «mal casados» que protagonizan LMV, dejando sueltos a todos los personajes en uno de los contados finales felices sin casamiento del teatro aurisecular<sup>336</sup>. Recuérdese que, por las mismas fechas de composición de LMV, Cervantes dejaba entrever su conciencia creadora y su distinción frente a Lope precisamente en el reconocimiento de haber elaborado una comedia en la que «al fin ninguno se casa [...] que acaba sin matrimonio / la comedia entretenida». De nuevo, los juicios sobre la originalidad e independencia de Guillén de Castro no se hacen esperar entre los críticos. En opinión de Valbuena Prat, en LMV, nos hallamos ante «un desenlace lo más opuesto al tópico de época; no sólo acaba sin bodas y sin muerte..., sino mediante el divorcio de todos los casados<sup>337</sup>». De igual modo, Roca Franquesa considera que dicho desenlace atípico «no puede ser más revolucionario<sup>338</sup>».

Relacionado con este tipo de final, encontramos la inmediata disolución de los lazos conyugales de mujeres como doña Hipólita (VA) que, engañadas, han contraído matrimonio con hombres ya casados. Y, aunque a diferencia de lo que sucede en LMV, Guillén no hace aparecer en la escena final a los ministros de la justicia eclesiástica y civil, sí argumenta fugazmente la nulidad del matrimonio de la inocente Hipólita y justifica su nuevo casamiento con el que fuera su primer amor y prometido oficial: «Si de don Diego engañada, / aun contra Dios no ha pecado, / ¿qué ofensa alcanza en su honor / si no por tal desconcierto, / como de un marido muerto / quedar viuda?» (pp. 292 a-b); «y, si tu licencia tengo, / por mi esposa te recibo; / que engañada de don Diego, / ningún deshonor te alcanza» (p. 295b).

[2] La trágica muerte o, mejor dicho, asesinato de aquél de los cónyuges que, sin saberlo, habría estorbado la armonía inicial de un compromiso oficial o relación previa de su pareja. Éste sería el caso de

---

<sup>336</sup> Los motivos de la nulidad del matrimonio de la doble pareja protagonista son expuestos claramente en el desenlace por los ministros eclesiales (*Nuncios, o Alguaciles del Arçobispo con sus varas*) introducidos en escena por el hermano de la «mal casada» Hipólita (p.297 de LMV).

<sup>337</sup> A. Valbuena, *Historia de la literatura española*, tomo II, p. 372.

<sup>338</sup> «Un dramaturgo de la Edad de Oro: Guillén de Castro», p. 409.

Madama Margarita, segunda esposa del bígamo don Rodrigo en LHS; la amante del Rey de TPC, doña Margarita; ese desafortunado Anselmo que se enamora y llega a casarse justamente con la que resultará ser la amada de su mejor amigo y hermano de leche, Lotario, en esa comedia de inspiración cervantina que es CI; el tiránico Rey de EPC, al que razones de Estado obligan a casarse con una mujer que ama y es correspondida por su primo Ludovico, etc. De entre todos ellos, los desenlaces que más rozarían la sensibilidad del espectador serían los relativos a las comedias de EPC y CI. En el primero, es el propio tiranicida (Ludovico) quien uniría sus manos a las de la viuda del Rey, aunque de forma secreta, consciente del escándalo que ello supondría para el pueblo: «por el buen ejemplo, / no es bien se publique ahora» (EPC, p. 168a). Por su parte, en CI, es el esposo ultrajado (Anselmo) el que, en su lecho de muerte, reconoce la culpa de su necedad impertinente, perdona a los adúlteros (Camila y Lotario) e incluso los anima a casarse para restablecer así la armonía de unos amores previos a su inoportuna aparición en escena. Propuesta arriesgada, la de Guillén en esta comedia, que también ha suscitado la reacción de la crítica. Para Américo Castro, «la huella del punto de vista cervantino se descubre aquí en el triunfo de los adúlteros contra los principios del honor en el drama<sup>339</sup>». De igual manera, Esmeralda Gijón se refiere a la «independencia [de Guillén] frente al criterio usual del honor que campeaba en el vulgo y una no menos libre concepción de la justicia, al solucionar el conflicto dramático con la muerte del marido por Lotario y la salvación de los amantes<sup>340</sup>». Opinión que comparte Valbuena Prat, cuando habla de

la independencia de este drama frente al concepto usual del honor en el teatro, no hay que buscarla sólo en la oriundez cervantina, sino que se explica por una predisposición de gran parte de la dramática de Guillén a una más liberal idea de la honra y de la moral de la justicia, sin temer las situaciones más difíciles y escabrosas<sup>341</sup>.

«Independencia», «revolucionarismo», «originalidad»... son algunos de los calificativos más esgrimidos por la crítica para referirse a la particular manera que tiene Guillén de cerrar sus comedias. Sin embargo, estamos con

---

<sup>339</sup> A. Castro, «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII» (RFE, III, 1916), p. 360.

<sup>340</sup> E. Gijón, «Concepto del honor y de la mujer en Tirso de Molina» (en *Tirso de Molina: Ensayos sobre la biografía y la obra*, Madrid, 1949), p. 487.

<sup>341</sup> *Historia de la literatura española*, tomo II, p. 273.

John G. Weiger cuando afirma que son «exageradas las referencias a la independencia o revolucionarismo de Guillén, pues no es su costumbre solucionar temas de una manera opuesta al sentir general de la época». Porque el carácter paradigmático de la *Comedia nueva*, a la que Guillén había manifestado su adhesión en diversos pasajes de sus obras, sólo le permitía una originalidad «limitada», de tipo más bien ingenioso, a la hora de crear una *nueva* «comedia nueva». Y eso es lo que hace nuestro dramaturgo del Turia: recurrir al ingenio para agotar todas las posibilidades combinatorias que le ofrece el «juego» lopesco, ilusionando al espectador con jugadas inesperadas (ingeniosas) que nada tienen de transgresoras (originales)<sup>342</sup>. Sus aparentes finales revolucionarios son un buen ejemplo de la destreza de Guillén para innovar dentro de la «norma». Porque esos supuestos divorcios o rupturas matrimoniales que tanto han sorprendido a los estudiosos afectan, en realidad, a personajes «mal casados»<sup>343</sup> por motivos diversos: [1] la errónea formulación en la tramitación de la bula papal (caso del matrimonio entre don Álvaro y doña Hipólita, en LMV); [2] el engaño sufrido por uno de los contrayentes al casarse con alguien ya desposado (tal como sucede a Hipólita con don Diego, en VA, y a la Madama Margarita de LHS con don Rodrigo); [3] el hecho de que el esposo hubiese dado muerte a la anterior pareja legítima de su actual mujer para poderse casar con ella (caso de Valerián y Eugenia, en LMV); [4] el que el matrimonio hubiese sido arreglado contra la voluntad de uno (así acaece con la boda de Camila-Anselmo, dispuesta, nada más y nada menos, que por el amado de la joven, Lotario, en un gesto excesivo de generosa amistad para con Anselmo) o bien de los dos miembros de la pareja conyugal (caso del matrimonio de los reyes de EPC, concertado por el Papa a fin de establecer la paz entre dos reinos enemigos)<sup>344</sup>, etc. La matización es

---

<sup>342</sup> Recordemos que el engaño del público hasta el instante mismo del desenlace es una de las líneas motrices del «arte nuevo» lopesco: «En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para. / Engañe siempre el gusto y, donde vea / que se deja entender alguna cosa, / dé muy lejos de aquello que promete» (p. 71).

<sup>343</sup> Así lo revelaban al espectador el título de piezas como *Los mal casados de Valencia* y *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, o incluso los mismos afectados, como don Antonio en la p. 317a de EVE: «...no imagines / que los libres, disparates / que en mala opinión me tienen / y **mal casado** me hacen...».

<sup>344</sup> Éste último motivo de disolución matrimonial forma parte del ideario amoroso particular de Guillén, quien, frente a la opinión generalizada entre sus coterráneos, se opone a los casamientos forzados. Así lo estudia Weiger en «Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro» (en *Bulletin of the Comediantes*, X (1958), 1-3.

importante, ya que descubre la genial aplicación, pero en sentido inverso, que de la convención lopesca de las bodas finales como requisito obligado para la restauración de la armonía social realiza nuestro poeta. «Muerto el perro», esto es, disueltos o anulados unos matrimonios que nacieron defectuosos en la forma y que, en realidad, nunca fueron tales, «se acabó la rabia» y el penar de los esposos.

#### IV.2.2.2.2. El matrimonio como hecho económico

Habiendo dejado ya constancia de la importancia que la temática conyugal adquiere en la producción teatral guilleniana, es hora de analizarla más de cerca, desde un prisma que podríamos calificar de semántico y sociológico, a fin de descubrir las interrelaciones entre realidad y escena, esto es, las vinculaciones entre el sistema conceptual que regula las relaciones maritales en las comedias del valenciano y su efectividad en la vida social del Seiscientos. El concepto del matrimonio es nuestro primer objetivo.

Si algo nos sorprende en la dramaturgia de Guillén de Castro, y en la *Comedia nueva* en general, en lo que al tema que nos ocupa se refiere, es la contradicción interna que afecta a la esencia misma del matrimonio, desdoblándolo en dos caras bien opuestas: `matrimonio-amor´ vs. `matrimonio-interés´, fruto de ese doble lenguaje teórico-práctico a que nos tiene acostumbrados el espectáculo teatral del Barroco. Porque una cosa son los dichos y otra, los hechos. Y así, la idealizada conceptualización del matrimonio como triunfo del poder absoluto y desinteresado del amor que se desprendía del discurso retórico-efectista de todos esos galanes que aparentemente sólo valoraban en sus futuras esposas la cualidad esencial de la discreción<sup>345</sup>, esa idealizada conceptualización, decíamos, queda neutralizada por la propia semántica interna de la comedia, en aras de una visión más realista y pragmática del matrimonio como institución y contrato

---

<sup>345</sup> Recuérdese cómo el príncipe Henrico (ECB) y Lotario (CI) ni siquiera aludían a la archilaureada, en la literatura de la época, belleza de la dama. A Lotario no le bastaba saber más que su amada Camila es crisol del mismo honor para escogerla por esposa: «Y como todo es recato / de su honor, echo de ver / que es buena para mujer / una mujer de este trato» (CI, p. 868). De igual modo, Henrico concluía que «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» (ECB, p. 169).

social dispuesto por la *patria potestad* en base a un interés económico, dinástico o político.

