



Università del Salento
Dipartimento di Studi umanistici



Universitat de València
Departament de Filologia Espanyola

La elaboración de la materia palatina en la dramaturgia de Guillem de Castro y Bellvís (1569-1631)

Dottorando

Antonio BOCCARDO

Direttori di tesi

Prof. Diego SÍMINI

Prof.ssa Teresa FERRER VALLS

Dottorato in studi linguistici,
storico-letterari ed interculturali
XXVIII CICLO

Doctorado en Estudios
Hispánicos Avanzados

Lecce - Valencia, Diciembre 2017

A la felicidad

AGRADECIMIENTOS

Escribo estos breves agradecimientos por las calles de Valencia, apuntando en una libreta palabras que quiero presentar sin ningún retoque. Siempre he considerado que la experiencia de un doctorado incluye una formación no solamente académica, sino también, y sobre todo, personal. Es por eso que quiero darles las gracias a las personas que han contribuido, quien más, quien menos, a ambos aspectos. Sentado delante del Micalet pienso en mi formación universitaria, marcada por muchas experiencias. Entre ellas, guardo en la memoria con mucho cariño esas clases de literatura española que me fascinaban por su carácter motivador, ya que siempre me empujaban a profundizar más en los conocimientos literarios tratados en clase, con una sed hidrópica que nunca se saciaba. Por tanto, al final de este trabajo de tesis, la primera persona a la que quiero darle las gracias es mi profesor Diego Símini, no solo por haberme dirigido a lo largo de este recorrido, sino porque le debo gran parte de mi formación académica y de las oportunidades que he tenido durante mi carrera universitaria. Sus clases consolidaron fuertemente un interés hacia la literatura española que ya iba desarrollándose desde los años del instituto, y sus consejos me encauzaron hacia el camino que he emprendido.

Justo después de acabar la universidad, cuando solicité una beca europea, fui a Valencia precisamente por sugerencia suya. Sin embargo, cuando llegué a la ciudad del Turia para realizar unas prácticas en el Departamento de Filología española y colaborar en el proyecto CATCOM, no tenía ni idea de dónde ir, ni de cómo desplazarme ni, en definitiva, de qué perspectiva abordar la ciudad que iba a acogerme durante unos meses (y que luego me acogería durante mucho más). Quedé entonces con Teresa Ferrer Valls, quien muy amablemente me acompañó a la sede Consolider. A lo largo del recorrido, me explicó brevemente la historia de la ciudad. Aprendí entonces que las torres de Serranos son lo que queda de la antigua muralla de la ciudad, derrumbada hacia la mitad del siglo XIX. Sentado ahora delante de esas torres, recuerdo que Teresa Ferrer agregó un detalle que se me grabó en la cabeza: “Cuando Lope estuvo en Valencia vio la muralla”, me dijo. Fue entonces cuando decidí con qué tipo de actitud ver Valencia. Decidí ver la ciudad de hoy en su desarrollo histórico, reflejado en las vicisitudes de poetas y escritores. Desde aquel lejano 2012, la literatura acompañó mis estancias en España, y no solo eso. Cuando

después de estar en Valencia fui como auxiliar de conversación a Salamanca, mi lectura favorita fue *El bobo del colegio*, obra que se desarrolla entre la ciudad del Tormes y la ciudad del Turia. Unos años después, en Sevilla, ocurrió lo mismo con *El arenal de Sevilla*. Y también cuando estaba en Italia, volví a ver los monumentos con otros ojos. A Teresa le agradezco, por tanto, no solo la paciencia y la constancia a la hora de dirigir este trabajo, sino también la actitud que involuntariamente ha despertado en mí.

Este es una investigación que no hubiera seguido el rumbo que ha seguido sin las inestimables sugerencias de Fausta Antonucci y Joan Oleza, quienes con extrema disponibilidad siempre han ofrecido sus opiniones a las dudas que les sometía. A ellos también va mi más sincero agradecimiento.

A mitad camino entre lo académico y lo personal, quiero darle las gracias a una fiel amiga más que a una compañera de departamento, por la sencillez y la transparencia de nuestra relación, y sobre todo por la ayuda que me ha brindado en los momentos más difíciles. Gracias, Ilaria.

Sentado en el jardín del Turia, quiero agradecerle a mi familia su constante presencia incluso cuando yo estaba ausente, y por el clásico apoyo de la familia Boccardo que se ofrece también cuando nadie lo ha pedido.

Hablando de familias, quiero agradecerle también a la otra, a la pequeña, a la familia con la que he pasado muchas noches delante del mar bebiendo gaseosas, la confianza que tenemos y la seguridad de hablar sin filtro alguno.

Cruzando el Puente de las Flores pienso en Michela, a quien le debo muchos años de mi vida y un enorme agradecimiento, sobre todo por el apoyo a pesar de la distancia, porque es mi Guadiana de sentimientos. Y no necesito decir nada más.

Vuelvo a la plaza de la Virgen, y a todas las experiencias que he tenido en Valencia. No sería la persona que soy ahora sin Vicent, quien ha brotado en mi vida de forma inesperada y sorprendente. A él también le debo mucho, más de lo que piensa, y se lo agradezco.

Finalmente, quiero darle las gracias a toda la gente a la que ha merecido la pena conocer en estos años (Gianluca en primer lugar) y, sentado al lado de la iglesia de San Agustín, quiero darles las gracias también a los que, cuando les decía que estudiaba a Guillem de

Castro, me preguntaban: “¿Él del metro de Xátiva?”, por haberme enseñado lo importante que es el conocimiento y la investigación literaria.

TABLA DE CONTENIDOS

RIASSUNTO.....	11
INTRODUCCIÓN.....	15
1. LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE GUILLEM DE CASTRO Y BELLVÍS	27
2. LA MATERIA PALATINA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO	67
2.1 Cuestiones previas.....	67
2.2 Rasgos y definición	79
2.3 La evolución del género	95
3. ANÁLISIS DE LOS DRAMAS PALATINOS DE GUILLEM DE CASTRO	99
3.1 El corpus de referencia.....	99
3.2 Datos fundamentales sobre los dramas palatinos.....	101
3.3 La acción: los desórdenes del poder y sus límites, los conflictos de la desigualdad social	106
3.3.1 Introducción	106
3.3.2 Los temas de las obras palatinas de Guillem de Castro	108
3.3.3 Conclusiones	153
3.4 El marco espacial	156
3.4.1 Introducción	156
3.4.2 El marco geográfico	158
3.4.3 Los espacios de la acción	181
3.5 El marco temporal	208
3.5.1 Introducción	208
3.5.2 El tiempo histórico	210
3.5.3 El tiempo de la fábula y de la acción	219
3.6 Indicaciones escénicas al servicio de la materia palatina	242
3.6.1. <i>Kinesis</i>	247

3.6.2 Gestualidad.....	256
3.6.3 <i>Attrezzo</i>	267
3.6.4 Vestuario	278
3.6.5 Sonido.....	286
3.6.6 Decorado	293
3.6.7 Conclusiones	303
4. A MODO DE CONCLUSIONES: REFLEXIONES SOBRE EL LUGAR QUE OCUPA LA MATERIA PALATINA EN LA OBRA DE GUILLEM DE CASTRO	307
BIBLIOGRAFÍA	337
ANEXO. BIO-BIBLIOGRAFÍA DE GUILLEM DE CASTRO Y BELLVÍS.....	373

Riassunto

Il lavoro di tesi che presentiamo approfondisce lo studio di un autore, Guillem de Castro y Bellví, la cui drammaturgia presenta aspetti originali che devono ancora essere analizzati in modo sistematico. Tra questi, ne è stato scelto uno in particolare come oggetto di studio: l'elaborazione della materia palatina. Si tratta di un genere teatrale, quello palatino, già identificato dalla critica letteraria, soprattutto relativamente al suo carattere comico, grazie, ad esempio, agli studi di Weber de Kurlat, Vitse, Oleza o Zugasti. Inoltre, i lavori di Arata o Badía Herrera ne hanno dimostrato l'importanza durante l'epoca di formulazione dei canoni della *comedia nueva*. L'obiettivo primario della presente tesi dottorale, quindi, consiste nell'identificare l'incidenza della materia palatina in un autore che ha sviluppato la sua drammaturgia all'interno della cosiddetta scuola drammatica valenciana, e la cui ricezione accademica è spesso stata caratterizzata dal confronto esclusivo con Lope de Vega o dal solo studio di opere basate su trame mitologiche, di origine cervantina e, soprattutto, delle opere che trattano di Rodrigo Diez de Vivar, *Las mocedades del Cid* e *Las hazañas del Cid*. Per quanto riguarda la materia palatina, il lavoro di tesi prende in considerazione l'ampia bibliografia a disposizione del ricercatore che vi si appropria, e individua alcune caratteristiche fondamentali e concrete del genere. Sono stati considerati, in particolare, i lavori di Weber de Kurlat, Vitse o Wardropper, oltre alle imprescindibili analisi di Oleza, di Arata (che si è occupato di Miguel Sánchez "El Divino"), di Valle Ojeda (con l'edizione de *El hijo de la cuna de Sevilla*), di Ferrer Valls (sulla scuola drammatica valenciana), di Zugasti (su Tirso de Molina), di Gutiérrez Gil (su Rojas Zorrilla) e di Badía Herrera (sulla collezione del conte di Gondomar), nonché il recente volume monografico dei *Cuadernos de Teatro Clásico*, pubblicato nel 2015, che si occupa della commedia palatina. Alla luce della bibliografia disponibile, quindi, sono state individuate le seguenti caratteristiche relative al genere teatrale:

1. Spazio e tempo lontani dall'*hic et nunc* del pubblico.
2. Universo sociale delle opere centrato sulle alte gerarchie dello Stato (re, principi e membri dell'alta nobiltà).

3. I temi predominanti si focalizzano sul potere e sulle relative implicazioni con il tema amoroso.

4. La trama è sviluppata a partire dalla fantasia dell'autore, senza basarsi sui fatti storici o su argomenti di origine letteraria (per lo meno agli occhi del pubblico).

Gli obiettivi del lavoro di tesi si sono sviluppati pertanto sulle seguenti linee di ricerca:

- Analizzare il processo di elaborazione palatina nella drammaturgia di Guillem de Castro, individuando gli espedienti tecnici utilizzati dall'autore, l'adesione alle caratteristiche del genere e gli elementi distintivi del suo stile.

- Considerare la presenza dell'universo palatino nelle opere di Castro non ascrivibili al genere teatrale considerato, in modo da evidenziare il carattere ibrido di drammi quali *Progne y Filomena* o *Don Quijote de la Mancha*.

- Definire la posizione di Castro nel panorama della letteratura teatrale aurea secondo la prospettiva palatina, per osservare quali elementi conserva e quali trascura rispetto alle opere del gruppo drammatico valenciano (soprattutto rispetto a Tárrega e Virués) o di Lope de Vega.

- Determinare il peso della materia palatina nella drammaturgia di Castro, soprattutto considerando le peculiari possibilità teatrali rintracciabili in drammi come *La justicia en la piedad* o *El nieto de su padre*. Si contribuirà, in questo modo, a una quadro più chiaro del peso che il genere palatino riveste nel teatro del Siglo de Oro, seguendo la direttrice di ricerca degli ultimi lavori di Oleza e Antonucci, che si sono occupati dello stesso tema.

Il corpus delle opere analizzate fa riferimento a un determinato gruppo di drammi appartenenti senza dubbio alla drammaturgia di Castro. Non sono stati presi in considerazione i testi sulla cui paternità la critica presenta dubbi o riserve. Sono state vagliate, pertanto, sei opere di matrice evidentemente palatina: *El amor constante*, *El caballero bobo*, *Los enemigos hermanos*, *Cuánto se estima el honor*, *La justicia en la piedad* e *El nieto de su padre*. Il lavoro si presenta organizzato in quattro capitoli. Il primo traccia la ricezione critica dell'opera di Castro, e analizza l'interesse del mondo accademico nei confronti dell'autore. Il secondo capitolo si occupa della materia palatina alla luce delle caratteristiche individuate dai diversi studiosi (Oleza, Zugasti, Vitse e Weber de Kurlat in primis), determinando così gli strumenti necessari per l'analisi vera e

propria delle opere dell'autore. Il terzo capitolo si focalizza sullo studio concreto del corpus, presentando in primo luogo i dati relativi alla composizione, alla pubblicazione e alla rappresentazione delle opere prese in considerazione. In secondo luogo, paragrafo dopo paragrafo, si studiano aspetti specifici dei singoli drammi, presentando i temi affrontati, le coordinate spazio-temporali e un'ipotetica *mise en scène* ricostruita a partire dalle indicazioni sceniche riscontrabili nel testo, più specificatamente concentrata sull'analisi della kinesi, della gestualità, degli oggetti in scena, dei costumi teatrali, del suono e della scenografia. Non è stata inclusa una parte dedicata allo studio dei personaggi poiché la componente diastratica in Castro è già stata analizzata nel lavoro di Domingo Carvajal. Il quarto capitolo, infine, traccia le conclusioni derivate dall'analisi condotta durante il lavoro di tesi, e riflette sulla presenza del genere teatrale considerato in Guillem de Castro non solo per quanto riguarda le opere analizzate, ma anche rispetto a quelle che, pur riconducibili a un'altra categoria drammatica, presentano una decisa elaborazione in chiave palatina (*Progne y Filomena, Don Quijote de la Mancha, El engañarse engañando*).