El beneficio económico y de sangre –sin olvidarnos del insólito ingrediente del amor, según veremos más adelante– serán los verdaderos cimientos sobre los que se funde el maridaje de los protagonistas nobles guillenianos. Ya lo decía el costumbrista Liñán y Verdugo: «no se casan las doncellas por hermosas sino por bien hacendadas<sup>346</sup>». Su «valor económico», concretado en la cuantía de la dote, acabará resultando, junto al linaje en los estamentos privilegiados, el principal reclamo de la dama guilleniana que quiere entrar en el «mercado» del matrimonio por no convencerle demasiado la otra «salida» digna que se le ofrecía: la profesión en el convento. Y claro que funcionaba tan material señuelo. No hace falta más que ver las reconvenciones de tantos y tantos padres guillenianos que, al igual que el Duque de LEH, aconsejaban a sus hijos que no se dejasen guiar por el amor («gusto») a la hora de escoger esposa y mirasen más por el concierto del linaje y de la fortuna:

...aunque estoy,  
hijo, contigo enojado,  
por que no diste a la Infanta  
los premios y se los diste  
a Briseida, no anduviste  
ni prudente, ni arrogante;  
pues aunque tiene valor,  
hidalguía, autoridad,  
tu sangre y tu calidad  
son de la marca mayor;  
por que la del Rey de Hungría  
y la nuestra toda es una,  
y a más heroica fortuna  
que te inclinases querría. (p. 16a).

Actitud que también comparten los progenitores de las damas, sobre todo de las unigénitas como doña Brianda en ENO, quienes, en su preocupación por dar continuidad al patrimonio familiar e incluso acrecentarlo, tratarán de buscarle el mejor esposo a su hija entre las filas de su propio grupo social, sin importarles demasiado el gusto o la voluntad de la joven. Esto enlaza y explica lo que veníamos diciendo acerca de la anormalidad de los matrimonios desiguales en la España aurisecular. En CI, vemos cómo el

---

<sup>346</sup> A. Liñán, *Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte...* (1620), p. 36.

interés económico es lo único que mueve a Ascanio, prototipo del *senex avarus* de la comedia antigua, a entregar a su hija al mejor «postor», Anselmo, pese a tener concertada previamente la boda con el joven amado de su hija, Lotario: «No hay hombre en toda Florencia / tan rico y tan poderoso [se refiere a Anselmo], / ni aun en Italia hay ninguno / más rico y más principal. / Dicha es grande» (CI, p. 891). El negocio y el afán de medro económico y social planea también sobre las maquinaciones desplegadas por aquellos otros tutores legales de las féminas guillenianas, los hermanos, para casarlas con «buenos partidos» de extracción social superior. Así, por ejemplo, el duque Polineso (EDD) aprovecha su privanza y la urgencia de la Corona por darle un heredero al reino para unir a su hermana con el caduco Rey: «Reina te he querido hacer, / (y porque rey quiero ser / quise ser de un rey cuñado)» (p. 220). Por su parte, en VA, Ricardo juega la carta de su riqueza para casar a su hermana doña Leonor con el empobrecido caballero don Diego Vélez, y emparentar así con la nobleza (aunque, como se verá al final, Ricardo y Leonor descienden de mercaderes de sangre noble). Sin embargo, la estrategia que se lleva la palma, en el teatro como en la vida, al menos entre los grupos privilegiados, en esto de la concertación de los matrimonios es la consistente en unir a la hija o a la hermana con el pariente hacendado. Con ello se evita que el patrimonio familiar salga de la casa y vaya a parar a manos ajenas. En su estudio «Herencia y matrimonio en la Valencia del Seiscientos: Familia y aproximación a la situación de la mujer»<sup>347</sup>, Rosa V. Matalí da cuenta de cómo en la Valencia contemporánea de Guillén son frecuentes las:

noticias recogidas tanto en testamentos como en contratos matrimoniales y algunas declaraciones de herencia que hacen referencia a la consanguinidad de los cónyuges entre nobles y oligarcas con lo que el patrimonio se concentra en una rama de la familia y por lo tanto no pasa a «manos extrañas».

También por las noticias que se recogen en las actas, se infiere la existencia de una endogamia socioprofesional, si bien existen algunos matrimonios mixtos entre hijas de mercaderes con hijos de notarios e hijas de artesanos con hijos de campesinos. Esto nos lleva a pensar en la existencia de una cierta movilidad social, a través de enlaces matrimoniales, pero me pregunto si no es la mujer la que, caso de no ser heredera, desciende en la escala

---

<sup>347</sup> Incluido en F. Chacón Jiménez, J. Hernández Franco y A. Peñafiel (eds.), *Familia, grupos sociales y mujer en España (Siglos XV-XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia-Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, 1991, pp. 151-177.



social [...]. Por otra parte, los matrimonios endógamos entre los grupos de poder suponen, aparte de las uniones de patrimonios importantes, la conservación de su posición de dominio socioeconómico, mientras que en entre las clases populares supone únicamente la conservación de su posición como mucho y la posibilidad de salir adelante. (pp. 167-68).<sup>348</sup>

Una tendencia que, según se vio en IV.2.2.1.2. «La ilusión del poder igualador del amor», consagra el teatro de nuestro poeta, llegando al extremo de presentar en ENO la ridícula obsesión de un padre que rechaza como yerno a todo Marqués que, para más inri, ama y es adorado por su hija, en beneficio del «narciso» de su sobrino, y ello por el solo temor de que un matrimonio tan ventajoso para la hija pudiese oscurecer los blasones de su casa.

Con sus actos, los agonistas de Guillén dejan clara la importancia que el tema económico adquiere en la configuración del nuevo matrimonio, llegando a determinar qué enlaces son viables y cuáles no. Que se lo digan, si no, a don Rodrigo Villandrando, el moderno Cid de LHS, tan ilustre en la sangre como su amada doña María de Zúñiga, pero infinitamente más pobre y, por ello mismo, obligado a renunciar a su amor ante la presión de su familia política y los consejos paternos:

Resuelto y determinado  
a esto mi persona aplico,  
pues tanto importa el ser rico  
para parecer honrado.  
Y porque lleve esta palma  
este intento que me guía,  
dejaré a doña María  
de los ojos, no del alma,

---

<sup>348</sup> También resultan de sumo interés al respecto los siguientes trabajos del historiador Ángel Rodríguez Sánchez: «El poder y la familia. Formas de control y consanguinidad en la Extremadura de los tiempos modernos» (en *Alcántara*, 12 [1987]) y «El poder familiar: la patria potestad en el Antiguo Régimen» (en *Chronica Nova*, Granada, 18 [1990], pp. 365-380. Existe una versión en soporte electrónico, en *Tiempos Modernos* 6, abril-septiembre de 2002, <<http://www.tiemposmodernos.org/TiemposModernos6/>> [consulta: 9 de junio de 2005]). En este último artículo (en su nota 31), el citado estudioso apuntaba lo siguiente:

El mercado matrimonial es una plaza de intercambios de uso restringido. Sólo se utiliza por quienes ofertan patrimonio, posición social jerarquizable y dominante, y capacidad de influencia ante las instituciones. Las endogamias geográficas y profesionales son una práctica que señala a la motivación económica, y a estrategias diseñadas por la patria potestad. El deseo social de acumular titularidades nobiliarias, la influencia efectiva en los poderes administrativos y eclesiásticos, y la sobrevaloración de la primogenitura masculina, son constantes de la sociedad del Antiguo Régimen que, incluso, llegan a plantear graves problemas de consanguinidad.

y no he de volvella a ver  
hasta que pueda, sin miedo,  
decille al mundo que puedo  
merecella por mujer. (LHS, p. 531).

Hecho heroico que lo engrandece a ojos de nuestro «caballero-poeta», en su línea habitual de exaltación de la «pobreza honrada» o «humildad soberbia» de la pequeña y mediana nobleza que se muestra incorruptible ante el creciente poder del nuevo valor emergente del dinero, frente a aquellos otros nobles indignos que no dudan en sacrificar sus principios y unirse a ricas plebeyas a las que no aman, con tal de que los saquen de apuros económicos. «Con cuarenta mil ducados / y no con doña Leonor / me casé» (VA, p. 252b)<sup>349</sup> dice don Diego, cuya progresiva degradación sociomoral y económica (bígamo, jugador, vividor a costa de su esposa...) crece al ritmo que aumentan la perfección caballeresca y las arcas de su honrada contrafigura, don Rodrigo de Villandrando. Una singular muestra del pensamiento aristocrático de nuestro vate del Turia, que, en opinión de un buen conocedor del teatro valenciano como es Josep Lluís Sirera, disiente de la postura del plebeyo Aguilar, «mucho más libre y sin corsés aristocratizantes que coarten la libre expresión de sus ideas, que, en el caso de *El mercader amante* o de *La fuerza del interés*, parece que nos ponen ante una situación en la que los «intereses» dominan sin ambages las relaciones personales y son decisivos a la hora de establecer los matrimonios» («El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca», p. 1164).

Sin embargo, sus escrúpulos e idealismos nobiliarios no le impiden a Guillén observar la realidad y retratar esa «fuerza del interés» de que hablaba su paisano Aguilar como móvil (eso sí, secundario frente al más puro del honor) de las estrategias matrimoniales de sus ilustres protagonistas. Muchas promesas y frases de amor ciego pero, a la postre, el caballero-galán siempre

---

<sup>349</sup> Don Diego encarna la actitud denunciada prematuramente por la Calamita del teatro renacentista de Torres Naharro, antes de que el debate sobre el matrimonio *con* o *sin* amor llegara a las plumas de intelectuales, filósofos y moralistas del Humanismo. Así descubríamos este singular reproche a los interesados familiares en boca de la protagonista que daba nombre a la *Comedia Calamita* (1517):

...quiero crecer en virtud  
lo que me falta en dinero,  
aunque estáys puestos en fuero  
los honrados  
de veros, en fin, casados,  
hidalgos, y mercaderes,  
no con las buenas mugeres,  
mas con los buenos ducados.

acaba casándose con una dama bella, discreta... y rica. Así lo confiesa el Marqués de DQM: «Quiero, Cardenio, / a una dama / bella, rica, principal» (DQM, p. 1003). Por muy «aristocrático» que sea, pues, el espejo guilleniano no renuncia a reflejar una realidad de las costumbres y códigos de la vida amorosa bien conocida, aunque en diferente grado, por todos los españoles del Siglo de Oro: el «negocio» del matrimonio. Y es que, por herencia del pensamiento cortés de raíces medievales y de la filosofía neoplatónica renacentista, en el siglo XVII se sigue considerando todavía que *amor* y *matrimonio* corren por caminos distintos, asentándose el primero en el ámbito del espíritu y el segundo, en el de la materia. De ahí el pragmatismo que envuelve la definición del matrimonio en la época, entendido como un frío contrato social por el que los nuevos esposos se comprometen recíprocamente a cumplir toda una serie de condiciones perfectamente diferenciadas en función del sexo: a la mujer corresponderían el desempeño de los quehaceres domésticos, la obediencia al esposo, la crianza y educación de los hijos, el cuidado de la honra familiar y de la hacienda, etc; al marido, el guardar, proteger y respetar a la esposa, la dedicación a los negocios, el mantenimiento económico de la familia, etc.; y a los dos, la procreación, la conservación del orden moral...