Introducción

El trabajo que presentamos a continuación pretende profundizar en la figura de Guillem¹ de Castro y Bellvís (Valencia, 1569 – Madrid, 1631), un dramaturgo del Siglo de Oro cuya obra, a pesar de la importancia que tuvo en su momento y a pesar de ciertas contribuciones especialmente significativas por parte de algunos estudiosos, todavía está por abordar en toda su complejidad. Hemos considerado como objeto del estudio de esta tesis doctoral una parcela en concreto: la de la materia palatina, un género teatral tratado, especialmente en su vertiente cómica, en algunos estudios que ya se han vuelto clásicos, como los de Weber de Kurlat² o Vitse³, y que ha despertado gran interés en los últimos años, como iremos desgranando. Hoy sabemos, sobre todo a partir de trabajos como los de Arata sobre Miguel Sánchez ‘el Divino’⁴ o de Badía Herrera sobre la colección Gondomar⁵, que este género tuvo un peso específico importante en la gestación de la comedia nueva. Nuestro propósito es, por tanto, identificar su relevancia en un autor que forma parte del conocido como grupo de dramaturgos valencianos, o escuela dramática valenciana. Desde esta misma introducción debemos reconocer nuestra deuda con

¹ El nombre del autor, como figura en su partida de bautismo es *Joan Guillem*. Sin embargo, él mismo firmó en su testamento con la forma *Guillén*, que luego se difundió masivamente en la historiografía crítica. *Guillén* es, por tanto, un nombre completamente legítimo para utilizar. No obstante, a pesar de la tradición crítica, optamos por la utilización del nombre en su correcta ortografía actual, empleando la variante valenciana *Guillem*.

² Véase WEBER DE KURLAT, F., “*El perro del hortelano: comedia palatina*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), 339-63; de la misma autora, véase también “Hacia una morfología de la *comedia* del Siglo de Oro”, en *Anuario de Letras*, 14 (1976), 101-138 y “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, en M. CHAVALIER, F. LÓPEZ, J. PÉREZ y N. SALOMON (eds.), *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, vol. II, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, 867-71.

³ Véase VITSE, M., *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988 y “La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia”, en J. CANAVAGGIO (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 273-289.

⁴ Véase ARATA, S., *Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "Comedia nueva"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

⁵ BADÍA HERRERA, J., *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid-Frankfurt am Main, TC/12-Iberamericana-Vervuert, 2014.

estudios que han abierto este camino, como los de Oleza⁶, de Antonucci⁷ o de Ferrer Valls⁸. A todos ellos, y a otros que han tratado sobre este género en los últimos años nos iremos refiriendo en las páginas que siguen. Pero vale la pena volver atrás para recordar brevemente la manera en que la obra de nuestro autor ha sido percibida entre los estudiosos.

Durante siglos, la figura de Guillem de Castro estuvo indisolublemente ligada a la de Lope de Vega, en calidad de “su mejor discípulo”, y la fama del dramaturgo valenciano se asociaba casi exclusivamente al éxito de *Las mocedades del Cid*. Para su recuperación resultaron fundamentales la edición de su obra llevada a cabo por Eduardo Juliá Martínez⁹ y el perfil biográfico realizado por Francesc Martí Grajales¹⁰, a comienzos del siglo XX. Sin embargo, hay que esperar al trabajo de Rinaldo Frolidi¹¹ sobre el nacimiento de la *comedia nueva*, que se fijaba de manera especial en la importancia del grupo dramático valenciano, para que se produzca un nuevo auge de la obra del dramaturgo. Recordaremos los trabajos de Ramos¹², Luciano García Lorenzo¹³, Christiane Faliu-Lacourt¹⁴ o la edición de una parte de sus obras, llevada a cabo por Joan Oleza¹⁵. Aun así, la mayoría de estudios que a lo largo de los años se han centrado en la obra del autor han destacado aspectos específicos, privilegiando los análisis relacionados con el Cid, el tratamiento de la materia mitológica, las obras de inspiración cervantina o el poder y sus límites.

⁶ Véase OLEZA, J., “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo”, en *Edad de Oro*, 16 (1997), 235-51.

⁷ Véase ANTONUCCI, F., “Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro”, en G. ROSSI y A. GUARINO (eds.), *Le radici spagnole del teatro moderno europeo: Atti del Convegno di Studi. Napoli 15-16 Maggio 2003*, Salerno, Edizione del Paguro, 2004, 101-16. Véase también el trabajo escrito en colaboración entre la autora y Oleza, “La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones”, en *RILCE*, 29: 3 (2013), 689-741.

⁸ Véase FERRER VALLS, T., “Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática Valenciana”, en *Edad de oro*, 16 (1997), 137-48.

⁹ Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, I vol. (1925), II vol. (1926), III vol. (1927).

¹⁰ Véase MARTÍ GRAJALES, F., “Bio-Bibliografía de Guillén de Castro”, en *Anales del Centro de cultura valenciana*, 4 (1931), 171-220.

¹¹ Véase FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968, 157 (trad. de F. Gabriele a partir del original italiano *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-americana dell'Università di Pisa, 1962).

¹² Véase RAMOS, J. L., “Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca”, en J. OLEZA (dir.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, 229-248.

¹³ Véase GARCÍA LORENZO, L., *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976.

¹⁴ Véase FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Guillén de Castro*, Toulouse, FIR, 1989.

¹⁵ Véase CASTRO Y BELLVÍS, G., de, *Obras Completas*, I, ed. de J. OLEZA, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1997.

Paralelamente, la presencia en la escena de las obras de Castro se ha centrado en los montajes de *Las mocedades del Cid* (en 1941, dirigida por Felipe Lluch, en 1954, por Antonio de Cabo y Rafael Richard, en 1968, por José García Nieto y José Hierro, en 1990 y 1997, ambas dirigidas por Gustavo Pérez Puig), de *El curioso impertinente* (en 2007, dirigido por Natalia Menéndez) y de *Los malcasados de Valencia* (en 1979, bajo la dirección de Casimir Gandía; en 1994, dirigida por Luis Blat, y en 2013, representada por la compañía valenciana *El corral de la Olivera*), con una sola puesta en escena de *El narciso en su opinión* (en 2009, dirigido por Rafael Calatayud) y *La fuerza de la costumbre* (en 1994, dirigida por José Caride)¹⁶. El autor que se estudia en las páginas que siguen, por tanto, presenta un interesante perfil teatral que aún no se ha explorado completamente y que, en nuestra opinión, precisa de una revalorización en el panorama de la literatura teatral áurea.

La elección de la materia palatina como espacio crítico para el análisis del teatro de Castro no fue inmediata y directa. Una vez que tomamos como objeto de estudio el corpus dramático del autor, comenzamos de hecho un proceso de acotación del ámbito de investigación cuya idea inicial consistía en analizar la influencia italiana en su obra, debido a que en la bibliografía crítica se menciona muy a menudo la importancia de la literatura italiana en los planteamientos dramáticos del autor como uno de sus rasgos característicos, pero sin precisar en qué consiste y cuáles son sus límites. Fue Henri Mérimée¹⁷ quien observó ese influjo, que consideraba relacionado con la lectura de literatura italiana por parte del autor, más que con la etapa vivida en el reino de Nápoles. *El vicio en los extremos*, por ejemplo, presenta equívocos o suplantaciones “de las que gustan los *novellieri* italianos”¹⁸. Mérimée apuntaba también a la influencia de *Orlando furioso* en la trama de *El desengaño dichoso*, y remitía a la *novella* novena de la décima jornada del *Decamerón* al señalar el recurso al empleo de la magia, que anula la distancia entre los amados en *El conde Dirlos*, concluyendo que “esta semejanza, además de otras

¹⁶ Véase GARCÍA MASCARELL, P., *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls; Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 2014 y GARCÍA LORENZO, L., “Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena”, en I. ARELLANO (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, 51-59.

¹⁷ Véase MÉRIMÉE, H., *El arte dramático en Valencia*, 2 vols., Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985 (trad. de O. Pellissa Safont de *L'art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu'au commencement du XVII siècle*, Toulouse, Privat, 1913).

¹⁸ MÉRIMÉE, H., *El arte dramático en Valencia, ob. cit.*, vol. II, 571.

de menor importancia, permiten afirmar que Castro había leído a Boccaccio”¹⁹. Diez años después de Mérimée, Juliá Martínez retomó algunas de las observaciones del hispanista francés en las introducciones a los volúmenes de las *Obras completas de Castro*, indicando, sin embargo, solo vagas referencias a la literatura italiana. Por ejemplo, además de la influencia ya señalada para *El desengaño dichoso*, Juliá Martínez observaba que en el único entremés que nos consta atribuido a Castro, *Cornelio*, “se desenvuelve una escena bastante propia para un cuento del *Decamerone* en su más conocida tendencia”²⁰. No mencionaba, sin embargo, ninguna procedencia italiana en relación con *El vicio en los extremos*, que Juliá Martínez consideraba solo como una comedia formada a partir de recursos temáticos anteriormente utilizados en las obras de Castro. Desde Mérimée y Juliá Martínez, la idea de una presencia italiana en la dramaturgia del autor siguió latente. Christiane Faliu-Lacourt, por ejemplo, daba por sentada la lectura de obras italianas en Castro, apoyándose en las observaciones de Mérimée, pero considerando, en lo relativo al *El desengaño dichoso*, que el *Orlando furioso* “n’a pas constitué pour le dramaturge un tremplin mais un prétexte et nous pouvons le regretter”²¹. El influjo italiano en Castro es mencionado también por Oleza²² y por Domingo Carvajal, quien, con respecto a las fuentes del autor, observa:

Lo cierto es que sí se observa en éste una cierta tendencia a canalizar por la vía sería útil del drama los conflictos sobre el rey tirano y la corrupción del poder [...], mientras opta claramente por el cauce deleitoso de la comedia cuando pretende evadir y divertir al senado con enrevesadas peripecias inspiradas ya en el costumbrismo de la época, ya en las *novelle* italianas o cervantinas, ya en la propia experiencia vital del autor²³.

Las investigaciones y las lecturas de los textos de los *novellieri* italianos en que nos centramos, buscando concretar más este presupuesto por medio de fuentes, confirmaron, sin embargo, la afirmación de Mérimée, según el cual “lo que Castro debe a los narradores italianos son hallazgos de detalles, más que enredos ya dispuestos. No les saqué, se

¹⁹ *Ibid.*, 587, n.48.

²⁰ CASTRO Y BELLVÍS, G., *Obras de don Guillén de Castro*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, vol. III, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1927, XXXII.

²¹ FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 148.

²² Véase CASTRO Y BELLVÍS, G., de *Obras Completas*, I, ed. de J. OLEZA, *ob. cit.*, XII.

²³ DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellvís (1569-1631)*, tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán, Barcelona, Universidad de Barcelona, junio 2005, 70.

aprovechó de ellos”²⁴. En definitiva, a nuestro juicio, y tras esta labor de rastreo, consideramos que el objetivo que nos habíamos prefijado podía quedar demasiado difuminado para nuestro trabajo, encaminado a la defensa de una tesis doctoral dentro de un plazo razonable. La acotación del ámbito de investigación se desplazó entonces hacia el estudio de una parte específica del corpus dramático del autor. Se perfilaban diferentes opciones de análisis, basadas en la elección de un género específico del teatro de Castro según la clasificación propuesta por Fausta Antonucci²⁵. Según se deduce del título de este trabajo, nos decantamos por analizar la materia palatina

En lo que concierne a la materia palatina, el investigador que se acerca al tema dispone de una amplia bibliografía mediante la cual se pueden identificar algunos rasgos fundamentales y concretos del género. Desde los clásicos estudios ya citados de Frida Weber de Kurlat, y Marc Vitse, junto con otros de Joan Oleza²⁶ o de Bruce Wardropper²⁷, la crítica ha ido aportando nuevos elementos a su definición. Asimismo, Stefano Arata²⁸, María del Valle Ojeda²⁹, Teresa Ferrer, Miguel Zugasti³⁰ y Alberto Gutiérrez³¹ se han ocupado de analizar las obras de autores específicos (o de un conjunto de autores) a luz de los planteamientos teóricos sobre la materia palatina, aumentando el caudal de piezas pertenecientes al género y contribuyendo a definir mejor sus características. Más recientemente, como hemos apuntado anteriormente, Josefa Badía ha examinado el

²⁴ MÉRIMÉE, H., *El arte dramático en Valencia, ob. cit.*, 571.

²⁵ Véase ANTONUCCI, F., “Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, sobre todo 104-06.

²⁶ Véase OLEZA, J., “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. OLEZA (dir.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, 251-308. Véase también, del mismo autor, los siguientes artículos: “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en I. ARELLANO y V. GARCÍA RUIZ (coords.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos: homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, 235-50. “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad. El lacayo fingido o las armas sutiles de la comedia”, en *La puesta en escena del teatro clásico, Cuaderno de teatro clásico*, 8 (1995), 85-119. “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, en *Estaba el jardín en flor...Homenaje a Stefano Arata. Criticón*, 87-88-89 (2003), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 603-20.

²⁷ Véase WARDROPPER, B. W., “La comedia Española del Siglo de Oro”, en E. OLSON, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, 181-242, sobre todo 195-96.

²⁸ Véase ARATA, S., “Comedia palatina y autoridades burlescas”, en *Imprévue*, 1-2 (1988), 67-82, además del ya citado monográfico *Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "Comedia nueva"*.

²⁹ Véase OJEDA CALVO, M. V., *El hijo de la Cuna de Sevilla. Comedia inédita de finales del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1996.

³⁰ Véase ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en E. GALAR y B. OTEIZA (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, 159-185.

³¹ Véase GUTIÉRREZ GIL, A., *La comedia palatina en Francisco de Rojas Zorrilla*, tesis doctoral dirigida por Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha, noviembre 2015.

género palatino en su estudio sobre la colección del conde de Gondomar y, en 2015, la revista *Cuadernos de Teatro Clásico* dedicó un monográfico a la comedia palatina³². Hay otras razones, si se quiere más triviales y sin duda alguna poco académicas, que han llevado al estudio de la materia palatina, y que tienen que ver con un interés hacia lo que también hoy en día podríamos considerar palatino. El interés por lo antiguo, por lo exótico, por los mundos perdidos (o supuestamente perdidos y que ya no se pueden alcanzar) siempre ha fascinado al hombre. Esto mismo podía seducir en el Siglo de Oro a los espectadores de obras palatinas como ocurre hoy en día con algunas series de televisión. Perdónese la comparación, muy poco académica. Recordaremos las palabras de Italo Calvino a manera de justificación, ciertamente interesada, sobre esta reflexión: “L’attualità può essere banale e mortificante, ma è pur sempre un punto in cui situarci per guardare in avanti o indietro. Per poter leggere i classici si deve pur stabilire “da dove” li stai leggendo, altrimenti sia il libro che il lettore si perdono in una nuvola senza tempo”³³. Mirando a la actualidad, la serie *Juego de Tronos* es capaz de provocar en sus espectadores emociones similares a las que podían despertar en el público del siglo XVII las representaciones de *La justicia en la piedad* de Castro o *El animal de Hungría* de Lope. Toda la serie, de hecho, podría considerarse como una macro obra palatina, porque se caracteriza, tal y como ocurre con los dramas y las comedias de este género, por una ubicación lejana en el espacio y en el tiempo, por personajes pertenecientes a la alta nobleza de reyes y príncipes, por las luchas por el poder, por ocultamientos de identidad y por amoríos atrevidos entre los personajes.

Se despertó por tanto en mí la curiosidad por desentrañar los mecanismos del género palatino y aplicarlos a un autor a revalorizar todavía en toda la importancia que tuvo su obra en el contexto del teatro del Siglo de Oro. Este trabajo, por tanto, pone en relación a un autor y a un género teatral, en un camino abierto y dialogado gracias a la labor crítica de Oleza, quien, recordemos, empleó precisamente una obra de Castro, *El amor constante*, para motivar la existencia de dramas palatinos³⁴.

La investigación llevada a cabo en esta tesis se ha fijado en los siguientes objetivos:

³² Véase ZUGASTI, M. (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015).

³³ Véase CALVINO, I., “Italiani, vi esorto ai classici”, en *L'Espresso*, 28 de junio 1981, 58-68, 67.

³⁴ Véase el citado artículo de Oleza “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo”.

- Analizar el proceso de elaboración palatina en la dramaturgia de Guillem de Castro, determinando los recursos empleados, la conformidad con los rasgos característicos del género y la presencia de elementos distintivos del autor en el proceso de elaboración.
- Considerar la presencia del universo palatino en obras de Castro no propiamente pertenecientes a este género para subrayar el hibridismo de dramas como *Progne* y *Filomena* o *Don Quijote de la Mancha*, y enmarcar aspectos anteriormente analizados de forma aislada en el contexto más amplio del género que consideramos, como ocurre con el tema del tirano que abusa de sus privilegios o del amor entre miembros supuestamente pertenecientes a dos clases sociales diferentes.
- Definir la ubicación de Castro en el panorama de la literatura teatral áurea del momento desde la perspectiva de la elaboración palatina, para observar qué elementos engloba o cuestiona de cara a la producción de otros autores del grupo dramático valenciano (sobre todo Virués y Tárrega) o de Lope de Vega.
- Ofrecer finalmente un balance del peso del universo palatino en las obras de Castro que despliegan gran parte del abanico de posibilidades ofrecidas por el género (sobre todo en dramas tan peculiares como *La justicia en la piedad* y *El nieto de su padre*), y contribuir así a una visión más clara de la envergadura de este género en el teatro del Siglo de Oro, en la línea de los estudios realizados sobre otros autores.

En el segundo capítulo de este trabajo presentamos un análisis de la cuestión a partir del material bibliográfico relativo a la materia palatina. Como ya hemos señalado, el género ha despertado en los últimos años un profundo interés en el mundo académico, y se ha caracterizado según algunos rasgos sobresalientes que aquí apuntamos brevemente y que analizamos con más detalle en las páginas siguientes:

1. El espacio y el tiempo son alejados del *hic et nunc* del público. Siguiendo la expectativa de ilusión que tenía el público del corral de comedias al ver este tipo de obras, la ubicación espacial y cronológica remiten a unos reinos más o menos alejados de España y a una época remota o indefinida y, en todo caso, imposible para concretar.

2. El universo social de la obra es el de la corte. Los protagonistas pertenecen a capas sociales elevadas, como la alta nobleza, reyes y príncipes.

3. Los temas predominantes son los relacionados con el poder, pero con implicaciones en el plano amoroso. Los asuntos más frecuentes en este tipo de obras, de hecho, son los abusos de poder, las intrigas de la corte, y la relación amorosa conflictiva que se produce a raíz de una diferencia estamental entre los amantes, o los enredos derivados de la ocultación o el desconocimiento de la identidad.

4. La acción es fantástica. Por muchos ecos históricos que puedan tener las obras palatinas, su acción procede de la libre invención del autor. Como explicaremos en su momento, la trama puede basarse en un asunto literaturizado, pero se considera fundamental que, de cara al público del momento, la materia tratada se perciba como producto de la fantasía del dramaturgo.

Los rasgos aquí mencionados no constituyen categorías fijas y rígidas para determinar la pertenencia de una obra al género palatino. De hecho, algunos elementos coinciden con otras categorizaciones teatrales (por ejemplo, la comedia novelesca también desarrolla tramas de libre invención, y el elemento del disfraz también aparece en comedias urbanas como *El bobo del colegio* o *El arenal de Sevilla*). Lo que sí está claro es que la materia palatina encuentra su dimensión de categoría teatral al margen de los demás géneros. Es decir, consideramos una obra palatina también porque no es, ni puede ser, religiosa, histórica, o urbana, y viceversa, por ejemplo, una obra mitológica no puede ser palatina, por muy contaminada e híbrida que se presente al público.

En el capítulo tres hemos concretado el corpus de análisis seleccionado del conjunto de las obras atribuidas a Castro. No hemos abordado cuestiones de autoría, sino que nos hemos ceñido al *status quaestionis* relativo a las obras que la crítica considera seguramente de Guillem de Castro, para que los resultados de nuestro análisis no se viesan contaminados por la falta de certeza sobre este punto. Por tanto, el corpus que hemos considerado, a la hora de llevar a cabo esta selección, incluye, además de las que se publicaron en las dos *Partes* del autor³⁵ y en el volumen colectivo *Doze comedias famosas*

³⁵ *Primera Parte de las comedias de don Guillen de Castro* (Valencia, Felipe Mey, 1618). *Segunda parte de las comedias de don Guillen de Castro* (Valencia, Miguel Sorolla, 1625).

de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia³⁶, las siguientes: *La manzana en la discordia* y *Robo de Elena* (escrita en colaboración con Mira de Amescua), *El nieto de su padre* (ya considerada por Fausta Antonucci³⁷), y *La tragedia por los celos* (cuya autoría se indica al final del ms. 17330 de la Biblioteca Nacional Española³⁸). Excluimos entonces las obras que Bruerton³⁹ o Faliu-Lacourt⁴⁰ consideraron de autoría probable pero no segura (*Donde no está su dueño está su duelo*, *El ayo de su hijo*, *La ingratitud por amor*, *Allá van leyes donde quieren reyes*⁴¹), y las de autoría dudosa (*El pobre honrado*, *Quien no se aventura*, *Pagar en propia moneda*). Tampoco hemos tomado en consideración las obras que los citados investigadores han excluido del corpus dramático de Castro y que, mientras no haya otros análisis concretos que prueben lo contrario, no pueden considerarse pertenecientes a la dramaturgia del autor (*El renegado arrepentido*, *Las canas en el papel* y *dudoso en la venganza*, *Quien malas mañas ha tarde o nunca las perderá*).

El corpus que hemos examinado comprende, por tanto, seis obras marcadamente palatinas por rasgos teatrales y temáticos. Se trata de *El amor constante*, *El caballero bobo*, *Los enemigos hermanos*, *Cuánto se estima el honor*, *La justicia en la piedad* y *El nieto de su padre*. Hemos excluido del corpus de análisis algunas obras que en un primer momento pensábamos contemplar: *El perfecto caballero*, *El engañarse engañando*, *Progne* y *Filomena*, *Don Quijote de la Mancha*, *El conde Alarcos*. Todas estas, de hecho, presentan una mezcla de géneros y rasgos, que incluye también elementos palatinos pero,

³⁶ *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (Valencia, Aurelio Mey, 1608).

³⁷ Véase ANTONUCCI, "Algunas notas sobre la autoría de *El nieto de su padre*", en *Criticón*, 51 (1991), 7-20.

³⁸ Se lee al final del ms. "Acabola dn Guillem de Castro en Madrid, a 24 de diciembre de 1622 años para Antonio de Prado". También aparece a nombre del autor en la relación de comedias del repertorio de Jerónimo Amella, de 1628. Faliu-Lacourt la considera "sûrement de Castro". Véase FALIU-LACOURT, *Un dramaturge espagnol...*, *ob. cit.*, 57. Véase también OLEZA, J., "Castro, Guillén de", en D. GAVELA y P. C. ROJO ALIQUÉ (coords.), P. JAURALDE POU (dir.), *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 2010, I, 298-330, 314.

³⁹ Véase BRUERTON, C., "The chronology of the comedias de Guillén de Castro", en *Hispanic Review*, 12: 2 (1944), 89-151.

⁴⁰ Véase FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 55-59.

⁴¹ La obra se considera de autoría probable en el estudio de Faliu-Lacourt. Véase FALIU-LACOURT, C., "Allá van leyes do quieren reyes de Guillén de Castro (?)", en *Ordre et révolte dans le théâtre espagnol du Siècle d'or (Actes du 1er colloque GESTE, 20-21 janvier 1978)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, 19-31 y 32-35.

a la vez, plantean ciertos detalles que impiden la adscripción al género que consideramos, como veremos.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero describe la acogida crítica de Guillem de Castro, y analiza el desarrollo de los conocimientos sobre el autor y el interés que ha despertado en el mundo académico. Hemos preferido tratar esta primera parte prescindiendo de un clásico recorrido biográfico porque los datos sobre la vida del autor ya se han expuesto de forma detallada en los citados trabajos de Faliu-Lacourt y de Domingo Carvajal. Aun así, para que el lector pueda tener una referencia concreta acerca de las vicisitudes de Castro, hemos incluido como anexo una tabla que presenta cronológicamente los hechos relevantes relativos a su biografía y al periodo en que vivió.

El segundo capítulo se centra en la materia palatina a la luz de los rasgos señalados por los investigadores, trazando por tanto el conjunto de las herramientas necesarias para el análisis de los dramas de Castro.

El tercer capítulo, como hemos sugerido en las líneas anteriores, se centra en el estudio concreto de nuestro corpus, teniendo en cuenta los rasgos definidos en el capítulo anterior. Se presentan en una tabla los datos relativos a las fechas de composición, de primera publicación y de representación⁴² de cada obra. No incluimos datos sobre ediciones antiguas posteriores a las señaladas, que se pueden encontrar en Oleza⁴³. Seguidamente, apartado tras apartado, el trabajo apunta a los aspectos específicos de estos dramas. El primero está dedicado al estudio de la acción, analizando las temáticas del poder y del amor y los motivos correspondientes que expresan de forma más concreta estos temas. El segundo apartado abarca el estudio de las coordenadas espaciales de las obras que nos ocupan, apuntando tanto a la ubicación geográfica como a la presencia de los diferentes espacios concretos en que se desarrolla la acción. En tercer lugar, analizamos el aspecto temporal de las obras, tanto en lo relativo al tiempo histórico, es decir, la época en que se desarrollan las tramas, como al tiempo de la fábula, en que se sitúa la acción. El último apartado se centra en la dimensión de la puesta en escena que

⁴² Para conseguir los datos de representación se ha consultado la base de datos CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* (<http://catcom.uv.es>), proyecto dirigido por Teresa Ferrer Valls, del que soy colaborador.

⁴³ Véase OLEZA, J., “Castro, Guillén de”, *ob. cit.*, 298-330.

se desprende de las indicaciones escénicas que aparecen en los textos, y se articula en subapartados diferenciados, según los tipos de acotaciones: *kinesis*, gestualidad, *attrezzo*, vestuario, sonido y decorado. Como se notará, en el análisis de las obras no hemos incluido un estudio sobre los personajes. Esto se debe al hecho de que, a pesar de representar un rasgo fundamental de la materia palatina, los personajes del teatro de Castro son el objeto de análisis del trabajo de Domingo Carvajal, al que haremos referencia, según resulte pertinente.