Pero la dimensión pragmática del matrimonio no acaba ahí, en esas reglas de actuación o comportamiento social de los cónyuges dentro y fuera del espacio doméstico y diseñadas por la patria potestad en función del género sexual, sino que alcanza también al mismo momento de su gestación. Las comedias guillenianas nos han mostrado cómo muchos de esos contratos conyugales son fruto de las calculadas estrategias paternas por dar continuidad a su patrimonio y asegurar y/o mejorar el estatus familiar. A ellos, a los padres de los futuros esposos, competía el ultimar y firmar los detalles del contrato matrimonial de sus respectivos hijos. Porque a eso se reduce el matrimonio en la realidad: «se trataba de un contrato rígido acordado “después de duras negociaciones financieras sin que la opinión o los sentimientos de los futuros esposos contasen demasiado [...] la norma era el matrimonio entre iguales, tanto por lo que se refiere al rango social como al nivel económico”<sup>350</sup>». Pese a que el

---

<sup>350</sup> Anny Guimont y Jesús Pérez Magallón, «Matrimonio y cierre de la comedia en Lope» (en *Anuario Lope de Vega*, IV [1999], pp. 139-164), p. 143.

Humanismo reformista de autores de la talla de Erasmo (*Colloquium Proci et Puellae*, 1518), fray Antonio de Guevara (*Epístolas familiares*, Valladolid, 1539 y 1541) o Pedro de Luxán (*Coloquios matrimoniales*, 1550) había abierto las puertas a una nueva definición del matrimonio cristiano en la que se daba cabida también al amor y a la libertad de los contrayentes –libertad de elección que se defendía desde el Concilio de Trento (Cap. 9.º de la sesión XXIV) y, a partir de 1565, desde el aparato legal de la monarquía hispánica–, prefigurando así la moderna concepción burguesa del amor<sup>351</sup>, lo cierto es que entre la gente de a pie seguía pesando más esa visión tradicional en el Antiguo Régimen que, del matrimonio-sin-amor, condensaba el refrán popular «Los que casan por amores siempre viven con penas y dolores», y que autores como Luis Vives defendían en sus obras:

...no está bien ni es conveniente que la doncella desee marido [...]. Debe, pues, guardarse sobre todo la doncella no dar a entender, ni por señas ni por palabras, que ella tenga alguna voluntad al mancebo a fin de casarse con él. Porque si le demuestra amor antes de que sea su marido [...] le dará a él ocasión de tenerla por liviana y pensar que también querrá a otro cuando estuviese casada, como a él le quiso siendo doncella [...] yo digo que la que quiere al que no es su marido, si tiene algo con él, es del todo mala, y si no tiene, é slo en su voluntad. [...] Por tanto, no cumple hacerse los casamientos por vía de amores, ni con tan frágiles nudos atar tan gran carga<sup>352</sup>.

Pensamiento éste que, según vimos páginas atrás, reproducía el inmortal don Quijote cervantino en los primeros decenios del Seiscientos (1615). Ni amor, ni mucho menos libertad de elección en esa «flaca» mujer cuyo entendimiento huérfano de razón la llevaría al error de escoger «al criado de su padre, y tal al que vio pasar por la calle, a su parecer, bizarro y entonado, aunque fuese un desbaratado espadachín» deben ser los criterios fundamentales para contraer nupcias. Casi en los albores del XVIII, en 1680, el conde de Fernán Núñez seguía insistiendo en que los principales valores que el hombre debía considerar en la que había de ser su esposa eran el linaje, la hermosura y la honrada crianza, sin olvidarse de la riqueza, ya que

---

<sup>351</sup> Así lo estudia Joan Oleza en su artículo «Calamita se quiere casar. Los orígenes de la Comedia y la nueva concepción del matrimonio» (incluido en F. Carbó *et alterum* [eds.] *Homenatge a Amelia García Valdecasas*, Anejos de *Quaderns de Filologia*, Valencia, 1995, pp. 607-622).

<sup>352</sup> L.Vives, *Instrucción de la mujer cristiana (De Institutione Faeminae Christianae)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944 (3.ª ed.), pp. 133, 145 y 150.



capitulaciones matrimoniales de los contrayentes, sea cual fuere su condición social. Así lo han estudiado autores como José M.<sup>a</sup> Díez Borque (*Sociología de la comedia española del siglo XVII*, pp. 121-123) o Rosa V. Matalí («Herencia y matrimonio en la Valencia del Seiscientos», pp. 161-168), y así lo hemos podido ver ejemplificado en la propia biografía de nuestro poeta, concretamente en la escritura de la dote aportada por su segunda esposa, doña Ángela M.<sup>a</sup> Salgado (véase documentos n.º 29 y 30 del Anejo VII.2.).

La importancia de la dote femenina —generalmente procedente de la fortuna paterna si la dama es doncella— es vital en el momento de la formación del nuevo matrimonio, pues constituye el único patrimonio del que dispondrán los cónyuges hasta que se haga efectiva la herencia del marido. De ahí que Guillén aluda a ella en alguna ocasión: en VA, por ejemplo, puntualiza que la dote de doña Leonor asciende a «cuarenta mil ducados» (p. 252b), cantidad que se duplica con creces en el legado de la Camila de CI, y que consiste, nada más y nada menos, que en los «cien mil ducados / y este diamante, en señal / de que serán bien pagados» más «esta cadena / con esta cruz de diamantes» de que le hace entrega su señor el Duque (pp. 873-74), las joyas que le promete la Duquesa y la hacienda de su noble padre. Cifra exorbitante, la del caudal aportado por Camila al matrimonio con Anselmo, si consideramos el estudio del historiador A. Domínguez Ortiz según el cual la dote de las damas nobles de la época oscilaba entre los 10.000 y los 50.000 ducados. Cantidad que —el propio historiador puntualiza— podría verse aumentada en el caso de que la esposa fuese sirvienta de la reina o de algún miembro de la alta nobleza, como nuestra Camila guilleniana («tu criada [de la Duquesa]», p. 872 de CI), si bien sus 100.000 ducados de dote nos siguen resultando realmente excesivos. Recuérdese que el propio Guillén, en el ocaso de su vida, contrajo nupcias con doña Ángela M.<sup>a</sup> Salgado, una joven doncella de la poderosa e influyente duquesa de Osuna, y cuya dote no sobrepasaba los 16.000 ducados (véase documento n.º 29 del Anejo VII.2.). Nos hallaríamos, pues, ante un claro ejemplo de ensalzamiento mitificador por parte del autor para hacer más deseable la belleza y discreción de su protagonista femenina y explicar así, de forma más verosímil, el repentino enamoramiento de Anselmo al irrumpir en la acción en los primeros versos de la comedia.

Finalmente, un par de consideraciones más sobre la realidad de la dote femenina en la España aurisecular y su reflejo en las comedias de Guillén. En primer lugar, destacamos el hecho de que, al igual que sucede en la vida y, más concretamente, entre los círculos de poder, el patrimonio aportado por nuestras casaderas damas guillenianas suele darse en dinero y casi nunca en especie (véase, por ejemplo, el caso especial de la pastora Dorotea, unigénita de Fideno y, por eso mismo, destinataria única del legado paterno: «el padre desta serrana / tiene de hacienda un tesoro / y más de un tesoro gana, / convirtiendo en plata y oro / vino, aceite, queso y lana. [...] Y ella, cuando el viejo muera, / de toda su hacienda es, / por ser única, heredera», p. 1001 de DQM). Refiriéndose a la Valencia del Seiscientos, las conclusiones de la investigación de Rosa V. Matalí son contundentes:

El ajuar y el dinero aparecen representados en casi todas las dotes de los diferentes grupos, pero su importancia varía de unos a otros. Mientras el ajuar tiene una gran importancia entre al dotes de las hijas de los mercaderes, de notarios y artesanos [...], ésta desciende entre los nobles [...] y los campesinos [...] por causas bien diferentes. Desciende la presencia del dinero en las dotes de las hijas de los mercaderes con respecto al ajuar, aunque sigue teniendo notoriedad [...]. En cambio, aparecerá en todas las dotes de las hijas de los artesanos y de miembros de las profesiones liberales de esta muestra. Entre los nobles, el dinero tiene más importancia que el ajuar... (p. 166).

Ahora bien, la tendencia a dotar a las hijas con dinero contante y sonante parece estar bastante generalizada entre las clases nobles de toda España, según observa el costumbrista Liñán: «la daré en dote diez mil ducados, no en haciendas en aventura, ni en trastos viejos, sino de contado, que se vean, un real sobre otro» (*Guía y aviso de forasteros...*, p. 111). A lo que se ve, sería el esposo el que, a la muerte de su padre, aportaría al matrimonio los bienes inmuebles (tierras, casas...). Curiosa separación, de nuevo en función de los sexos, en lo que a la forja del patrimonio conyugal se refiere, y que nos lleva a considerar un último asunto. Y es que, en contra de lo que pudiera parecer dada la subordinación absoluta de la mujer en la sociedad patriarcal del 1600, es la aportación femenina la que tiene un protagonismo especial en el momento de la configuración del matrimonio, por constituir la única propiedad segura en espera de que su cónyuge reciba el legado paterno. Ello implicaría que muchas parejas jóvenes se viesan obligadas a vivir con la familia del

esposo (como don Antonio y doña Jacinta en EVE) o aparte, si bien en este último supuesto recibirían una renta anual por parte la familia del marido. ¡Qué más hubiese querido el vividor del don Diego de VA al desposarse con Hipólita! Porque, al casarse a espaldas de su familia (recuérdese que don Diego ya estaba casado con doña Leonor) y a disgusto de su suegro, no sólo no es bienvenido en casa de la familia de su esposa, sino que se ve obligado a emigrar junto a ella a la Corte donde, por cierto, hallará una forma bastante poco honesta de ganarse la vida a costa del honor de su esposa:

...pero como fue sin gusto [el casamiento]  
de sus parientes, gozaba  
sin blanca el señor don Diego  
hermosura sin substancia,  
tanto, que viendo, afligido,  
a la pobreza la cara,  
como debió de saber  
que en esta corte, sin falta,  
quien tiene mujer hermosa  
come, viste, triunfa y gasta,  
aquí se vino con ella... (VA, p. 166b).

#### IV.2.2.2.3. La elección del marido y el conflicto «padre-hija»

El análisis del componente económico que asistía al contrato matrimonial en las comedias guillenianas nos situaba de pleno ante una de las manifestaciones más evidentes del patriarcalismo en la sociedad española del XVII: el hecho de que el padre decidiese si los hijos debían o no casarse y, en el caso de que así fuera, con quién. Porque la ley que, fundamentada en el Derecho y amparada por la Iglesia, rige los hogares españoles de la época es la *patria potestad* del padre, al cual, como cabeza de familia, corresponde ejercer la autoridad sobre la esposa y sobre los hijos no emancipados de acuerdo siempre con una clara jerarquización en función de los sexos:

Por otra parte, junto al respeto de la jerarquía basada en la autoridad del padre de familia, la pertenencia a uno u otro sexo define un segundo elemento de diferenciación en el interior de la unidad familiar. El padre y los hijos varones, jerarquizados entre sí, se sitúan, sin embargo, en un nivel superior al de la madre y las hijas. Las mujeres aparecen condenadas a vivir en el marco reducido del mundo doméstico y, en consecuencia, deberán ser instruidas y adoctrinadas para ello<sup>355</sup>.

---

<sup>355</sup> M.A. Hernández Bermejo, *La familia extremeña en los tiempos modernos*, Badajoz, Diputación Provincial, 1990, pp. 100-101.