Finalmente, en el último capítulo de esta tesis se emprende una reflexión sobre la presencia de la materia palatina en la dramaturgia de Guillem de Castro, no sólo en aquellas obras que analizamos y que pertenecen claramente al género, sino también en que aquellas otras que dan muestras de hibridez e incorporan rasgos palatinos. El análisis ha permitido evidenciar el peso que tiene la materia palatina en la dramaturgia del autor, ya que muchos rasgos canónicos de este género se encuentran también en obras que consideramos pertenecientes a diferentes categorías teatrales, que evidencian, sin embargo, cierta elaboración *a lo palatino*. Repasaremos allí los casos emblemáticos de *Don Quijote de la Mancha*, de *Progne y Filomena* y de *El engañarse engañando*.

Ponemos fin a esta introducción, haciendo nuestras las palabras que pronuncia el marqués al final de la comedia *El engañarse engañando*, y que no dirigimos al *piadoso público*, como él hace, sino al *piadoso lector*: “[...] perdonad, pues a quien yerra / con deseo de acertar, / bástale su propia pena”.

1.

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE GUILLEM DE CASTRO Y BELLVÍS

Pues lo hecho
nos obliga a proseguir,
tener en lo por venir
fiel valor y fuerte pecho⁴⁴.

Estos versos que dice don Jaime a la joven Diana en *El perfecto caballero* podrían aplicarse a manera de guiño lúdico a la acogida crítica que merece la obra de Guillem de Castro y Bellvís: hay que tener confianza en el futuro, *fiel valor y fuerte pecho*. Decimos esto porque, tras un análisis de lo que se ha escrito hasta ahora sobre el autor que nos ocupa, y a pesar de meritorias aportaciones, tanto en el terreno documental, como en los de los estudios de su obra, es fácil darse cuenta de que su compleja figura ha representado para los investigadores un interesante desafío, y que solo en los últimos años ha empezado a estudiarse de forma más profunda y efectiva.

Tras la muerte de Castro, en 1631, empezó a forjarse la idea a la que se vincularía la figura del valenciano en los siglos venideros: su dependencia de Lope de Vega. De hecho, al proporcionar las primeras informaciones sobre Castro, Nicolás Antonio, tras remitir de forma breve a su procedencia, ya llevaba a cabo una valoración estética que lo relacionaba de inmediato con la figura del *Fénix de los ingenios*:

Valentinus, gente an loco natali? Comœdiarum poeta inter æquales (floruit autem eo tempore quo theatris sus vigere cœpit honos) nemini secundus, si demas tamen phœnicem huius artis Lupum Vegam, a quo tamen in *Lauru Apollinis* pro merito celebratur⁴⁵.

⁴⁴ CASTRO Y BELLVÍS, G., *El perfecto caballero*, en *Obras de don Guillén de Castro*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1926, vol. II, 159b.

⁴⁵ NICOLÁS, A., *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV florere notitia*, Madrid, Visor Libros, 1996, 549 (reprod. facs. de la edición de Matriti, apud viduam et heredes D. Ioachimi Ibarrae..., 1783-1788, [1ª ed. 1672]).

Siguiendo al erudito sevillano, a lo largo de los siglos XVII y XVIII se proporcionaron *grosso modo* los mismos datos y valoraciones, como se deduce de la lectura de los textos de Josep Rodríguez⁴⁶ o de Vicente Ximeno⁴⁷, que solo añaden unos cuantos detalles biográficos sobre el autor, informándonos de que Guillem de Castro participó en la célebre Academia de los Nocturnos, tuvo el cargo en Valencia de capitán de caballos de la costa y que, durante su servicio en el reino de Nápoles, tuvo el gobierno de la fortaleza de Seyano⁴⁸. A juicio de Vicente Ximeno, Castro tenía un carácter agitado y rebelde, y sus comedias hubieran podido gozar de mayor éxito “si en ellas no ventilase tanto las materias del duelo, y las injurias del matrimonio”⁴⁹. En 1785, Vicente García de la Huerta mencionaba al autor que nos ocupa en su *Historia del Theatro Hespagnol*, limitándose a apuntar en una nota a pie de página que Castro fue “autor de la comedia intitulada *Las mocedades del Cid*, de cuya copia formó Pedro Corneille su *Cid*, [y que] tiene una baxa calificación entre nuestros dramáticos. Parece que nació en Valencia”⁵⁰.

Las palabras de García de la Huerta no pueden ser más ilustrativas del modo de entender la obra de Guillem de Castro en el siglo XVIII. Estos juicios se amplificaron progresivamente con el paso de los años y cristalizaron en las palabras de Lord Holland quien, en la obra bio-bibliográfica sobre Lope de Vega y Castro, resumió perfectamente esta primera fase de la recepción crítica del autor. Se trata de juicios concretos, tajantes y definitivos, sin duda extremadamente restrictivos si se leen desde la perspectiva actual:

He [Guillem de Castro] has unquestionably less fertility of invention and variety of talent than Lope de Vega, and less wit, ingenuity, and eloquence than Calderón de la Barca. Yet neither of those authors have, in any one work, combined natural sentiments and poetical language with truly tragical situations so successfully as Guillen de Castro in the *Mocedades del Cid*⁵¹.

⁴⁶ Véase RODRÍGUEZ, J., *Biblioteca Valentina*, Valencia, París-Valencia, 1980, 177-78 (reprod. facs. de Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1747).

⁴⁷ Véase XIMENO, V., *Escritores del Reyno de Valencia*, Valencia, París-Valencia, 1980, vol. I, 305 (reprod. facs. de la edición de Valencia, Dolz, 1747).

⁴⁸ La ciudad a la que remite Vicente Ximeno es Scigliano, en la actual región italiana de Calabria; E. Mérimée, en 1894, efectuó la corrección del nombre a la forma italiana; véase MÉRIMÉE, E., “Notes sur Guillén de Castro”, en *Revue Hispanique*, 1 (1894), 84-85, 84.

⁴⁹ XIMENO, V., *ob. cit.*, 305.

⁵⁰ GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Historia del theatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 1785, vol. 1, LXXIII.

⁵¹ HOLLAND, H. R., *Some accounts of the life of Lope de Vega and Guillén de Castro*, Londres, Thomas Davison, 1817, 135.

Unos diez años después de la publicación de Lord Holland, Pastor Fuster revisó las informaciones de Ximeno añadiendo el año de nacimiento de don Guillem y otros breves detalles, como los elogios de Mercader y la mención de las composiciones poéticas de Castro incluidas al principio de la novela pastoril *El prado de Valencia*⁵². Por su parte, Ticknor se hizo eco de las mismas ideas de Lord Holland y, tras analizar sumariamente algunas obras del valenciano, se detenía principalmente en el estudio de *Las Mocedades del Cid* y de *Las hazañas del Cid*, concluyendo que “por todas partes se observa que Guillén de Castro seguía las huellas de Lope, distinguiéndose entre los imitadores del gran maestro, más por su esmerada y fácil versificación que por otros accidentes o atributos especiales”⁵³.

Llama la atención el hecho de que Lord Holland y el resto de la crítica de los siglos XVIII y principios del XIX remitiesen a Castro haciendo hincapié principalmente en tres elementos fundamentales y volviendo constantemente sobre los mismos. En primer lugar, la trayectoria biográfica entre Valencia y Madrid, con un paréntesis italiano en el reino de Nápoles. En segundo lugar, la valoración literaria acerca del autor incluía una comparación con Lope, de la cual nuestro autor salía irremediablemente perdedor. Finalmente, del conjunto de su producción dramática se tomaban en consideración casi exclusivamente las obras que trataban de Rodrigo Díaz de Vivar, concentrándose sobre *Las mocedades del Cid*, a menudo comparada con *Le Cid* de Corneille. Guillem de Castro, por tanto, no se consideraba un autor con un estilo y unos rasgos propios que se pudiese analizar prescindiendo de los referentes lopescos, pues no se concebía ni siquiera la posibilidad de que pudiese destacar en el panorama de la *comedia nueva* fuera de la órbita del maestro Lope de Vega.

Sin embargo, en la primera mitad del siglo XIX, algo parece haber cambiado, ya que se manifestó una nueva sensibilidad hacia los escritores valencianos principalmente gracias a las observaciones de Mesonero Romanos quien, por primera vez, remitió a la necesidad de rescatar a Guillem de Castro del injusto olvido literario. En 1852, en su

⁵² Véase PASTOR FUSTER, J., *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Valencia, París-Valencia, 1980, vol. I, 235-36 (reprod. facs. de la edición: Valencia, Imprenta y Librería de José Ximeno, 1827).

⁵³ TICKNOR, G., *Historia de la literatura española* (trad. de P. Gayangos y E. de Vedía), Madrid, Rivadeneira, 1851, vol. II, 438.

Semanario Pintoresco Español, el intelectual madrileño escribió un artículo donde afirmaba:

Nos atreveremos a excitar el conocido celo y la ilustración de los colectores de la Biblioteca de Autores Españoles, a fin de que diesen un lugar conveniente en ella a este notable y casi desconocido poeta, de cuya vida tampoco conocemos más circunstancias que las que se deducen de los trozos que arriba dejamos trascritos⁵⁴.

Por primera vez, un crítico se había percatado de que Guillem de Castro merecía más atención de la que se le había dado anteriormente. Quizás haya que matizar las consideraciones de Mesonero Romanos al definir al autor que nos ocupa, con triunfal retórica, como un “campeón de nuestro teatro, uno de los más esforzados caudillos de nuestro poético [*sic*] del siglo XVII”⁵⁵. Pero, sin duda, don Ramón había sentado las bases para volver a considerar la dramaturgia del autor. Antes de Mesonero Romanos, en 1838, Eugenio de Ochoa había incluido *Los malcasados de Valencia* en su apéndice a los *Autores dramáticos anteriores a Lope* de Fernández de Moratín⁵⁶, lo cual tiene dos aspectos de cierta importancia para nuestro discurso: el primero está relacionado con la elección de la obra publicada, ya que junto a *Las mocedades del Cid*, que ya gozaba de éxito y ediciones anteriores⁵⁷, se incluía *Los malcasados de Valencia* que, por lo que sabemos, solo se había publicado en las ediciones de la *Primera Parte* del autor. El otro elemento interesante es que Ochoa, en su apéndice, incluyó a Guillem de Castro entre los dramáticos *anteriores* a Lope de Vega utilizando, sin embargo, una obra caracterizada por cierta fluctuación estilística que no es propia, *stricto sensu*, de la época anterior a Lope, ya que “puede tanto estar escrita en los años finales del siglo XVI como en los primeros del siglo XVII, ya dominador Guillén de una técnica dramática y llevando sus

⁵⁴ MESONERO ROMANOS, R. de, “Teatro de Guillén de Castro”, en *Semanario pintoresco español*, 10 (7 de marzo de 1852), 74-75, 75.

⁵⁵ MESONERO ROMANOS, R., *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1951, XXXIII, (1º ed. de 1857).

⁵⁶ OCHOA, E. de, *Tesoro del teatro español, desde su origen (1356) hasta nuestros días; 1. Orígenes del teatro español, por L. Fernández de Moratín. Piezas dramáticas anteriores a Lope, con un apéndice de E. Ochoa*, París, Baudry, 1838, 421-53 (*Colección de los mejores Autores Españoles*, vol. X).

⁵⁷ Las ediciones posteriores al texto publicado en la *Primera Parte de las comedias de don Guillén de Castro* (Valencia, Felipe Mey, 1618), que tuvo una emisión posterior en 1621, son muchas: una se publicó en Madrid, por Andrés de Sotos, s.a. [1780?]; otra en Valencia por Joseph y Tomás de Orga, en 1796; Ludwig Lemcke publicó una edición en *Handbuch der Spanischer Literatur*, vol. III, Lipsia, 1856, 292-340; poco posterior a la obra de Ochoa es la edición de Mesonero Romanos, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*.

comedias la impronta del Lope que tanto admirara”⁵⁸. A diferencia de lo que había hecho Ochoa, Mesonero Romanos incluyó al autor que nos ocupa en el estudio de dramaturgos *contemporáneos* a Lope. La diferente concepción de la ubicación del autor en la evolución teatral que manifiestan ambos críticos es patente: Mesonero Romanos esbozó implícitamente una idea más sistematizada sobre el valenciano, que al menos lo colocaba en una dimensión cronológica más oportuna y adecuada, sobre todo considerando que el *Fénix de los ingenios* y Castro nacieron con apenas siete años de diferencia. No obstante, Mesonero Romanos siguió manteniendo la obra de don Guillen en la órbita de Lope, y exaltando *Las mocedades del Cid* no solo por su valor intrínseco, sino también mediante la comparación con *Le Cid* de Corneille:

Una, o por mejor decir dos de aquellas [obras], salvando el trascurso de los tiempos y el desdén de sus compatriotas, han asegurado la fama de don Guillen de Castro, y colocado su nombre a una grande altura, no solo entre nosotros, sino en los países extranjeros. Ya se conocerá que hablamos de las dos célebres comedias tituladas *Las mocedades del Cid, primera y segunda parte*, que imitadas luego por el gran Corneille, dieron motivo a este padre de la tragedia moderna, a una de las mejores obras de su admirable repertorio. [...] El análisis y comparación de la tragedia de Corneille con las comedias de Guillén de Castro sería muy oportuno aquí, si no hubiera ya sido hecho y repetido por plumas tan autorizadas como la del mismo Voltaire⁵⁹.

Con Mesonero Romanos, en definitiva, hubo una inflexión con respecto a la anterior recepción crítica de Castro que despertó un mayor interés por el valenciano entre los estudiosos posteriores. La Barrera ofreció noticias más profundizadas sobre su vida y sus obras, además de una contextualización más razonada del autor dentro del ámbito valenciano, que por aquellos años empezaba a percibirse como el sitio donde “el inmortal Lope de Vega [...] perfeccionó más y más su gusto”⁶⁰. Asimismo, Menéndez Pelayo definió a Castro como un autor de “robustísima inspiración épica y legendaria”⁶¹, y Ernest

⁵⁸ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Los mal casados de Valencia*, ed. de L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Castalia, 1976, 43.

⁵⁹ MESONERO ROMANOS, R., “Teatro de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 75.

⁶⁰ BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del antiguo teatro español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1860, 80.

⁶¹ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Calderón y su teatro, conferencias dadas en el círculo de la unión católica*, Madrid, Pérez Dubrull, 1884, 82 (1ª ed. en Madrid, Murillo, 1881).

Mérimée, en 1890, recogió por primera vez, “a titre de curiosité”⁶², la leyenda valenciana sobre la ascendencia de la familia de los Castro, que relacionaba a nuestro autor con el mismo Cid. Esta noticia, sin embargo, fue desmentida por la crítica inmediatamente posterior, cuando Martí Grajales publicó documentos que atestiguaban que los Castro eran oriundos de Moya, en la provincia de Cuenca, y que se habían mudado a Valencia hacia 1538⁶³. A finales del siglo XIX, de hecho, Martí Grajales recogió y superó todas las noticias sobre la vida y la obra de Guillem de Castro en un escrupuloso y preciso estudio, que le valió el premio de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia el año 1893⁶⁴. Este primer trabajo bio-bibliográfico sobre Castro añadió importantísimos documentos sobre la biografía del autor, y gracias a esta labor se pudieron concretar fechas y momentos de su vida hasta entonces poco claros o sin rastro documental. Por ejemplo, gracias a las investigaciones de Martí Grajales sabemos que “a IIII del p[rese]nt mes [noviembre de 1569] fonc batejat Joan Guillem, fill de don Francisco de Castro. Fòren compares don Guillem Belvis y dona Joana Palafoix”⁶⁵, en la valenciana iglesia de San Martín, y que la primera boda documentada del autor, con doña Marquesa del Rebolledo, ocurrió “a 17 de decembre 1595 [...] en lo monestir de la Saïdia”. Estos datos, hallados con constancia y meticulosidad, son el resultado de un sentido crítico que pocas veces se volverá a encontrar en la bibliografía sobre Castro, y hacen de los trabajos de Martí Grajales una referencia imprescindible para cualquier investigador que se acerque a la obra del autor.

En 1894, E. Mérimée publicó una nota sobre dos cuestiones relativas a la figura de Castro que aún hoy en día no han encontrado soluciones definitivas: la primera tiene que ver con la duración de la estancia de Castro en Italia al servicio del conde de Benavente, y la segunda con la supuesta publicación de una *Primera parte* de sus comedias en una fecha anterior a 1618. Con respecto al periodo de permanencia en Italia, la crítica más

⁶² CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Première partie de Mocedades del Cid*, ed. y trad. de E. MÉRIMÉE, Privat, Toulouse, 1890, XII.

⁶³ Véase MARTÍ GRAJALES, F., “Bio-Bibliografía de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 171-220.

⁶⁴ Hoy en día esta sociedad recibe el nombre de Real Sociedad de amigos del País de Valencia. El acta a la que hacemos referencia se puede consultar en línea en <https://riunet.upv.es/handle/10251/25767> (fecha consulta, 27/09/2017).

⁶⁵ Esta cita y la siguiente se recogen en MARTÍ GRAJALES, F., “Bio-bibliografía...”, *ob. cit.*, 215. Actualizamos ortográficamente las citas.

reciente no ha podido hacer más que resumir la cuestión y decantarse por una postura u otra. Oleza, evaluando los datos que hoy poseemos, se muestra cauto al referir:

No sabemos si una vez restablecido volvió a Nápoles. [...] Desde junio de 1611 se le había sustituido como gobernador de Scigliano, y desde 1613 había un nuevo virrey en Nápoles, el célebre conde de Lemos, [que] fundó en Nápoles la famosa *Accademia degli oziosi*, [...] pero Guillén de Castro no participó en sus actividades, cosa verdaderamente sorprendente – si estaba allí – dada su afición a las academias⁶⁶.

Asimismo, la publicación de una edición anterior a 1618 es una cuestión que sigue siendo un enigma, por lo menos considerando los conocimientos bibliográficos que hoy tenemos a nuestra disposición. Las ediciones de las obras de Castro que conocemos, de hecho, consisten en las de la *Primera Parte*, que se publicó en 1618, en Valencia, por Felipe Mey, y las de la *Segunda Parte*, publicada siempre en Valencia, en 1625, en los talleres de Miguel Sorolla. También, sabemos que en 1621 se publicó una *emisión* de la edición de 1618 que contiene el mismo texto, pero diferente portada, nuevos preliminares y una dedicatoria a la hija de Lope de Vega. Precisamente en los preliminares de esta emisión, Castro se queja de que “un mercader de libros, más curioso que cortés”⁶⁷ había publicado las doce obras que constituían la *Parte* sin su permiso. Como Rennert demostró que el autor se ocupó personalmente de la edición de 1618⁶⁸, es lógico pensar que se publicara una edición aún anterior. También, en *La dama boba* de Lope, cuyo autógrafo está fechado 1613, Octavio dice haber encontrado entre los libros de su hija Nise:

OCTAVIO [...] el Camoes de Lisboa,
 Los pastores de Belén,
 comedias de don Guillén
 de Castro, liras de Ochoa;⁶⁹

Todo esto corroboraría entonces la existencia de una edición no autorizada anterior a la de 1618. Ticknor afirmó que las comedias de Castro se publicaron entre 1614 y 1625,

⁶⁶ OLEZA, J., “Introducción” a CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras Completas. I*, ed. de J. OLEZA, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, XIII-XIV.

⁶⁷ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, “Dedicatoria a doña Marcela de Vega Carpio”, en *Segunda parte de las comedias de don Guillén de Castro*, (Valencia, Felipe Mey, 1621).

⁶⁸ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Ingratitud por amor*, ed. de H. A. RENNERT, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1899, 15.

⁶⁹ LOPE DE VEGA, *La dama boba*, prólogo de M. GARCÍA-POSADA, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, 90.

sin proporcionar ninguna referencia específica⁷⁰ y, probablemente, como ya había pensado Alpern, confundiendo la *Primera Parte* por el volumen colectivo *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, donde Castro publicó *El amor constante* y *El caballero bobo*⁷¹.

En la misma línea de Ticknor se pronunciaba, a comienzos de siglo XX, Lluís Cebrián en el *prohemi* de su edición de *Don Quijote de la Mancha*:

Se parlava de una altra edició del mateix llibre, de igual impresor y del any 1618 (citada per Ximeno), com també de una més anterior á 1613 ó 1614; y aquéstes dos ultimes edicions han segut plenament confirmades per lo profesor Stiefel, que ha encontrat darrerament en la Universitat de Leyden un eixemplar corresponent á d' aquella⁷².

Sin embargo, una vez más, no se proporcionan datos concretos que remitan a una edición anterior a la de 1618. Por ello, la crítica reciente sigue afirmando que no está demostrada la existencia de una supuesta edición de 1613⁷³.

Los principales aportes bibliográficos del siglo XIX sobre Guillem de Castro se centraban, en definitiva, en un rescate en ciernes del autor de *Las mocedades del Cid*, un autor valenciano del cual se intentaba mejorar el conocimiento de las vicisitudes biográficas. El mismo afán se mantuvo a principios del siglo XX, cuando se publicaron los estudios de Martí Grajales⁷⁴ que aprovechaban también de la documentación hallada por Pérez Pastor a finales del siglo XIX⁷⁵. La recepción crítica sobre Guillem de Castro recibió nuevos empujes también gracias a los trabajos de Henri Mérimée, que bien sabía que “le grand dramaturge valencien y est replacé dans son milieu, et les dates capitales de

⁷⁰ Véase TICKNOR, G., *Historia de...*, *ob. cit.*, vol. II, 429.

⁷¹ Véase ALPERN, H., “A note on Guillén de Castro”, en *Modern Language notes*, 41: 6 (1926), 391-92, 392.

⁷² CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. CERBRIÁN MEZQUITA, Valencia, Domenech, 1905, III.

⁷³ Véase FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 42. Véase también DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellvís (1569-1631)*, *ob. cit.*, 57.

⁷⁴ MARTÍ GRAJALES, F., “Bio-Bibliografía...” *ob. cit.* y del mismo autor, *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, 4 vols., Valencia, Vives y Mora, 1906 y *Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927, 75-101.

⁷⁵ PÉREZ PASTOR, C., *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, vol. 3 (1621-1625), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, 344-362. La obra recibió el premio de la Biblioteca Nacional en el concurso público de 1897.

sa vie sont désormais incontestables”⁷⁶. Se preguntaba, sin embargo: “Ne reste-t-il donc aucune recherche à entreprendre?”. Se necesitaban, sin duda, nuevas investigaciones y ulteriores trabajos de análisis. Monner Sans, en 1913, publicó las cuatro conferencias que había dado en el Colegio Nacional de Buenos Aires sobre la vida y la obra de Guillem de Castro, resumiendo los datos que se habían publicado, pero sin considerar los hallazgos de Martí Grajales o las notas del mismo Mérimée ya que, por ejemplo, con respecto a la supuesta ascendencia cidiana de Guillem de Castro asume sin dudas que “a un poeta de la deslumbrante imaginación de nuestro autor, le cupo la gloria de inmortalizar en el teatro la gigantesca y literaria figura de su ilustre antepasado, el Cid Campeador”⁷⁷. Además, Monner Sans se detuvo con más atención tan solo en las obras que había leído directamente, pues confesaba no haber podido acceder a todas⁷⁸. En las tres primeras décadas del siglo XX, a los esfuerzos críticos para ampliar el panorama de las informaciones relativas a la biografía de Castro se unieron también aquellos que investigaban de forma más concreta sobre los escritores que componen la llamada escuela valenciana y atienden al desarrollo teatral en la ciudad del Turia y a su importancia en la época de gestación de la *comedia nueva*, entre los siglos XVI y XVII. Los estudios precedentemente citados de Martí Grajales sobre la Academia de los Nocturnos y sobre el conjunto de autores del reino de Valencia son muestra suficiente de ello. No obstante, hay que apuntar que este enfoque que atiende al contexto valenciano ya había comenzado a desarrollarse con trabajos específicos publicados a finales del siglo XIX, como el estudio sobre Gaspar Aguilar que el mismo Martí Grajales presentó a la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en 1892⁷⁹. Por su parte, Henri Mérimée se preocupó de colmar el vacío bibliográfico sobre la actividad teatral en Valencia a partir

⁷⁶ Esta cita y la siguiente se recogen en MÉRIMÉE, H., “Pour la biographie de Guillén de Castro”, en *Revue des langues romanes*, 10 (1907), 311-22, 311.

⁷⁷ MONNER SANS, R., *Don Guillén de Castro: ensayo de crítica bio-bibliográfica*, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1913, 7.

⁷⁸ *Ibid.*, 40-41. Monner Sans pudo leer solo las siguientes obras: *La humildad soberbia*, *Progne y Filomena*, *El mejor esposo*, *Dido y Eneas*, *La tragedia por los celos*, *Ingratitud por amor*, *Quien no se aventura no ha ventura*, *La manzana de la discordia y robo de Helena*, *El amor constante*, *El caballero bobo*, *El dudoso en la venganza*, *La justicia en la piedad* (que cita como *La justicia en la verdad*), *La degollación de San Juan Bautista*, *Donde no está su dueño está su duelo*, *El enamorado mudo*, *Quien malas mañas ha tarde o nunca las perderá*, *El cerco de Tremecén*, *Algunas de las muchas hazañas de don García de Mendoza*, *Allá van leyes do quieren reyes*, *El nieto de su padre*.

⁷⁹ Véase la noticia del estudio en el siguiente enlace: <https://riunet.upv.es/handle/10251/25649> (fecha consulta 27/09/2017).

del trabajo de Luis Lamarca⁸⁰, proporcionando además una de las primeras categorizaciones de las obras de Castro, aunque con distinciones no demasiado precisas. Según Mérimée, el corpus del autor estaba constituido por obras religiosas, obras basadas en anécdotas del entorno del autor (por ejemplo *Los malcasados de Valencia*, supuestamente basada en sus fracasos matrimoniales), históricas y mitológicas⁸¹.

Paralelamente a la obra de Mérimée, Green volvió sobre la cuestión de la estancia de Castro en Italia al servicio del conde de Benavente, hasta entonces solo esbozada en los trabajos de Ximeno y de E. Mérimée, aportando documentos inéditos encontrados en el Archivio di Stato de Nápoles⁸². Pudo suponer, por tanto, que Castro estuvo en Nápoles entre 1613 y 1616, para volver después a Valencia, donde fundó la efímera Academia de los Montañeses del Parnaso. Por su parte, en su edición de *Las mocedades del Cid*, Said Arnesto completó la biografía de Castro retomando la noticia de un despacho de Felipe IV al Consejo de Aragón donde el rey solicitaba que se averiguase discretamente la relación entre el autor que nos ocupa y un tal Juan Jerónimo Montañés, acusado de querer matar a un caballero del Nuncio. De este lance criminal de 1624, nuestro autor “por fortuna, logró salir airoso”⁸³. El despacho, ya citado por Pérez Pastor, informa:

Habiéndose entendido que un Juan Jerónimo Montañés, que había cometido algunos delitos en Valencia, había venido a Madrid, donde se entendía que quería matar a un caballero del Nuncio, el Consejo de Aragón, por orden mía, hizo algunas diligencias, para saber si era cierto, lo que tocaba a querer matar al caballero del Nuncio, y ha hallado algunos indicios dello y que la muerte se había de hacer a instancias de D. Guillen de Castro. Será bien que encarguéis á persona de cuidado y satisfacción, que habiéndose primero enterado de lo que por el Consejo de Aragón se ha averiguado en esta razón, apure y averigüe la instancia que esto puede tener, procediendo con mucho

⁸⁰ MÉRIMÉE, H., *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, Valencia, Instituto Alfons el Magnánim, 2004 (trad. de V. Esquerdo Sivera de *Spectacles et comédiens à Valencia*, Toulouse, Privat, 1913). Véase también LAMARCA, L., *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, París-Valencia, 1992 (reprod. facs. de la edición de Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga, 1840).