En el *Catecismo* (1325) de Pedro de Cuéllar ya se justificaba la subordinación de los hijos al padre, a partir de la clásica comparación de la familia como árbol: «porque humor sube de la rayz a los ramos e non de los ramos a la rayz<sup>356</sup>». Deber de obediencia de los hijos que alcanzaba también a la esfera personal de sus relaciones amorosas: «Amor es en los omnes assí como el humor en los árboles, que el amor viene de la rayz del padre al fijo<sup>357</sup>». Pues bien, el teatro del valenciano Guillén nos ha ofrecido continuas muestras de eso que los recientes historiadores del Derecho y, más particularmente los dedicados al estudio de la familia, han dado en denominar «dirigismo familiar» para referirse a las decisiones estratégicas tomadas unilateralmente por el cabeza de familia a fin de casar a sus vástagos, ya fuesen varones (caso de los viejos Honorio de LFS, el Duque de LEH, el Rey de LJP...), ya fuesen mujeres (recuérdese el Teodoro de DQM, el don Pedro de ENO, el don Álvaro de Zúñiga en LHS o el Rey de ECB, por citar algunos ejemplos). En estos casos, la opinión de la esposa y madre brillaba por su ausencia, y eso que Guillén le reservaba en sus comedias un mayor protagonismo que sus compañeros de profesión (véase III.2.2.3. «La madre»). Lo que sucede es que, aunque ciertamente la figura materna goza de una cierta autoridad en el ámbito privado del hogar, su condición de mujer la incapacitaba, entre otras cosas, y siempre según la normativa legal vigente (Leyes de Toro...), para celebrar contratos, incluidos los de tipo matrimonial de sus hijos. Tampoco la voluntad de los futuros esposos parecía influir demasiado en la decisión del cabeza de familia. Y mucho menos cuando los implicados pertenecían a la vida pública, como es el caso de los reyes y sus descendientes. Así veíamos al soberano de ECB, en su doble papel de *padre* y *monarca*, convocando al Consejo y consultando con él, cual razón de Estado, su propuesta de casamiento para su hija Aurora:

Por esposa me pide a vuestra Infanta  
Henrico, sucesor de Ingalaterra,  
y aunque parece cosa justa, y santa,  
pido vuestro consejo para hacella,  
porque es así razón. (ECB, p. 149).

---

<sup>356</sup> Citado por J.L. Martín y A. Linage en *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, 1987, pp.114-115.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

Detengámonos por un momento en las respuestas de los consultados por el citado Rey de ECB:

Lotario. Digo que es justo  
saber la inclinación y gusto della.  
[...]  
Duque. Salvando su disgusto,  
digo yo que las hijas de los reyes  
jamás para casarse tienen gusto.  
Que mires si conviene a entrambas greyes,  
y siendo así, concluye el casamiento.  
Lotario. ¿En qué leyes modernas, en qué leyes  
tiene esta ley su merecido asiento?  
¡Si caducas de viejo, y, como loco,  
dices locuras!... (ECB, pp. 149-50).

Las posiciones divergentes del príncipe Lotario y del Duque reflejan las principales líneas de pensamiento que alimentaron el debate intelectual sobre el amor y el matrimonio entre las filas de moralistas y filósofos del Humanismo cristiano. El viejo Duque encarnaría así la antigua visión o fórmula que, heredada de la tradición patriarcal medieval, disociaba los conceptos de amor/deseo—matrimonio/honor y subordinaba la voluntad de los contrayentes, especialmente de las féminas, al consentimiento de la *patria potestad*: «que las hijas de los reyes / jamás para casarse tienen gusto». Y tampoco las de «sangre colorada» ya que, como reconoce el veterano don Pedro:

...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).

Como ya vimos en la p. 805, el humanista valenciano Luis Vives es un buen exponente de esta forma tradicional de ver el matrimonio como un acto independiente del amor y arreglado por el padre a expensas del «gusto» de sus hijas (cuya «flaca condición» las llevaría a escoger erróneamente), pues daba por supuesto que la mutua inclinación de los sexos conduciría pronto a la simpatía y al afecto mutuo entre los contrayentes. Por cierto, que ésta era la única esperanza<sup>358</sup> que aliviaba el pecho de las damas guillenianas (Camila en

---

<sup>358</sup> Y engañosa, según denunciará continuamente Guillén en sus obras, a través de los finales desastrosos de esos matrimonios que, como el de Camila, mal empezaron por no

CI, la Princesa de Nápoles en CSH...) que habían sido forzadas por el *paterfamilias* a tomar por compañero de sus vidas a todo un desconocido para ellas. Así explicaba Camila a la curiosa de su criada Leonela cómo el tiempo la había ayudado olvidar al que fuera su primer amor –el ingrato Lotario que no sólo había sido capaz de renunciar a ella, sino de cederla a Anselmo en tributo a su amistad–, y a cobrarle afición al esposo impuesto:

Vi que amor de un solo día  
al de mil se adelantaba,  
en uno que me dejaba  
y en otro que me quería.  
Y con causas de olvidar,  
y efectos de agradecer,  
pude al uno no querer  
y pude al otro adorar... (CI, pp. 898-99).

Frente a esa «caduca» forma de pensar representada por el Duque de ECB y por otros muchos caballeros de edad madura tales como Roldán (ECI), don Pedro (ENO) y el mismísimo Carlo Magno (ECI), se alza el novedoso planteamiento ideológico del matrimonio cristiano fundamentado en el amor y en la libre decisión de los cónyuges defendida por la sabia nueva de la generación caballerescas en connivencia con las «leyes modernas» del Estado y de la Iglesia. Como el joven Lotario (ECB) y muchos de los galanes guillenianos, los maduros don Beltrán o Reinaldos en ECI no pueden menos que preguntarse «¿en qué leyes han hallado / que pueda forzarse el gusto?» (p. 807) ante el terrible asedio del Emperador y sus privados para casar a Marfira en contra de su voluntad. En sus palabras resuena el eco del revolucionario pensamiento de humanistas del Renacimiento tales como Erasmo de Rotterdam, fray Antonio de Guevara o Pedro de Luxán, entre otros. Para Antonio de Guevara en sus *Epístolas familiares* (Libro primero, carta 55), estaba claro que «para que los casamientos sean perpetuos, sean amorosos y sean sabrosos, primero entre él y ella se han de anudar los corazones que no se tomen las manos». En consecuencia, la responsabilidad primera y última de elegir a la esposa debería recaer en el propio novio y no en el padre, si bien sería conveniente contar con el beneplácito de éste:

que elija cada uno mujer conforme a su complixión y a  
su condición, porque si el padre casa a su hijo, o el hijo casa

---

cimentarse en el amor de la pareja protagonista. En el siguiente punto (IV.2.2.2.4. «El trato entre los esposos: el código de honor matrimonial»), tendremos ocasión de comprobar el «infierno» en que el podía convertirse la convivencia de unos esposos que nunca se quisieron.

por necesidad, y no por su voluntad, no podrá el triste decir que de verdad le casaron, sino que para siempre le captivaron.

Esta nueva visión de la conyugalidad que apuesta por la libertad de elección de los esposos iría abriéndose paso con el avance del siglo XVII, encontrando su refrendo en las otras dos instituciones que, junto a la *patria potestad*, regulan el ámbito de la familia: el Derecho y la Iglesia. El historiador Ángel Rodríguez Sánchez refiere cómo

El capítulo noveno de la sesión XXIV del Concilio de Trento hace un llamamiento en favor de la libertad del matrimonio, acusando a los magistrados, ricos y nobles, que *por su codicia fuerzan con amenazas y penas a los hombres y mugeres que viven bajo su jurisdicción, para que contraigan matrimonio, aunque repugnantes, con las personas que los mismos señores o magistrados les señalan*, castigando con la pena de excomuni359ón esta intolerable costumbre<sup>359</sup>.

Aunque en tiempos de Guillén se sigue aceptando el modelo clásico de contrato matrimonial del patriacalismo, desde el Concilio de Trento sólo se defiende la validez de aquellos enlaces basados en el libre consentimiento de los contrayentes en su acatamiento de las decisiones paternas y siempre que asegurasen que entre ellos habría de despertarse el amor mutuo. Quiere esto decir que, al menos en teoría, la Iglesia no sancionará los matrimonios acordados bajo la coacción de los padres. También el Estado, desde 1564 con Felipe II, tratará de frenar la práctica abusiva del dirigismo familiar en la concertación de matrimonios forzosos (véase la Real Cédula de 12 de julio de 1564, donde el monarca obligaba al cumplimiento de las directrices de Trento en todo el territorio español). Disposiciones legales, amenazas de excomuni359ón, reconvenciones de teólogos y moralistas... que, sin embargo, no bastaron para erradicar la práctica habitual de la *patria potestad* de disponer a su antojo de la voluntad de sus hijos para casarlos en aras de un beneficio económico y/o de sangre para el núcleo familiar original. De ahí que, como estudia el mencionado historiador Ángel Rodríguez, a muchos hijos no les quedase otro camino que la transgresión, esto es, el casarse sin el consentimiento paterno, como bien testimonian lo abundantes «procesos inquisitoriales, las causas civiles y criminales, que tanto los tribunales civiles, como los

---

<sup>359</sup> Fragmento extraído de la citada versión, en soporte electrónico, del artículo «El poder familiar: la patria potestad en el Antiguo Régimen».

eclesiásticos, ven en demasiadas ocasiones a los largo del Antiguo Régimen<sup>360</sup>». Una realidad de la que también se harían eco la literatura moral y de ficción de la época y, muy especialmente, el espectáculo teatral.

Ya se sabe que el Amor es el ingrediente fundamental de la *fábula* de nuestras comedias barrocas, ¿y qué mejor aliciente para desencadenar el enredo y mantener en suspenso al auditorio que presentar en escena, engrandeciéndolo hasta el límite, el enfrentamiento padre-hija en lo que a la elección del esposo se refiere? La Lucinda guilleniana de DQM nos detallaba así parte del motivo desencadenante de su *peripeccia* sentimental:

A casarme se obligó  
mi padre, y quiere cruel  
que elija al que quiere él  
y olvide al que yo quiero. (DQM, p. 1016).

He aquí, resumido, el conflicto dramático de tantas y tantas piezas guillenianas, en particular, y auriseculares, en general, que arrancaban con la obstaculización paterna a los amores correspondidos de la hija con el galán protagonista. Fijémonos en que casi siempre nos referimos al desacuerdo entre padre y dama y no entre padre y galán, lo cual no sólo sería perfectamente verosímil en el contexto vital que acabamos de describir, sino que encajaría igual en el rígido sistema tipológico-actancial de la *Comedia nueva* que enfrentaba el mundo de los viejos (figuras de autoridad: el *Rey*, el *padre...*) con el de los jóvenes (*dama* y *galán*). Pero, en el tema que nos ocupa, el espejo cómico de nuestro teatro barroco prefería filtrar el reflejo de las discrepancias entre padre e hija por dos motivos fundamentales:

[1] la doble marginalidad de la dama en tanto que hija y mujer, frente al hijo varón, en el ámbito familiar confería un cariz más injusto y trágico al despotismo paterno;

[2] la rebeldía femenina, dada la tópica caracterización de la dama teatral como mujer ingeniosa, tracista y exenta de la obligación caballeresca de ser veraz, permitía un juego mucho más peligroso y atractivo de cara a generar el espectáculo.

A las pruebas nos remitimos. En III.2.1.2. «*Dama*», tuvimos ocasión de ver cómo frente a la pasividad amorosa de galanes como don Rodrigo de

---

<sup>360</sup> *Ibidem*.

Villandrando (LHS), que simplemente acataban la voluntad paterna en la elección de la esposa y dejaban en manos del destino y de su amada el arreglo de sus asuntos amorosos, Guillén presentaba toda una variada tipología de damas rebeldes que anteponían su «gusto»-lo «justo» al interés «cruel» de unos padres que, convencidos de que «en elección de mujer / las más veces yerra el gusto» (ENO, p. 76), trataban de imponerle lo que ellos consideraban un «buen esposo», avivando el fuego argumental con la chispa de situaciones insólitas que rozaban la transgresión. Porque, aunque todas ellas sabían que «tú eres padre y dueño mío. [...] / Honra soy de mi padre» (ENO, pp. 76 y 80), no dudaban en desplegar una serie de estrategias de oposición encaminadas a lograr su objetivo amoroso, y que abarcaban desde el simple engaño o disimulo de fingir el encierro a que obligaba su honestidad (véase Hipólita en VA, doña Costanza de joven, en LFC...) o la treta ingeniosa de buscarle una amada postiza al galán propuesto por el padre a fin de que fuese aquél el que la rechazase sin tener ella que desobedecer el mandato paterno (caso e doña Brinda en ENO), pasando por el enfrentamiento directo y la censura de la actitud del padre en nombre de su libertad como ser humano (Lucinda en DQM, doña Brianda en ENO, Marfira en ECI, doña María en LHS, etc.), hasta llegar a la medida extrema de abandonar la casa del progenitor (doña María en LHS).

«Anormales rebeliones», como las calificaba José M.<sup>a</sup> Díez Borque en su *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (p. 94), ésas por las que la dama teatral bordeaba peligrosamente las normas sociales y triunfaba sobre la voluntad del padre («Mi voluntad reina en mí», p. 795 de ECI; «yo, que sólo me gobierno / por sola mi voluntad [...], / me casé por mi gusto», pp. 533 y 535), y que, sin embargo, para sorpresa y regocijo sobre todo del sector femenino de la cazuela, se verían recompensadas en el desenlace con el premio de la bendición paterna y la oficialización de sus amores. El propio Guillén parecía querer justificar el triunfo de sus insumisas protagonistas presentando el contraejemplo desgraciado de la dama que, como Camila en CI, renuncia a su verdadero amor por Lotario y se ofrece como víctima al sacrificio del matrimonio con Anselmo dispuesto por el padre: «(¿Qué he de hacer?... Mas yo nací / honrada.) / [...] (¡Ay, santo honor, / milagros hacéis en mí! [...] / (Casamiento tan cruel, / que el principio fue sangriento, / ¿qué fines se esperan dél?)» (CI, pp. 894 y

896). Como ella misma pronosticaba, su boda forzada tiene un desenlace funesto: prueba impertinente de Anselmo—adulterio de Camila con Lotario—duelo de honor entre los galanes—muerte de Anselmo. Por otra parte, resulta llamativa la defensa reiterada que de la libertad de elección hace Guillén a través de las propias hijas «tiranizadas» por el exceso de celo paterno, algo que según Díez Borque<sup>361</sup> no era demasiado habitual escuchar de labios femeninos en el teatro barroco:

Lucinda. (¿Casamiento puede haber  
Donde hay voluntad forzada? [...]  
Si Dios no quiso poder  
forzar el libre albedrío,  
¿cómo podrán los humanos  
con sus traiciones forzarme,  
pues tengo para matarme  
amor, honra, pecho y manos? (DQM, pp. 1033 y 1064);

Marfira. Sin mi gusto, ¿casamiento  
se concierta para mí? [...]  
...pues yo soy la que vengo  
a casarme, medir tengo  
con sólo el gusto el marido. [...]  
¿Sin voluntad, casamiento  
puede haber donde hay justicia?  
¿Qué esperanza, qué consuelo  
puedo tener y esperar,  
pues un Rey quiere forzar  
lo que no ha forzado el cielo?  
(ECI, pp. 760, 776 y 809-810);

Brianda. ...¿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? [...]  
Apenas tiene plumas el avecilla,  
cuando pone en los vientos el cuidado;  
el más menudo pez del mar salado  
suele atreverse a su arenosa orilla.  
Deja el monte la tierna cervatilla,  
y aunque con su peligro, paca el prado,  
las útiles defensas del ganado,  
pierde tal vez la mansa corderilla. [...]  
¡y solamente la mujer honrada  
tiene sin libertad el albedrío! (ENO, pp. 77-78).

---

<sup>361</sup> «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» (p. 94 de su *Sociología de la comedia española del siglo xvii*).

Mismos argumentos, los esgrimidos por las «segismundas» damas guillenianas, que Cervantes defendía en obras como la novela ejemplar de *El celoso extremeño* (1612) y ponía asimismo en boca de protagonistas femeninas de relatos o episodios pastoriles como la pastora Marcela que asoma en la Primera Parte del *Quijote* (1605): «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. [...] Yo, como sabéis, [...] tengo libre condición y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie» (pp. 208 y 209).

Téngase presente que Cervantes ha sido considerado por muchos, y muy especialmente por la crítica feminista (Mariló Vigil, M.<sup>a</sup> Pilar Oñate...), como «el campeón del derecho de la mujer a escoger al compañero de su vida, fue una voz que se levantó contra los matrimonios acordados por la autoridad paterna<sup>362</sup>». Excediendo la obra cervantina y refiriéndose al contexto teatral barroco, M.<sup>a</sup> Pilar Oñate declaraba que «la discusión feminista versa en el teatro clásico sobre dos temas principales: el derecho de la mujer a disponer de su corazón, eligiendo ella misma, y no sus padres, el compañero de su vida, y el derecho a la posesión e una cultura análoga a la masculina<sup>363</sup>». Sea como fuere, lo que sí tenemos claro es que en la *Comedia nueva* y, más concretamente en la dramaturgia de nuestro vate del Turia, la defensa de los derechos del género femenino es más una necesidad del espectáculo que un ataque crítico a las costumbres sociales del patriarcalismo. Porque el teatro se debe a su público, y el triunfo de la libertad de la mujer sobre el tutor legal (*padre, hermano, esposo*) no encajaba demasiado en la mentalidad, en la «norma ideológica» vigente y compartida por poetas y auditorio. De ahí las mágicas soluciones contemporizadoras que, a última hora, resolvían el conflicto entre padre e hija sin necesidad de presentar vencedores ni vencidos. Aparentemente, es cierto, triunfa la voluntad de la dama rebelde, que logra casarse con el galán escogido por ella contra la voluntad paterna. Críticos como Díez Borque (p. 90 de *Sociología de la comedia española del siglo XVII*), R. Schevill (p. 66 de *The Dramatic art of Lope de Vega. Together with La dama boba*, Berkeley, University of California Press, 1918) o Josep Lluís Sirera (p. 92 de *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Lope de Vega*, Madrid, Playor, 1982) hablan de «ilusión compensadora» del

---

<sup>362</sup> Véase Anny Guimont y Jesús Pérez Magallón, «Matrimonio y cierre de la comedia en Lope», p. 141.

<sup>363</sup> *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 150.



teatro para con el público femenino que asistía a la representación. Pero, retomando el hilo de nuestro discurso, decíamos «aparentemente», pues, a la postre, es el consentimiento del padre el que acaba sancionando el enlace, restableciendo así la armonía social y, con ello, el éxito final de los valores encarnados por el cabeza de familia. Retengamos el dato de que las propias damas guillenianas nunca habían olvidado su obligación honrada de obedecer al padre. En este sentido, veíamos cómo, por muy harta que estuviese de las presiones de don Pedro por casarla con alguno de sus dos primos, y pese a la sugerente propuesta de huir juntos que le formula su amado el Marqués, doña Brianda tenía claro que:

Y eso en mí, ¿qué sería?  
honra soy de mi padre.  
[...] pero los medios quiero  
de sus ejecuciones,  
porque sean más buenos,  
que de mi calidad desdigan menos. (ENO, p. 81).

La hija se debía al padre. De ahí la prudencia de Camila (CI) al encubrir el intenso amor que sentía por el joven Lotario, mientras procuraba «con disimulo, con tiento, / conclusión al casamiento, / con su padre concertado» (p. 868). Su actitud nos trae a la memoria a otra precavida joven, la María que aparecía en el *Colloquium Proci et puellae* (1518) de Erasmo de Rotterdam, la cual, consciente de que, como mujer, «no dispongo de mí misma», solicitaba a Pánfilo que negociase él «con tus padres y los míos, que de voluntad de todos este negocio se concierte», pues el enlace se celebrará «con más felices augurios si en él interviene la autoridad de los padres».

Tampoco los galanes perdían de vista la necesidad del consentimiento paterno para la bendición de sus amores y la celebración de la boda religiosa, tal como exigían los cánones de la Iglesia:

...nunca mi honrado intento  
de casarme a hurto ha sido,  
ni jamás he pretendido  
clandestino casamiento.  
Si es que ha de ser mi mujer,  
con gusto tuyo la quiero,  
tus deudos lo han de saber,  
y aun del mundo aplauso espero,  
si el del mundo es menester. (LHS, pp. 541-42)

Como vemos, la juventud guilleniana encarna ya la nueva filosofía del matrimonio cristiano sustentado en los conceptos de *amor y libertad* de los esposos, si bien, como buenos exponentes de la estructurada mentalidad barroca, la someten al filtro normativo de la *patria potestad*: el consentimiento mutuo y libre de los contrayentes había de someterse a la aprobación del cabeza de familia. Nada que ver con el arriesgado y vital planteamiento renacentista del matrimonio en tanto que compromiso exclusivo de pareja y libre de la intromisión paterna propuesta por Torres Naharro en la *Comedia Calamita* (1517), con una protagonista que «no espera a que la casen, se casa ella misma<sup>364</sup>». Para Joan Oleza, en las cuatro comedias *a fantasía* de Torres Naharro, y muy especialmente en la *Calamita*, se ve cómo «el fracaso de la “vía antigua” (discurso cortés, amor fuera del matrimonio, amor identificado con pasión, erotismo autosuficiente, tercería de criados y alcahuetas, bodas acordadas por las familias...), es correlativo al triunfo de la “vía moderna” (entendimiento directo de la pareja, amor compatibilizado con razón, erotismo vinculado a procreación, deseo a matrimonio y a honor...).». Y, haciendo un poco de retrospectiva literaria, concluía Oleza: «Naharro no sólo no continúa a [Fernando de] Rojas: le replica. El amor no tiene por qué conducir al desastre». Juicio que, salvando las distancias de casi un siglo y una nueva cosmovisión, podríamos hacer extensible también a la dramaturgia guilleniana y, en general, a la producción de toda esa generación teatral de Lope de Vega caracterizada por su visión optimista y reformadora de la sociedad.