⁸¹ MÉRIMÉE, H., *El arte dramático en...*, *ob. cit.*, vol. II, 552-67.

⁸² GREEN, O. H., “New Documents for the Biography of Guillén de Castro y Bellví”, en *Revue Hispanique*, 81: 2 (1933), 248-60.

⁸³ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Las mocedades del Cid*, ed. y notas de V. SAID ARNESTO, Madrid, La Lectura, 1913, XXIII. Para que el lector tenga a disposición un cuadro claro de la biografía de Guillem de Castro, presentamos en apéndice de este trabajo una tabla que resume los datos con los que hoy contamos.

recato porque en caso que no hubiese fundamento, no se note con la voz que podría resultar la persona de D. Guillen⁸⁴.

Hay que mencionar también que en el caso de algunos críticos se siguieron difundiendo datos erróneos y superficiales sobre la biografía del autor. Nos referimos particularmente al caso de Díaz de Escovar y Lasso de la Vega, quienes en su obra publicada en 1924, contaban a Guillem de Castro entre los “entusiastas e imitadores de Lope”, remitiendo a 1567 como el año de su nacimiento (un detalle sin duda procedente de la obra de Ticknor, ya superado por esas fechas), y dando por cierto que murió “en tal grado de miseria, que fue preciso enterrarle de limosna”⁸⁵. Sin embargo, ya en 1907, H. Mérimée había publicado el testamento de Guillem de Castro, cuya lectura muestra claramente que el autor, “contrairement à une tradition aussi tenace qu’ancienne, ne fut point enterré par charité a l’Hôpital d’Aragon”⁸⁶.

A pesar de la atención creciente por la figura de Castro, poco impulso se dedicó a la recuperación y a la edición de sus obras ya que, más allá de *Las mocedades del Cid*, el resto de la producción del autor no había despertado demasiado interés en la crítica, si exceptuamos los textos incluidos en las colecciones de Mesonero Romanos u Ochoa, y la publicación de *El pobre honrado*, obra editada por Serrano y Sanz⁸⁷, las ya citadas publicaciones de *Don Quijote de la Mancha* de Cerbrián Mezquita y de *La ingratitud por amor* llevada a cabo por Rennert y, finalmente, la edición de Alpern de *La tragedia por los celos*⁸⁸.

En este panorama crítico, sobresale la labor realizada por Juliá Martínez, quien entre 1925 y 1927 llevó a cabo la edición, en tres volúmenes, de las *Obras completas* del valenciano, introduciendo junto a cada obra comentarios sobre sus fuentes y sus rasgos principales, y realizando así el primer abordaje sistemático y completo de su producción, que representa una importante mejora en la recepción crítica del autor y se configura como el mayor punto de referencia para los trabajos posteriores. Resumiendo, a la vez que renovando, las concepciones críticas anteriores, Juliá Martínez detectó tres etapas en

⁸⁴ PÉREZ PASTOR, C., *Bibliografía madrileña o descripción...*, *ob. cit.*, 351.

⁸⁵ DÍAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F. de P., *Historia del teatro español*, I, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, 158-59, 158.

⁸⁶ MÉRIMÉE, H., “Pour la biographie...”, *ob. cit.*, 316.

⁸⁷ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *El pobre honrado*, ed. de M. SERRANO Y SANZ, Paris, Feret & Fils, 1902.

⁸⁸ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *La tragedia por los celos*, ed. de H. ALPERN, Paris, H. Champion, 1926.

la evolución dramática de Guillem de Castro: una primera fase caracterizada por la inspiración en la escuela dramática valenciana (cuyo rasgo principal es la elaboración trágica procedente de Cristóbal de Virués); una segunda etapa caracterizada por cierto costumbrismo, además de un desarrollo significativo de la psicología de los personajes y de un horizonte teatral más amplio y variado, centrado en la comedia; y, finalmente, un tercer momento dramático de vuelta a los temas y a las formas de las obras de la primera etapa, pero elaborados desde una perspectiva más madura y con más maestría escénica⁸⁹. Con respecto a los géneros, Juliá Martínez se limitaba a reportar la categorización establecida por Henri Mérimée, añadiendo que “dado el no excesivo caudal literario de nuestro autor, prescindimos de toda clasificación y preferimos adoptar un orden cronológico, si bien sea hipotético”⁹⁰.

Las observaciones y el trabajo editor de Juliá Martínez determinaron indirectamente las líneas de investigación de la crítica posterior, porque por primera vez se disponía del conjunto de las obras relacionadas con Castro, no solo de su teatro, sino también de sus composiciones líricas y en prosa. Gracias al trabajo de Juliá Martínez fue posible rescatar obras hasta entonces descuidadas por la crítica, algo sumamente necesario, como indica Roca Franquesa:

A Guillén de Castro, como a tantos otros escritores, le perjudicó para que fuera conocido en su obra total el hecho de haber escrito una comedia de primer orden: *Las mocedades del Cid* (en dos partes). La crítica se ha fijado casi exclusivamente en ella y ha menospreciado las restantes comedias del autor⁹¹.

Asimismo, teniendo al alcance las obras completas, la crítica literaria pudo analizar aspectos concretos de la dramaturgia del valenciano de forma transversal, como ocurrió con el artículo de Berrett sobre la presencia del *omen* en las obras del autor⁹², o los ya imprescindibles estudios métricos de Bruerton y del mismo Juliá Martínez⁹³ quienes, a

⁸⁹ Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, *ob. cit.*, vol. I, XXXVII - XXXVIII.

⁹⁰ *Ibid.*, XLVII.

⁹¹ ROCA FRANQUESA, J. M., “Un dramaturgo de la Edad de Oro. Guillén de Castro”, en *Revista de Filología Española*, 28 (1944), 378-472, 378.

⁹² Véase BARRETT, L. L., “The omen in Guillén de Castro's drama”, en *Hispania*, 22:1 (1939), 73-78.

⁹³ Véase, además del ya citado trabajo de Bruerton, JULIÁ MARTÍNEZ, E., “La métrica en las producciones dramáticas de Guillén de Castro”, en *Anales de la Universidad de Madrid. Letras*, 3 (1934), 62-71.

pesar de sus límites⁹⁴, pusieron una gran cantidad de datos interesantes a disposición del investigador. Finalmente, si Juliá Martínez prefirió prescindir de una clasificación por géneros, González Palencia volvió sobre el tema en 1940 y distinguió entre comedias bíblicas, comedias de la historia de España, de costumbres (a su vez articuladas en obras de capa y espada y en dramáticas), novelescas, caballerescas y mitológicas⁹⁵.

Sin embargo, precisamente por el hecho de remitir constantemente a los mismos elementos sistematizados por Juliá Martínez, la crítica dejó de lado otros aspectos del teatro de Castro que no llamarían la atención necesaria, como veremos, por lo menos hasta los últimos años del siglo XX. También, a pesar del importante trabajo de Juliá Martínez, una parte de la crítica seguía repitiendo los datos obsoletos de finales del siglo XIX. En 1948, Ángel del Río citaba en su *Historia de la literatura española* que Castro había muerto en 1630⁹⁶. En 1952, una nueva edición de *Las mocedades del Cid* de Said Arnesto no corregía el dato sobre la muerte de Castro en estado de pobreza, ya aclarado, como hemos dicho, por Mérimée a principios del siglo XX y reafirmado en 1940 por González Palencia, Hurtado y de la Serna, quienes habían rotundamente afirmado en su edición ampliada y corregida de la *Historia de la literatura española* que “es falso, pues, lo que se ha venido diciendo de que lo enterraron de limosna, y es pura leyenda lo de su pobreza”⁹⁷. Asimismo, autores como Alpern, el mismo Said Arnesto, o Valbuena Prat, dieron por cierta la infelicidad matrimonial de Guillem de Castro. Weiger, sin embargo, corrigió esta idea en un breve artículo de 1958 mediante el análisis del testamento del autor, y concluyó entonces que “with respect to his second wife, doña Angela, who outlived him, Castro's will clearly shows that he cared enough to provide for her”⁹⁸.

⁹⁴ El mismo Buerton admite que : “Few of the authentic plays by Castro preserved can be dated objectively, too few, in fact, to furnish the material necessary for close dating of his other plays.”; véase “The chronology of the *comedias* de Guillén de Castro, *ob. cit.*, 90. El autor comenta además algunos aspectos del artículo de Juliá Martínez, principalmente la poca eficacia de una cronología de las obras basada en criterios ideológicos, y la falta de una distinción clara entre las obras de autoría fiable y dudosa. Asimismo, indica algunas erratas del texto.

⁹⁵ Véase GONZÁLEZ PALENCIA, A., HURTADO J. y SERNA, J. de la, *Historia de la literatura española*, 2 vols., Madrid, SAETA, 1940, vol. II, 626-27.

⁹⁶ Véase RÍO, A. del, *Historia de la literatura Española*, Barcelona, Bruguera, 1982, 577 (1º ed., Nueva York, Dryden Press, 1948).

⁹⁷ GONZÁLEZ PALENCIA, A., HURTADO J. y SERNA, J de la, *Historia de la literatura española*, *ob. cit.*, 626.

⁹⁸ WEIGER, J. G., “Another Look at the Biography of Guillén de Castro”, en *Bulletin of the Comediantes*, 10: 3-5 (1958), 3-4, 4.

En definitiva, parte de la crítica de la primera mitad del siglo XX seguía centrándose principalmente en la investigación sobre la biografía de Castro, a veces remitiendo a informaciones equivocadas, generando un debate interpretativo que, en última instancia, no aportaba ninguna información nueva al conocimiento del autor y que no ampliaba los conocimientos sobre su obra literaria. No obstante, los planteamientos críticos de Juliá Martínez constituyeron la base de nuevas e innovadoras discusiones que se desarrollaron sobre todo a partir de finales de los años '50 con los estudios sobre la concepción del matrimonio y el sentido del honor en el autor que nos ocupa. La Du, por ejemplo, concluyó en un artículo de 1962:

Castro's artistic handling of this subject [el honor] – stressing as he did the intense loyalty which the king could expect from his subjects, and then focusing attention upon the honor conflicts to which this gave rise – was successful to the extent of making this motif one of the strongest points in his theater⁹⁹.

Con respecto a la concepción del matrimonio, en cambio, Weiger halla tres elementos fundamentales para la consecución de un matrimonio feliz en las obras de Guillem, esto es, la pertenencia de la pareja a la misma clase social, poca diferencia de edad, y la libre elección del amado o de la amada; a raíz de estas consideraciones, el investigador concluye que “the lack of any one of which inevitably spells doom for the married couple”¹⁰⁰. Estos planteamientos se matizarían con las meticulosas observaciones de La Du, quien afirmó: “it seems that there is still room for a re-examination of matrimony in Castro's plays based on a thorough reading of his works”¹⁰¹.

En esta fase de la recepción de la obra de Castro, en definitiva, nos encontramos con un balance general discretamente positivo. Además de los estudios sobre el matrimonio y el honor, otros críticos se centraron en otros aspectos. Arjona, por ejemplo,

⁹⁹ LA DU, R., “Honor and the King in the *comedias* of Guillén de Castro”, en *Hispania*, 42 (1962), 211- 17, 217. Sobre el tema del honor en el debate de aquellos años, véanse también JONES, C. A., “Honor in Spanish Golden-Age Drama: its relation to real life and to morals”, en *Bulletin of Hispanic studies*, 35 (1958), 199-210, y del mismo autor, “Spanish Honor as historical phenomenon”, en *Hispanic Review*, 33 (1965), 32-39. Véase también WILSON, W. E. “Guillén de Castro and the codification of honor”, en *Bulletin of the Comediantes*, 19 (1967), 24-27.

¹⁰⁰ WEIGER, J. G., “Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro”, en *Bulletin of the Comediantes*, 10: 2 (1958), 1-3, 1. Véase, del mismo autor, “Forced Marriage in Castro's Theater”, en *Bulletin of the Comediantes*, 15: 1 (1963), 1-4.