#### IV.2.2.2.4. El trato entre los esposos: el código de honor matrimonial

Ya tenemos «colocadas» a nuestras damas guillenianas. Con el «gusto» de sus padres y, con algo más de suerte de lo habitual, con el suyo propio, la elección les ha permitido alcanzar la que fuera una de las principales metas vitales de la mujer de la época:

porque la mujer hasta verse casada, de lo muy profundo  
del corazón sospira.<sup>365</sup>

---

<sup>364</sup> Palabras de Joan Oleza en su citado artículo titulado «Calamita se quiere casar. Los orígenes de la Comedia y la nueva concepción del matrimonio».

<sup>365</sup> Fray Antonio de Guevara, *Libro llamado Reloj de Príncipes en el cual va incorporado el muy famoso libro de Marco Aurelio*, Valladolid, impreso por Nicolás Tierri, 1529, p. 147.

No es de extrañar, pues salvo que hubiesen sido llamadas por Dios para la vida contemplativa, opción ésta que las autoexcluía de la sociedad, las féminas del XVII sólo podían escoger entre dos caminos alternativos: la soltería y el matrimonio. Si consideramos que el primero no estaba bien visto para la mujer y, además, solía conducirla a la poco grata subordinación de la cuñada o de algún otro pariente, la opción es clara. Más aún si la doncella situada en la encrucijada de ambos caminos vitales andaba ya enredada en amores, porque, como bien dice la Lucinda guilleniana de DQM: «en cuantos tratan de amar, / es el fin el ser maridos» (p. 974)<sup>366</sup>. Salida honrosa y legítima, la del matrimonio, que cubrirá con creces la masiva demanda de las mujeres del 1600 que querían ocupar una posición o estatus en la jerarquizada sociedad de su tiempo. Porque no olvidemos que, por sí mismas, las mujeres son «las que nunca tienen ser», como diría Rojas de Villandrando en la Parte II de *El viaje entretenido* (1603). Su identidad social –hija o esposa y madre– siempre venía definida por el papel desempeñado en el ámbito familiar y a la

---

<sup>366</sup> El adulterio y la bigamia son gravemente condenados por el Concilio de Trento:

Grave pecado es que los solteros tengan concubinas; pero es mucho más grave y cometido en notable desprecio de este grande Sacramento del Matrimonio, que los casados vivan también en estado de condenación, y se atrevan a mantenerlas y conservarlas algunas veces en su misma casa, y aun con sus propias mujeres. Para ocurrir pues el santo Concilio con oportunos remedios a tan grave mal, establece que se fulmine excomuni3n contra semejantes concubenarios, así solteros como casados, de cualquier estado, dignidad o condici3n que sean, siempre que despu3s de amonestados por el Ordinario aun de oficio, por tres veces sobre esta culpa, no despidieren a sus concubinas [...]; sin que puedan ser absueltos de la excomuni3n, hasta que definitivamente obedezcan a la correcci3n [...]. Y si decepcionando las censuras permanecieren un a3o en el concubinato, proceda el Ordinario contra ellos severamente [...]. Las mujeres, o casadas o solteras, que vivan p3blicamente con ad3lteros o concubenarios, si amonestadas por tres veces no obedecieren, ser3n castigadas de oficio por los Ordinarios de los lugares, con grave pena seg3n su culpa, aunque no haya parte que lo pida; y sean desterradas del lugar, o de la di3cesis, si as3 pareciere conveniente a los mismos Ordinarios, invocando, si fuere menester, el brazo secular...

(J. Tejada y Ramiro, *Colecci3n de C3nones y de todos los concilios de Espa3a y Am3rica*, 5 vols., Madrid, 1855-61. Texto citado por R. Garc3a C3rcel en «El fracaso matrimonial en la Catalu3a del Antiguo R3gimen» [en VV.AA., *Amours l3gitimes, amours ill3gitimes en Espagne (XVI-XVII si3cles)*, Par3s, Publications de la Sorbonne, 1985], pp. 124-25.)

La diferenciaci3n de las penas en funci3n del sexo del transgresor revela ya algo del doble rasero moral con que se juzgaba en la 3poca el adulterio femenino o masculino. La jurisdicci3n civil y se3orial (Fuero Juzgo, Fuero Real, Nov3sima Recopilaci3n de las Leyes de espa3a realizada en 1567...) llegar3a m3s lejos en la discriminaci3n de los castigos, al contemplar la pena de muerte de la ad3ltera. Algo que, dicho sea de paso, censuraban la Iglesia y los te3logos y moralistas del momento. Para m3s informaci3n sobre este particular, remitimos a las pp. 139-155 del citado estudio de Mirlo Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*.

sombra, siempre, del cabeza de familia –padre/hermano o esposo– que ejercía la patria potestad. Ni siquiera, como le recordaba Juan Luis Vives a la casada en su *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), «la castidad que tú tienes no es tuya sino de tu marido». Y es que su honor o estima social era también una prolongación de la de su padre, cuando la mujer era soltera, y de la del esposo, en el caso de estar casada. Se puede decir, por tanto, que en tiempos de Guillén de Castro la mujer era un objeto pasivo, un «patrimonio» del cabeza de familia.

Por mucha ilusión que tuviese una doncella por casarse y emanciparse de la *potestas* del padre, y por mucho que soñase con ese ideal cortés que durante el galanteo la había levantado a la insólita posición de dueña y señora del galán, su condición subordinada y pasiva no variaría con el matrimonio. Ya se lo habían advertido moralistas como Luis Vives o Alonso de Andrade:

No piense la mujer cuando se casa que sale a la libertad y a fiestas, a darse desenfrenadamente a los apetitos sensuales, a solazar su cuerpo con visitas, galas y bailes, convites y representaciones, parlerías, y devaneos mundanos...<sup>367</sup>

La cruda realidad devolvía todas las cosas a su sitio, y, tras el oasis del cortejo, hombre y mujer recuperaban los papeles que les habían sido asignados por la tradición cristiana: el esposo se convierte en *dominus* y la mujer, en *sierva*, como diría uno de los Padres de la Iglesia, san Agustín. Basta con recordar la promesa de servicio y obediencia, de sumisión en una palabra, al esposo proferida por cualquiera de nuestras antepasadas al pie del altar.

A pesar de todo, la mujer encaraba con ilusión esta nueva etapa de su vida que se abría con la celebración de la boda. De hecho, como ya vimos en III.2.1.2. «*Dama*», había sido formada desde pequeña para ser una buena esposa y madre. Sus progenitores, pero también sacerdotes y moralistas tales como Luis Vives, Erasmo de Rotterdam, Pedro de Luxán, fray Antonio de Guevara, Juan de Mora, Cristóbal de Fonseca, fray Vicente de Mexía y, muy especialmente, fray Luis de León se habían encargado de transmitirle las

---

<sup>367</sup> Alonso de Andrade, *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de nuestra Señora. Tercera parte, en que se trata de su vida y de los heroicos ejemplos que dio a los fieles de virtud; y en particular a los casados y viudos, desde su desposorio con el glorioso San Josef, hasta su dichoso tránsito al cielo*. En Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1646, p. 46.

pautas de conducta que exigía su «oficio» de casada, a fin de que pudiera integrarse en el seno de la familia ocupando el espacio o posición subordinada que determinaba su «natural flaco y frío». En numerosas ocasiones hemos detallado el singular reparto tradicional de tareas y funciones que, según el sexo y de acuerdo con criterios de funcionalidad orientados hacia la defensa del orden universal establecido por Dios, correspondían a la esposa –el ser «puertos deseados y seguros», esto es, el ser apoyo afectivo para el marido que llega a casa cansado de las «tormentas de negocios pesadísimos»; el desempeño de los servicios domésticos y el cuidado de la casa y de la hacienda ganada por el esposo; la reproducción biológica; el cuidado de los hijos; y, muy particularmente en el siglo XVII, el ser objeto de exhibición de la condición del esposo– y al marido –«el sudor y trabajo del adquirir» en los negocios fuera de casa; el mandar, respetar y ser condescendiente con la esposa, pues «a veces siente más una mujer una mala palabra que si le dieran de coces», etc.– . División del trabajo entre los componentes de la célula familiar que la estudiosa Mariló Vigil resume en los siguientes términos:

las mujeres deben obedecer de buen grado a sus maridos, y éstos han de ser amables, suaves y afectuosos con ellas. De esta forma se asegura la paz, la concordia y la felicidad, en una sociedad ideal que eternamente se reproduciría idéntica a sí misma<sup>368</sup>.

Ésta era la teoría, las expectativas de conducta que llenaban las «alforjas» con que las jóvenes de la época emprendían su ilusionado –o simplemente consentido– viaje hacia el matrimonio. Poco margen, pues, para la desilusión en unas doncellas que, por su educación, no esperaban más que servir, obedecer y respetar al que, a partir de ahora, será su nuevo tutor legal: «Y como puso –Dios– cabellos largos en la mujer, que son como las riendas que el hombre ha de traer en la mano para guiarlas...<sup>369</sup>». Ello no quiere decir que, en la práctica, todas las mujeres afrontaran igual su obligada sumisión al esposo y los posibles abusos de autoridad de éste. Alguna esposa díscola habría cuando, desde el siglo XVI, costumbristas, teólogos y moralistas emprendieron una singular «campaña de promoción» del papel femenino desde la que continuamente se exaltaban las virtudes de esa «joya» o «don raro» que es la

---

<sup>368</sup> *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, p. 98.

<sup>369</sup> Cristóbal de Fonseca, *Tratado del amor de Dios*. Impreso en Barcelona, en casa de Sebastián Cormellas, año 1613, fol. 16.

«perfecta casada» (tal como hace fray Luis de León en *La perfecta casada*), se reivindicaba arduosamente la grandeza de su silenciosa labor doméstica (como fray Antonio de Guevara en sus *Epístolas familiares*<sup>370</sup>) o se recordaba al esposo que su mujer no era una esclava, sino que «le fue dada [de Dios] por compañera, y ayudadora, y tan llegada y semejante a él» (palabras de fray Vicente de Mexía en su *Saludable instrucción del Estado del matrimonio*<sup>371</sup>). De hecho, autores como Francisco de Osuna dan cuenta en sus escritos de la existencia de mujeres que «riñen y gruñen y son rebeldes; no miran que les conviene ser sujetas al que les dio nuestro señor por cabeza, que es el marido». Si bien acaba reconociendo que, en general, se «halla verdad que las casadas son sujetas a sus maridos»<sup>372</sup>.

Pero, ¿y los hombres? ¿Cómo afrontaban ellos su nueva vida de casados? Sus expectativas son más halagüeñas que las de sus compañeras de viaje. En ese reparto de funciones que ellos mismos han diseñado con el paso de los siglos, curiosamente les ha tocado la mejor parte: señorearlo todo, dar las órdenes y ser servido por la esposa. Por eso nos sorprende la actitud reticente y negativa con que los varones –caballeros y criados– del teatro, y muy especialmente los de factura guilleniana, se entregaban al matrimonio: «Triste cosa es ser casado» (EPC, p. 151b); «¡Ah matrimonio, / cautiverio el más pesado!» (EAC, p. 12); «Yugo pesado y violento» (LMV, p. 75), «yugo a la garganta [...] / un lazo al cuello tan fuerte, / que aprieta toda la vida» (VA, pp. 251b y 252a), etc. Teniendo presente que ese «lazo al cuello» ataba menos al varón que a la mujer, de acuerdo con el doble discurso moral que impregnaba la mentalidad seiscentista, ¿cuál podría ser el fundamento real de estas protestas antimatrimoniales vertidas por los galanes del teatro? Una vez más, la

---

<sup>370</sup> Mariló Vigil destaca este significativo fragmento de la citada obra de Guevara:

¡Qué placer es ver a una mujer levantarse por la mañana, andar revuelta, la toca desprendida, las faldas prendidas, las mangas alzadas, sin chapines en los pies, riñendo a las mozas, despertando a los mozos y vistiendo a sus hijos! ¡Qué placer es verla hacer su colada, lavar su ropa, ahechar su trigo, cerner su harina, amasar su masa, cocer su pan, barrer su casa, encender su lumbre, poner su olla, y después de haber comido tomar su almohadilla para labrar o su rueca para hilar! (Véase la p. 109 del estudio de Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*)

<sup>371</sup> Impreso en Córdoba, por Juan Baptista Escudero, 1566, fol. 16.

<sup>372</sup> *Norte de los estados en que se da regla de vivir a los mancebos, y a los casados, y a los viudos, y a todos los continentes y se tratan muy por extenso los remedios del desastrado casamiento, enseñando que tal ha de ser la vida del cristiano casado*. Sevilla, impreso por Bartolomé Pérez, fol. 90 vto.



esposo en su férrea vigilancia de la mujer y ganarse así, por la vía más amable de la confianza mutua, la complicidad femenina y su compromiso de fidelidad absoluta: «porque los maridos deben hacer mucha confianza de sus mujeres, y las mujeres guardar más recogimiento, cuanto ellos les dieran más licencia<sup>375</sup>». Unas posturas más tolerantes para con el género femenino en unos tiempos en que, no lo olvidemos, el mismo sistema jurídico respaldaba la actuación del cabeza de familia que, lesionado su honor por la esposa, se tomaba la libertad de matar a la adúltera y a su amante.

Hombres y mujeres, como vemos, van al matrimonio con la lección de sus respectivos papeles bien aprehendida. El teatro guilleniano nos ofrecía un buen ejemplo de los adoctrinamientos paternos en este sentido. Pero una cosa es la teoría y otra muy distinta la práctica de la convivencia, donde los jóvenes esposos deben aprender a respetarse y estimarse –téngase presente que muchos de ellos se conocen el mismo día del enlace–, sorteando el duro obstáculo de la rutina. Si, por añadidura, las «chispas» del amor no consiguen saltar entre ellos, la cosa se vuelve hartamente complicada y surgen los problemas. El tema de las desavenencias o fracasos conyugales siempre ha pasado bastante desapercibido en la historiografía española, si bien recientemente algunos historiadores como Ricardo García Cárcel se han interesado por él:

La idealización del mito de las idílicas relaciones entre los Reyes Católicos se ha extendido a toda la sociedad, partiendo del supuesto de que el arraigo de las convicciones nacional-católicas y el rígido código del honor velarían la moral doméstica, diferenciando la católica España de las protestantes naciones europeas. La realidad histórica es muy diferente... El ascetismo fue en la sociedad española un hecho absolutamente marginal. Y desde luego, desamores y conflictos jalaron la historia de la familia española no menos que en los países de la Europa protestante<sup>376</sup>.

Frustraciones, separaciones, adulterios y concubinatos, malos tratos... constituyen esa cara menos amable de la realidad familiar de la España del Seiscientos que podíamos ver reflejada indirectamente a través de las

---

<sup>375</sup> *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de nuestra Señora. Tercera parte, en que se trata de su vida y de los heroicos ejemplos que dio a los fieles de virtud; y en particular a los casados y viudos...*, p. 148.

<sup>376</sup> «El fracaso matrimonial en la Cataluña del Antiguo Régimen», en Agustín Redondo (dir.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI-XVII siècles)*, París, Publications de la Sorbonne, 1985.



reconvenciones morales de autores de la época tales como Juan de Molina, Luis Vives o fray Luis de León:

Sé bien la infinidad de jueces que contra mí despertaré en esta poca escritura, sé quán cruda es y azeda a sus enemigos; sé, en fin, que ladrarán contra mí todos los mal abenidos y que están apartados de sus mugeres, o están de los presentes, que es más peligroso, y no lo están con el amor. Éstos, con su lengua ravisosa, luego ofrecerán al fuego el libro y el autor, y sentirán con esta medicina el sinsabor que siente el que aborrece la salud con quien se la procura...<sup>377</sup>

Como bien dice Justo Fernández Oblanca, «este tipo de consideraciones serían difícilmente explicables sin una situación más o menos generalizada de problemas matrimoniales, de alternativas extraconyugales, de adulterios o de concubinatos que, según el mismo R. GARCÍA, serían “moneda corriente de la época” a juzgar por testimonios de viajeros como BERTAUD o BRUNEL.». No perdamos tampoco de vista las medidas legales y las disposiciones tridentinas promulgadas en la época para frenar los adulterios y la bigamia. Todo ello llevaba a Ricardo García a concluir que

Muy a pesar suyo y tras no pocas vacilaciones, la Iglesia postridentina debió asumir el concepto del fracaso matrimonial en España, y testimonio de ello son los procesos de separación que se vio forzada a juzgar. Denuncias de malos tratos, quejas en relación a la conducta sexual de la pareja, agravios varios entre los cónyuges, desembocaron en pleitos que generaron demandas concretas de separación...<sup>378</sup>

Sin ir más lejos, el nombre de nuestro dramaturgo figuraría en uno de esos procesos de separación tramitados por la Iglesia del momento (véase el documento n.º 6 del Anejo VII.2.). Un prematuro fracaso matrimonial que el tiempo y una misteriosa desaparición del dicho expediente de separación tratarían de borrar de la biografía «oficial» de Guillén de Castro, pero que bien pudo marcarle interiormente y dejar una huella indeleble en su *manera* teatral y su particular obsesión por retratar las dificultades de la convivencia diaria entre los esposos. Un tema –el de la intimidad del hogar conyugal– que sólo interesaba al teatro barroco en su vertiente más extrema y transgresora, como

---

<sup>377</sup> Texto debido a la pluma de Juan de Molina, e incluido por el citado historiador Ricardo García en la p. 122 de «El fracaso matrimonial en la Cataluña del Antiguo Régimen».

<sup>378</sup> «El fracaso matrimonial en la Cataluña del Antiguo Régimen», p. 128.

marco de espectaculares infidelidades, adulterios y venganzas. Por eso, refiriéndose a la *Comedia nueva*, José M.<sup>a</sup> Díez Borque decía lo siguiente:

...en todas las comedias [de Lope] que he estudiado se nota la ausencia de sentimientos de afecto, de ternura conyugal; dominándolo todo la casuística del honor en su carácter meramente externo y supraindividual. La comedia hace un reparto de temas y motivos, de modo excluyente, de forma que [...] al matrimonio corresponde la estricta casuística del honor matrimonial desde la simple duda al adulterio, pasando por la débil presencia de un rival<sup>379</sup>.

Tampoco descuida Guillén en sus comedias las situaciones límite generadas por el código de honor marital, aunque no tanto por su efectismo y su alto poder de seducción de cara a ese público ávido de emociones que acudía a las representaciones en busca de diversión, que también, sino por su carga ejemplar negativa. De su maestro, el trágico Cristóbal de Virués, había aprendido a presentar «ejemplos de virtud, aunque mostrados / tal vez por su contrario el vicio<sup>380</sup>». Un uso didáctico y moralizador de la *catarsis* aristotélica con el fin de corregir, guiar y mejorar, moralmente hablando, a la sociedad. Y eso es lo que hace Guillén: desgranar ejemplos y contraejemplos de relaciones conyugales para orientar al «perfecto caballero» también en lo que a su faceta más íntima y familiar se refiere. Recordemos que su dramaturgia se concebía como un amplio catecismo de conducta del buen noble. Obras como *Los mal casados de Valencia*, *La verdad averiguada y engañoso casamiento* o *El vicio en los extremos* son un magnífico ejemplo de lo que acabamos de decir. Concretamente destacaría esta última pieza por su ejemplarizante demostración de lo que debe ser un matrimonio ideal, armonioso, a través del accidentado aprendizaje –tutelado, como siempre, por la autoridad paterna, en este caso representada por el suegro y padre del galán, que los acoge en su casa– de una joven pareja que no acierta a representar sus recién estrenados papeles de marido y mujer de acuerdo con la noción aristotélica de *virtud*<sup>381</sup> moral:

D. Fadrique.            y porque lo que es extremo,

---

<sup>379</sup> *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, pp. 111-112.

<sup>380</sup> C. de Virués, *La cruel Casandra*, p. 146.

<sup>381</sup> «Un hábito electivo que consiste en un término medio relativo a nosotros y que está regulado por la recta razón en la forma que lo regularía el hombre verdaderamente prudente». Citado por José Gay Bochaca en la p. 288 de su *Curso de Filosofía Fundamental*, Madrid, Rialp, 1988.

en las más cosas es vicio. [...]  
Por industriosa y por blanda  
esta mujer ha rendido  
de manera a su marido  
que a chapinazos le manda [...].

En contrario extremo ha dado  
esta casa, pues la vemos  
tal; mas ¿cuándo no han pasado  
altos y bajos extremos  
por la vida de un casado? [...]

¡Hijo, hijo, extremar quieres  
siempre el modo de vivir! [...]

Virtud es vencerse a sí,  
mas ni tanto ni tan poco  
en un marido ha de ser,  
que sea vicio... (EVE, pp. 323a, 327b y 329b).

¡Qué razón tenía el viejo don Fadrique! Pero, como suele suceder en la vida, los hijos no valoramos los consejos paternos hasta que nos damos el anunciado «batacazo», y así vemos a los jóvenes esposos, doña Jacinta y don Antonio, dando continuos bandazos en su matrimonio hasta descubrir por sí mismos eso de que «consiste / en medio la virtud» y «está el vicio en los extremos». Después de varios tropiezos, ambos comprenderán que ser un buen esposo o esposa está en cumplir prudente y razonablemente los papeles de *dominus* y *sierva* asignados por la tradición cristiana y patriarcal, esto es, en saber interpretarlos en el justo término medio de ese «exceso» que, en la primera jornada, les había llevado a ofrecer el espectáculo lamentable de un esposo despótico y mal tratador de una mujer enfadada, de tan encogida y medrosa («Apenas la voz levanta, / cuando no sólo bajáis / la cabeza, mas tembláis / desde el cabello a la planta; / y en la mujer de valor, / para en semejante efeto, / ha de ser noble el respeto, / mas no civil el temor. [...] / Los honrados, los honrosos, / los bien nacidos, [...] / ¿ponen, ponen civilmente, / ni descompuestos, ni locos, / las manos en sus mujeres [...] / ¿Tú eres mi hijo?», EVE, pp. 316b, 325b y 326a) y de ese «defecto» de aplicación por el que don Antonio y doña Jacinta llegaron a intercambiarse sus respectivos papeles en la segunda jornada, convirtiéndose el primero una dócil marioneta a manos de su «viril» esposa («Por industriosa y por blanda / esta mujer ha rendido / de manera a su marido / que a chapinazos le manda, / y con tan vario conceto / de libertad superior / da causa a su libre efeto, / que a él le oprime el valor / y a mí me pierde el respeto», EVE, p. 327b).