¹⁰¹ LA DU, R. D., “A rejoinder to: Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro”, en *Bulletin of the Comediantes*, 11: 2 (1959), 10-16, 16.

se ocupó de comentar la atribución de dos obras relacionadas con Castro. Tras considerar el empleo del encabalgamiento acabado con el adverbio *no* y formas paragógicas como *felice* e *infelice*, el autor se decanta por atribuir *Donde no está su dueño está su duelo* al valenciano y no a Lope, mientras que, respecto a *El cerco de Tremecén*, considera imposible la atribución a Castro, ya que “the most cursory examination of these plays reveals such striking contrasts between them that they could not have been written by the same person”¹⁰². Wilson, por su parte, encuentra dos motivos frecuentes en la dramaturgia del valenciano, esto es, la referencia a la historia del nacimiento de Jaime I, que aparece en *Los malcasados de Valencia*, *Cuánto se estima el honor* y *El perfecto caballero*, y el ataque de “ruffians upon a lone individual, generally a woman”¹⁰³, presente en *El amor constante*, *El nacimiento de Montesinos*, *El caballero bobo*, *El conde de Irlos*, y *Progne y Filomena*. También, considera la coincidencia de este tema en *Las canas en el papel y dudoso en la venganza* como “a very strong evidence” que implicaría la atribución de la obra a Castro.

Hacia la mitad del siglo XX, en la Colección Ortiz, se publicaron adaptaciones para niños de algunas obras del autor que nos ocupa¹⁰⁴. La selección de comedias es bastante sorprendente porque además de las canónicas *Las mocedades del Cid*, y *Las hazañas del Cid*, también se incluyeron *La fuerza de la costumbre* y *La justicia en la piedad*, lo cual es una muestra del grado de difusión que iba adquiriendo la obra de Castro también a nivel comercial. Asimismo, se montaron dos versiones de *Las mocedades del Cid*, una por Felipe Lluch en 1941, a la que asistió el dictador Francisco Franco, y otra, en 1954, bajo la dirección de Antonio de Cabo y Rafael Richard¹⁰⁵. Finalmente, cabe citar una tesis realizada en Estados Unidos por Thompson Powers cuyas conclusiones son poco relevantes para una verdadera mejora de los conocimientos sobre el autor, porque el

¹⁰² ARJONA, J. H., “Two plays attributed to Lope de Vega and Guillén de Castro”, *Hispanic Review*, 33: 4 (1965), 387-94, 393.

¹⁰³ WILSON W. E., “Two recurring themes in Castro’s plays”, en *Bulletin of the Comediantes*, 9:2 (1957), 25-27, 26.

¹⁰⁴ Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, Guillén de Castro. *Sus mejores obras al alcance de los niños*. (*La fuerza de la costumbre*, *La justicia en la piedad*, *Las Mocedades del Cid (primera parte)*, *Las Mocedades del Cid (segunda parte)*), ed. de F. de TABARCA, Madrid, Editorial Estudio, s.a. [1952?] (*Colección Ortiz*).

¹⁰⁵ Véase GARCÍA MASCARELL, P., *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea*. *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, *ob. cit.*, 64; véase también GARCÍA LORENZO, L., “Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena”, *ob. cit.*, 56.

trabajo recoge lo que habían hallado los críticos anteriores y se centra sobre todo en lo que habían escrito Juliá Martínez y H. Mérimée¹⁰⁶.

Con el paso de los años, gracias a Juliá Martínez y a partir de las observaciones de Roca Franquesa, el mundo académico empezó a ver en la obra dramática de Castro algunos elementos de originalidad. Aubrun, por ejemplo, reconoció al autor el gran mérito de “haber injertado en la comedia en formación el esqueje de la *comedia* italiana, a la vez erudita y burguesa”¹⁰⁷ y de desarrollar en su dramaturgia una “doble orientación italiana y castellana”¹⁰⁸. Más concretamente, los elementos específicos hallados en el teatro de don Guillem consistían en el uso del anacronismo para acercar un debate aparentemente lejano a la conciencia de su público y, por otra parte, en el desarrollo de dilemas dramáticos articulados alrededor de dicotomías fundamentales como el amor y la obediencia, la justicia y la venganza, o la honra y la sumisión jerárquica¹⁰⁹.

Weiger, matizando las observaciones de Roca Franquesa, encontró algunos elementos de originalidad en lo relativo a la concepción del honor, y a la métrica y el desenlace de *Los malcasados de Valencia*, añadiendo, sin embargo: “donde reside la grandeza del valenciano es en su habilidad de tomar situaciones (de la historia, de la épica, del Romancero, de la novela) y adaptarlas a lo que es, a fin de cuentas, el *arte nuevo* de su época, o sea, la «comedia nueva» de Lope de Vega”¹¹⁰. Hacia la misma reconsideración del valor teatral de Castro se dirigió Frolidi, quien en 1962 trató del autor contextualizándolo de forma más precisa en la etapa de gestación de la *comedia nueva*, definiéndolo como un dramaturgo que “tras sus primeros intentos llevados a cabo en la órbita de la tradición local, tenía genio y capacidad para desarrollarla en formas más decididamente innovadoras y en consonancia con la conciencia de la época”¹¹¹. Apoyando las posturas del estudioso italiano, Ruiz Ramón concibió la obra de Castro en toda su complejidad, considerándola desde la producción dramática de influencia

¹⁰⁶ Véase THOMPSON POWERS, D., *The dramatic art of Guillén de Castro*, tesis leída en la Universidad de New Mexico, junio de 1958.

¹⁰⁷ AUBRUN, C. V., *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, 113.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 114.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 115.

¹¹⁰ WEIGER, J. G., “Sobre la originalidad e independencia de Guillén de Castro”, en *Hispanófila*, 31 (1967), 1-15, 15.

¹¹¹ FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968, 157 (trad. de F. Gabriele a partir del original italiano *Il teatro valenzano e l'origine della commedia barocca*, Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-americana dell'Università di Pisa, 1962).

valenciana a la época de adopción y adaptación de los recursos lopescos. Además, Ruiz Ramón rechazó la presencia del gracioso e individualizó en las obras de Castro solo “un personaje episódico con algo de gracioso”¹¹². Se corroboraba de esta forma la opinión que unos años antes había elaborado Valbuena Prat, según el cual Guillem de Castro prescindía a menudo de esta figura. Además, en opinión de Valbuena Prat, nuestro autor tenía una trayectoria dramática que no mostraba “una correlación adecuada entre la originalidad de las invenciones y la discreta ejecución”¹¹³. También, con respecto a la categorización de las obras de Castro, Valbuena Prat distinguía entre obras de conflictos matrimoniales, caballerescas, mitológicas, de influjo cervantino, costumbristas, y de capa y espada¹¹⁴.

Llama la atención, en un momento de tanto fervor crítico, que en 1968 Alfaro publicara un artículo sobre el sentimiento monárquico en el teatro del Siglo de Oro en el que no se consideraba para nada la figura del autor que nos ocupa, a pesar de la abundante y evidente presencia del tema en muchos de sus dramas¹¹⁵. Sería éste un síntoma más de una difusión amplia pero todavía no perfectamente asentada de la obra del dramaturgo. Si por un lado hay que reconocer que se había hecho mucho hasta entonces, sobre todo por medio de una crítica centrada en algunos aspectos temáticos y dramáticos que había mejorado la acogida del autor, por el otro asistimos todavía a la persistencia de la idea de un Guillem de Castro fundamentalmente dependiente del *Fénix de los ingenios*. Prueba de esto es que en la *Historia de la Literatura española* de Diez-Echarri y Roca Franquesa, publicada en 1960, nuestro dramaturgo se caracterizaba por la “fidelidad y perfección con que aplica la técnica creada por Lope de Vega”¹¹⁶. Cabe recordar, además, que Valbuena Prat en su *Historia del teatro*, publicada en 1969, situaba al autor en el apartado de *Los discípulos de Lope y la escuela valenciana*, y que también en las ediciones sucesivas de esta obra, a pesar de tomar en cuenta las posturas de Froldi, se seguía refiriendo al autor como “netamente discípulo del Fénix”¹¹⁷. Añadiremos que,

¹¹² RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000, 175.

¹¹³ VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1957, vol. II, 375.

¹¹⁴ Véase VALBUENA PRAT, A., *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, 157-159.

¹¹⁵ Véase ALFARO, A., “Observaciones sobre el rey y el sentimiento monárquico en la comedia española de la Edad de Oro”, en *Revista Hispánica Moderna*, 34 (1968), 132-39.

¹¹⁶ DIEZ-ECHARRI, E. Y ROCA FRANQUESA, J. M., *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1960, 489.

¹¹⁷ VALBUENA PRAT, A., *El teatro español en su Siglo de Oro*, ob. cit., 157.

cuando en 1969 se celebró el IV centenario del nacimiento de Guillem de Castro, el Ayuntamiento de Valencia organizó una exposición filatélica que prestaba particular atención a los sellos que representaban al Cid, insistiendo una vez más en la comparación entre la obra de Castro y la de Corneille¹¹⁸. Los estudios sobre *Las mocedades del Cid*, por otra parte, representaban un *leitmotiv* en la historiografía crítica sobre Guillem de Castro, y se mantuvieron constantes con el pasar del tiempo. Abrams, por ejemplo, se ocupó de analizar el símbolo del león citado por Urraca en un parlamento del acto II de *Las mocedades del Cid*, interpretándolo como una referencia metafórica a la figura de Sancho¹¹⁹.

Los años '70 recogieron con mayor agudeza crítica la obra del valenciano, sintetizando y superando los estudios y los datos acumulados hasta entonces en una perspectiva diferente y más moderna. La figura de Guillem de Castro tuvo entonces una nueva percepción gracias a dos valiosas monografías: la de Wilson¹²⁰, publicada en 1973, y la ya citada de García Lorenzo, de 1976. La primera, según Weiger, “serves as an accurate summary of the matters already known to scholars in the field, with the exception of the important chapter on Castro’s technique”¹²¹. La segunda, en cambio, tenía como objetivo fundamental ofrecer “posibilidades de comprender mejor el teatro del dramaturgo valenciano y valorarlo adecuadamente”¹²². Con el trabajo de García Lorenzo, de hecho, se sentaron las bases para entender el arte dramático de Castro de una forma global, mediante un enfoque transversal de amplio alcance que sintetizaba la labor dramática del autor de forma sistemática, analizando sus temas principales. También, García Lorenzo se ocupó de elementos específicos del autor como los rasgos de los personajes, estudiados en un breve apartado en el que se concluía que, de cara a la representación teatral, Castro “centra el conflicto dramático en un personaje o una pareja de personajes, siendo el resto de los que aparecen, en la mayoría de las obras,

¹¹⁸ AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, *En recuerdo de Guillén de Castro en el IV Centenario de su nacimiento: 1569-1969. Exposición de Bibliografía y Filatelia; Patrocinada por el Ayuntamiento de Valencia. Sala de Exposiciones del Palacio Municipal. 19 al 25 de enero de 1970*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970.

¹¹⁹ Véase ABRAMS, F., “The enigmatic lion passage in Guillén de Castro’s *Las mocedades del Cid*”, en *Modern Language Notes*, 84: 2 (1969), 314-17.

¹²⁰ Véase WILSON, W. E., *Guillén de Castro*, New York, Twayne Publishers Inc., 1973.

¹²¹ WEIGER, J. G., “Guillén de Castro (review)”, en *Bulletin of the Comediantes*, 26: 2 (1974), 82-84, 84.

¹²² GARCÍA LORENZO, L., *El teatro de Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 11.

complementos valiosos, pero secundarios”¹²³. Relacionado con esto, García Lorenzo consideró que el *gracioso* existe en el teatro de Castro, porque algunos personajes “tienen mucho de gracioso y su función en la obra es paralela a la efectuada por las siempre mencionadas «figuras del donaire» de Lope, Alarcón, etc.”¹²⁴. Finalmente, García Lorenzo analizó el conjunto de las obras de Castro centrándose en las más representativas, esto es, en las que presentaban con más fuerza un determinado tema. No obstante, la organización de la monografía no se basa exclusivamente en el estudio de los temas, sino que emplea criterios variados. De hecho, a los apartados que se ocupan de analizar las obras más representativas sobre el tema del tirano, se acompañan otros que remiten o a una forma de elaboración teatral, como el apartado “la comedia de figurón”, o a las fuentes utilizadas por Castro, como ocurre con “Guillén y el romancero” o “temas cervantinos” y “temas míticos”. De esta forma, si por un lado la clasificación se libera de una mera atribución de membretes (como había pasado en los anteriores intentos de clasificación), por el otro crea un resultado poco estable. El propio García Lorenzo, además, admite que “somos conscientes de que nuestra clasificación ni es completa, ni quizá sea tampoco acertada”¹²⁵.

Por otra parte, en la época siguieron incrementándose los estudios sobre las obras que tratan de Rodrigo Díaz de Vivar. En un trabajo de 1971, Leavitt se ocupó de rescatar la segunda parte de *Las mocedades del Cid*, que en su opinión había sido “menospreciada por la crítica”¹²⁶. Añadió entonces comentarios tanto sobre el carácter de los personajes como sobre las dos intrigas del drama, trazando el desarrollo dramático del rey Sancho y el de la relación entre Diego Ordóñez y Zaida. Gran parte del artículo toma en consideración un precedente trabajo de Santelices¹²⁷, del que Leavitt rechaza algunas observaciones relativas a la descripción de Diego Ordóñez. También, valora positivamente la aventura amorosa de Alonso en Toledo, una intriga que en opinión de Santelices se hubiera podido excluir de la obra de Castro. Galanes, por su parte, analizó

¹²³ *Ibid.*, 43.

¹²⁴ *Ibid.*, 31.

¹²⁵ *Ibid.*, 44.

¹²⁶ LEAVITT, S. E., “Una comedia sin paralelo: *Las hazañas del Cid*”, en A. D. KOSOFF y J. AMOR Y VÁZQUEZ (coords.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, 429-38, 429.