Pero, ¿cuáles son exactamente los «mandamientos» de la ley del honor conyugal que tan virtuosamente deben catar nuestras parejas

guillenianas para lograr la armonía y la felicidad de su hogar? He aquí los principales:

[1] Entregarse al matrimonio libre y conscientemente

(«¿Casamiento puede haber / donde hay voluntad forzada?», p. 1033 de DQM; «¿Sin voluntad, casamiento / puede haber donde hay justicia?», p. 809 de ECI; «El casarse es voluntad / y no fuerza», p. 282b de TPC, etc.).

[2] Amar al cónyuge como a uno mismo

Éste es el fundamento del respeto mutuo y la clave de la armonía familiar, porque «quien finge con su mujer / con el mismo infierno lucha» (p. 127b de PYF). Si no existe el amor y la atracción física entre los esposos («yo quisiera adorarte, / porque sé que fuera justo; mas la voluntad y el gusto...», pp. 12-13 de EAC; «Desdichado del marido / que su mujer le aborrece», p. 516 de ECA; «¿Cómo le puedo tener [gusto] / Con un viejo me has casado. / [...] ¡Desdichada la mujer / que con viejo se casa!», pp. 220-21 de EDD; «No fueron celos ¡ay cielos! / del marido que entretengo, / que de quien amor no tengo / no es posible tener celos», p. 170 de LMV; «...me parece que mi esposa / es en el semblante un tigre, / en las manos un león, / en la persona una esfinge, / un basilisco en los ojos; y con esto, aunque la aplique / a la obligación amable, / es al gusto aborrecible», p. 100a de CSH; «Un año debe de haber / que, aunque su mujer me llama, / en la mesa, ni en la cama / no sabe si soy mujer», p. 148a de EPC, etc.), la convivencia diaria se torna un insufrible infierno («Condenada a eterno llanto / con un viejo he de vivir. / Con sangre quiero teñir / canas que me ofenden tanto. [...] / que a esto obliga un casamiento / sin dos gustos concertado», pp. 297-98 de EDD; «Quiso el Rey, mal informado, / [...] casarme con la Duquesa, / casamiento al fin forzado, [...] y ha que vivo en las porfías / destos rigores extraños, / bien lo sé, veinte y dos años / seis meses y cinco días. / [...] y con estas ocasiones / es mi casa de inquieta / un laberinto de Creta, / y es un caos de confusiones.», pp. 9 a-b de LEH, etc.).

[3] Cumplir con fidelidad las propiedades esenciales del matrimonio: unidad e indisolubilidad

Guillén condena en los desenlaces el adulterio y la bigamia, prácticas, por cierto, más habituales entre sus caballeros-galanes que entre sus damas. Si aquéllos guardasen la debida fidelidad a sus esposas, éstas no los atosigarían con sus celos («dexadme, por los cielos; / que tan sin tiempo y tan juntas / me cansan tantas preguntas, / tanto enfado y tantos celos», p. 74 de LMV; «temer el fin

me conviene / de un casamiento que tiene / tan al principio los celos», pp. 281b-282a de TPC, etc.), evitándose así las disputas diarias y, lo que es más importante, se mantendrían incólumes los pilares de su matrimonio y, con ello, la armonía del hogar conyugal y de la misma sociedad (porque la familia es la célula básica de la sociedad). Pero ¡ajo! Guillén advierte también contra esos «curiosos impertinentes» que, obsesionados casi patológicamente por el estricto cumplimiento del código de honor, someten a sus esposas a degradantes y comprometidas pruebas so pretexto de comprobar y reforzar su honra. Éste es el caso de Anselmo, esposo de Camila, en CI y, sorprendentemente, del soltero Marqués de EE, empeñado en demostrar la valía moral de su prometida a fin de prevenirse contra la dura ley del honor. Y es que, como dice otro galán guilleniano: «es menos daño el tener / la que es incasta mujer / que admitir la que lo ha sido» (p. 441b de PCP). Se trata éste de un tema de larga trayectoria literaria (véanse las pp. 8-10 de la introducción de Faliu-Lacourt y M.<sup>a</sup> Luisa Lobato a su edición de *El curioso impertinente* de Guillén de Castro) que nuestro poeta conoce a través de su admirado Cervantes y que, al parecer, debió de fascinarle, dado su uso en dos de sus comedias y su alusión en varias de sus «nocturnas» composiciones académicas (*Alabando el secreto de amor, Contra la confianza...*). Algunos de sus contemporáneos tratarían el tema en sus obras. Así Lope en *La necesidad del discreto*<sup>382</sup>, Calderón en otra pieza del mismo título<sup>383</sup> o Antonio de Coello en *Peor es hurgallo* (1628). Pero, pese a sus raíces literarias, en la vida podrían haberse dado algunos casos de «curiosos impertinentes», a juzgar por las advertencias de algunos moralistas: «cuando el marido está seguro [...] de que su mujer no hace carnicería de su persona [...] sería yo de parecer, que ni la trate como celoso, ni la hable como malicioso» (Fray Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, fol. 193 vto.).

[4] Respetar las leyes de la vida y de la procreación

Teólogos y moralistas como Francisco de Osuna o Vicente Mexía ya habían alertado a los esposos del grave pecado que, contra el quinto mandamiento de la Ley de Dios, cometían si ponían obstáculos al nacimiento de nuevas vidas: «Si les pesase (el ayuntamiento) porque ella se empreña es grave pecado y si hace

---

<sup>382</sup> Impresa en la Parte XXV (póstuma) del teatro de Lope de Vega.

<sup>383</sup> Recogida en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, bajo la signatura 17.039.

algo por no empreñarse peca mortalmente, y la que procura de no parir o él de no la empreñar, pecan como si matasen los hijos<sup>384</sup>». Guillén nos presenta en sus comedias el caso escandaloso de aquellos esposos-soberanos (reyes de EPC, TPC; príncipe de CSH...) que, cegados por la lujuria, aborrecían a sus legítimas esposas y se negaban a consumar con ellas el matrimonio, destrozando la armonía de su hogar familiar y amenazando, con ello, la estabilidad de su reino todo. Además, ponía en boca de sus *alter-ego* sentencias claras al respecto: «¿Y tú sabes que es locura / ese amor sin fruto?», p. 341 de ENM; «Pues a no haber casamiento, / no habría generación», p. 131 de EDD, etc.

[5] Educar a los hijos

En los subsubapartados III.2.1.3. «Padre y/o hermano de la dama» y III.2.2.3. «La madre», ya se ha comentado el importante papel docente atribuido por el vate del Turia a los progenitores.

[6] El esposo debe mandar a la mujer, pero con respeto y dulzura, y evitando en lo posible el castigo físico

Compartiendo los juicios de religiosos y moralistas de la talla de Luis Vives, Francisco de Osuna o Vicente Mexía, entre otros, Guillén censura en su teatro el comportamiento indigno del esposo que, como don Diego en VA (pp. 285b-286a) o don Antonio en EVE (p. 325b), amenaza con violencia o directamente golpea a su mujer: «¡Qué extremos tan vergonzosos / para un hombre principal! / Los honrados, los honrosos, / los bien nacidos, los nobles, [...] ¿ponen, ponen civilmente, / ni descompuestos, ni locos, / las manos en sus mujeres, / que no sea para sólo / vengar agravios de honor?» (pp. 325b-326 a de EVE); «Y mujeres principales / ¿sufren maridos villanos, / que en ellas pongan las manos?» (p. 11a de LEH). También en uno de sus discursos académicos como «nocturno» (*Como a de grangear vn galan a una dama*), Guillén aludía a la «villanía» del «poner las manos sobre vna muger». Eso sí, siempre que la mujer sea digna y no se le subleve al esposo: «¿Por qué no [poner las manos sobre la esposa], cuando son tales?» (LEH, p. 11a). Ya lo dijo Francisco de Osuna, apoyándose en la opinión de ciertos doctores que legitimaban el castigo físico con unos azotes nunca graves «ni con deshonra, y que se den a mujer incorregible, por cosa que va en

---

<sup>384</sup> F. de Osuna, *Norte de los estados...*, fol. 35.

mucho<sup>385</sup>». Del mismo modo, y ajustándose a la ortodoxia de la moral católica, tampoco se muestra partidario de las leyes que permitían al esposo asesinar a la mujer adúltera.

[7] La mujer debe sujetarse al esposo, temerle y respetarle.

Obediencia que tan sólo «en lo razonable y justo / es obligación forzosa» (VA, p. 285b). Porque, aparte de que la mujer no es esclava sino compañera («¿Soy tu esclava? ¿Soy mujer / que he llegado a tu poder / sin linaje y sin honor?», p. 284b de VA), el comportamiento indigno del esposo (jugador, violento, mujeriego...) puede eximirle, en ocasiones graves que lesionen su honor y dignidad, de su deber de obediencia al marido. En estos casos, Guillén nos muestra el sufrimiento de unas mujeres obligadas a tener que valerse por sí mismas al tiempo que a sufrir calladamente y disimular ante la opinión pública las faltas de su cónyuge («¡Oh, mal marido! [...] / no soy / honrada por mi marido / sino por mí soy honrada. / [...] Pensamiento ha sido honroso / de una mujer procurar / sufrir y disimular / los agravios de su esposo; / mas, pues, por ser desdichada, / tanto me viste ofendida / que los confieso corrida / y los padezco afrentada», pp. 276b, 277a y 278a.). Por otra parte, Guillén señala la necesidad de que el obligado encogimiento de la esposa se sitúe en el justo término medio, esto es, ni tanto («en la mujer de valor, / [...] ha de ser noble el respeto, / mas no civil el temor», «No ha de ser tan melindrosa / la que es tan propia mujer», pp. 316b y 323b), ni tan calvo («Mirad que lo erráis, señora, / que no es esclavo un marido», p. 327b de EVE).

Unas máximas que se encierran en cuatro palabras básicas: amor, respeto, honor y libertad. Claves que auguran el éxito del matrimonio, como aprenderán, en sus propias carnes, don Antonio y doña Jacinta: «si a estos medios / nuestros extremos rendimos, / nuestras paces apoyamos, / [...] seremos tiernos amantes, / seremos grandes amigos» (EVE, p. 342b).

---

<sup>385</sup> *Norte de los estados...*, fol. 154.