¹²⁷ Véase SANTELICES, C., “La originalidad en la segunda parte de *Las Mocedades del Cid*”, en *Anales de la Universidad de Chile*, 93 (1936), 169-178.

Las mocedades del Cid encontrando el *meollo* de la obra en su ejemplaridad didáctica, expresada en la elaboración de dos intrigas paralelas e indivisibles: la relación entre Rodrigo y Jimena, y el camino espiritual de Rodrigo para alcanzar la gracia divina¹²⁸. Finalmente, en 1975, Agheana se ocupó de precisar el proceso de reelaboración de las fuentes con el ejemplo del rey Fernando, de cuya fuente original Castro cambia el tiempo de los verbos para caracterizar mejor al personaje. Frente a las consideraciones anteriores de E. Mérimée o Menéndez Pidal, quienes afirmaban que Castro utilizó de forma excesiva el *Romancero* forzándolo en la obra, Agheana llega a la conclusión de que “Castro enthusiasm for ballad material was not uncritical”¹²⁹.

También, asistimos a la proliferación de trabajos concretos sobre otras obras específicas u otros aspectos puntuales del autor. Ebersole analizó los puntos más interesantes de *Los malcasados de Valencia* subrayando la originalidad de tres episodios a lo largo de la obra: el juego de las letras del acto I, la confusión de los recados en el segundo y, en el tercero, la escena en la que Galíndez ve lo que piensa ser el *nefando pecado* de Alvaro¹³⁰. Pappanastos se ocupó de *El amor constante* centrándose en la polisemia de los vocablos *sangre* y *diamante*, por la que el personaje de Nísida adquiere una connotación religiosa al ser la mártir de la violencia del “duro pecho” del Rey¹³¹. Weiger, en un artículo de 1978¹³², se ocupó de precisar algunos problemas de atribución y de cronología de los textos analizando la extensión del discurso inicial de sus obras dramáticas. Concluyó finalmente que Castro se ajustaba más a las medidas de Aguilar y Lope que a las de Virués y Tárrega, evitando los discursos largos en su primer periodo para luego aumentar, en sus obras posteriores, la cantidad de versos de los discursos iniciales y estabilizarla hacia la primera década del siglo XVII. En otro artículo, el mismo Weiger propuso la elaboración de *Don Quijote de la Mancha* y de *El curioso impertinente* entre 1615 y 1618, esto es, en una fecha posterior a la establecida por Bruerton. Para

¹²⁸Véase GALANES, A. L., “*Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro: corteza y meollo”, en *Hispanófila*, 44 (1972), 13-31.

¹²⁹AGHEANA, I. T., “Guillén de Castro’s creative use of the *romancero*: one instance in *Las Mocedades del Cid*”, en *Bulletin of the Comediantes*, 27: 2 (1975), 79-80, 80.

¹³⁰ Véase EBERSOLE, A. V., “La originalidad de ‘Los malcasados de Valencia’ de Guillén de Castro”, en *Hispania*, 55: 3 (1972), 456-62.

¹³¹ Véase PAPPANASTOS, G., “Verbal subtlety in Castro’s *El amor constante*”, en *Bulletin of the Comediantes*, 28: 1 (1976), 17-22. De la misma autora, *The heroic ideal in five plays of Guillén de Castro*, tesis dirigida por W. C. McCrary, University of Kentucky, 1969.

¹³² Véase WEIGER, J. G., “Initial and extended speech in the theater of Guillén de Castro”, en S. BOWMAN (ed.), *Studies in honor of Gerald E. Wade*, Madrid, Porrúa, 1978, 217-27.

hacerlo, Weiger se apoyó en datos esenciales como la falta de elogios de las obras de Castro en la novela de Cervantes, y en otros elementos internos de los textos como la exaltación que hace el valenciano de la *comedia nueva* en *El curioso impertinente*, retomando consideraciones ya incluidas en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega¹³³. De obras de inspiración cervantina, concretamente de *El curioso impertinente*, también se ocupó Faliu-Lacourt, quien analizó la relación entre la fuente y la versión de Castro¹³⁴. Gibson, con una tesis leída en la universidad de North Texas, analizó la violencia en el teatro del autor a través de la comparación entre Castro y otros autores que manejaron las mismas fábulas: Timoneda y Zorrilla con respecto al mito de Progne y Filomena, o Virués con Dido y Eneas. El trabajo plantea dos consideraciones fundamentales: el influjo de Séneca en la elaboración dramática, y la necesidad de adaptar los mitos y las fábulas a los gustos del público del Siglo de Oro. Precisamente por eso, afirma Gibson, Castro elaboró las fuentes de forma perfectamente consciente, y también, en la representación de la violencia, no incluyó ningún episodio de forma gratuita. Las conclusiones a las que llega Gibson son que Castro, además, no muestra en sus obras un uso extraordinario de violencia¹³⁵.

La referencia a las obras mitológicas es índice de un interés crítico creciente hacia la elaboración de los mitos clásicos realizada por Castro. Lida de Malkiel, en un volumen de 1974 que trataba de la presencia de la reina de Cartago en la literatura española, dedicó al drama *Dido y Eneas* un apartado extenso que analiza las principales innovaciones del autor con respecto al mito virgiliano. Acertadamente, la investigadora veía que en aras de adaptar el mito a las exigencias del Siglo de Oro, Castro mantuvo una “notable fidelidad al poema, hasta en detalles tan nimios como la cacería de ciervos (*Eneida*, I, 184 y sigs.), la mentira del Paladión (*Eneida*, II, 163 y sigs.), los agujeros que alarman a Dido (*Eneida*, IV, 450 y sigs.)”¹³⁶, pero reelaboró el mito empleando su capacidad dramática, por ejemplo ampliando el elemento sobrenatural para conseguir un gran efecto teatral (se

¹³³ Véase WEIGER, J. G., “Guillén de Castro: apostilla cronológica”, en *Segismundo*, 27-32 (1978-1980), 103-20.

¹³⁴ Véase FALIU-LACOURT, C., “Formas vicariantes de un tema recurrente en *El curioso impertinente* (Cervantes y G. de Castro)”, en *Criticón*, 30 (1985), 169-81.

¹³⁵ Véase GIBSON, S. L., *La violencia en el teatro de Guillén de Castro*, tesis leída en la Universidad de North Texas State, 1979.

¹³⁶ LIDA DE MALKIEL, M. R., *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, Londres, Tamesis Books, 1974, 20.

refiere la autora al episodio en que una espada aparece donde antes estaba el retrato de Siqueo, en el acto I). Además, también afirma que Castro “hace recaer toda la odiosa responsabilidad en las divinidades que fuerzan la voluntad de Eneas”. A la luz de nuestra lectura de la obra, sin embargo, tenemos que matizar esta última observación, considerando la escasa presencia del elemento divino en el drama. Castro, de hecho, no recoge la presencia del Panteón romano, sino que humaniza todo el mito. Efectivamente, si exceptuamos la aparición de Venus vestida de cazadora – que procede directamente del libro I de la *Eneida* –, quien cuenta a Hiarbas los rumores de la relación entre Dido y Eneas no es la Fama, como ocurre en Virgilio (libro IV), sino un consejero. Asimismo, el discurso que empuja Eneas a abandonar Cartago no lo pronuncia Mercurio, sino el fantasma de Anquises. También, si el *pius Aeneas* virgiliano expresa su honra cumpliendo el necesario proyecto divino (bien expresado por el célebre verso *Italiam non sponte sequor*), el drama de Castro remite a una honra más humana y cercana a la idea del Siglo de Oro, basada en la relación de Eneas con sus soldados. Exclama el héroe: “[...] ¡que ya en mí no mando yo! / Ya me esperan mis soldados, / ¿qué dirán si me detienes?”¹³⁷.

Faliu-Lacourt se ocupó de *Progne y Filomena* analizando los elementos fundamentales de la obra más allá de la relación con las fuentes clásicas y el *romancero*¹³⁸. El trabajo investiga los rasgos del drama de Castro, hallando las novedades de su elaboración dramática en el empleo del sueño como recurso teatral y, sobre todo, en el tema barroco de la relación entre realidad y representación por medio del recurso de los retratos trocados y de la interpretación de los sueños de Progne que hace Filomena.

El estudio de las obras mitológicas tuvo más desarrollo en la recepción crítica de los años ochenta, y se mantuvo también en la década siguiente. Con mayor frecuencia que antes, de hecho, se publicaron trabajos dedicados a *Progne y Filomena* y a *Dido y Eneas*. Todos, de forma más o menos precisa, seguían comparando las obras con sus fuentes y subrayaban el proceso de integración llevado a cabo por el autor entre el patrón clásico y la nueva estética del Siglo de Oro. Respecto a *Progne y Filomena*, más concretamente, Friedman encontró la mayor peculiaridad del drama de Castro en el cambio de las

¹³⁷ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, *ob. cit.*, vol. I, 201a.

¹³⁸ Véase FALIU-LACOURT, C., “Variations sur le langage théâtral: Procné et Philomène de Guillén de Castro”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 27 (1976), 109-15.

consecuencias del acto de violación y de la pérdida de la lengua, ya que Tereo “neither rapes her – for she is pregnant by Teosindo – nor cuts out her tounge, as do his counterparts in Ovid, Corraro, and Parabosco”¹³⁹. Estas modificaciones, acertadamente, las justifica Friedman en la óptica de la adaptación del mito a las exigencias y a la estética del teatro áureo, concluyendo que “the classicizing spirit confronts the signs of change; letters must face the Marketplace and public tastes”¹⁴⁰. En cuanto a *Dido y Eneas*, Walthaus considera que el drama de Castro tiene una idea moralizadora conseguida a través de varios recursos, como la inserción de romances conocidos por el público o símbolos visuales o verbales, distanciándose, por tanto, de la praxis teatral de Virués, que también había tratado el mito en su *Elisa Dido*¹⁴¹. Gillet y Williams, por su parte, enmarcaron la obra de Castro en su contexto de pertenencia: “it was natural enough for young Guillen de Castro, instinctively interested in conflicts of passion, to let his imagination recreate this ancient problem, in terms, to be sure, of Spanish Renaissance sensibility”¹⁴².

Los años ochenta muestran un punto de inflexión en el interés por el estudio y en la recepción del perfil dramático de Guillem de Castro. En particular, se desarrolló con más interés un aspecto de su teatro precedentemente ignorado o considerado exclusivamente en referencia a *El amor constante*. Nos referimos al tema del tiranicidio y a la representación del poder. Al ritmo de los cambios producidos en la sociedad española en aquella década, es curioso notar como el mundo académico se interesó con más fuerza por la vertiente, por así decirlo, más crítica del teatro de Guillem de Castro, frente al interés que había despertado en los años cuarenta el Guillem más épico y adaptable a una perspectiva de la exaltación del pasado patrio, como se puso de manifiesto en el ya citado montaje de *Las Mocedades del Cid*, a cargo de Felipe Lluch, que había contado con la significativa presencia de Franco.

Destacan en esta línea dos volúmenes monográficos, uno de Crapotta y otro de Delgado, que afrontaron el tema del tiranicidio de forma complementaria. Delgado se

¹³⁹ FRIEDMAN, E., “Guillén de Castro’s *Progne y Filomena*: between the Classic and the *Comedia*”, en *Neophilologus*, 72: 2 (1988), 213-17, 215.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 216.

¹⁴¹ Véase WALTHAUS, R., “Imágenes y simbolismo en *Dido y Eneas* de Guillén de Castro”, en *Neophilologus*, 69:1 (1985), 75-89.

¹⁴² GILLET, J. E. y WILLIAMS E. B., “Tragedia de los amores de Eneas y de la reyna Dido”, en *PMLA*, 46:2 (1931), 353-431, 370.

ocupó de la relación entre Castro y el tiranicidio en tres trabajos. En primer lugar, en un artículo de 1981 que se centraba en *Las mocedades del Cid*¹⁴³. Después, en 1983¹⁴⁴, presentó algunos elementos característicos del teatro de Castro que confluían y se ampliarían en su monografía de 1984¹⁴⁵. Las aportaciones de Delgado se centran principalmente en el análisis del tirano que protagoniza los dramas de Castro en relación con las teorías políticas defensoras del tiranicidio (las de Juan de Mariana, Pedro de Rivadeneira, Domingo Báñez, Luis de Molina, Francisco Suárez) o contrarias a él (las de Diego de Covarrubias, Juan Ginés de Sepúlveda, y Juan Márquez), concluyendo que el Estado ideal para el autor que nos ocupa está harmónicamente formado por rey y pueblo, y que el tiranicidio es solo un remedio *in extremis* para alejar del Estado la amenaza de un déspota y de un gobierno amoral. Delgado percibió, además, un tratamiento progresivamente más intenso y profundo de este tema en la dramaturgia del autor: “puede afirmarse que los comienzos de Guillén en el campo de la tiranía y del derecho de resistencia son, más bien, inseguros y tímidos, [...] introduce, eso sí, ideas y juicios al respecto que preanuncian la coherencia y la madurez de obras posteriores”¹⁴⁶.

Crapotta, por su parte, ensanchó el análisis del tema para fijarse no tanto en la figura del tirano como en la de los personajes víctimas de la tiranía, notando un cambio en su tratamiento:

In the earliest plays, modeled to some degree after those of Virués, this dramatis personae is torn between resistance and obedience. [...] In the latest plays, closer to the patterns set by Lope, the code of 'perfect' honorable behavior effectively and totally enslaves the subject to the will of the King¹⁴⁷.

Tanto Caprotta como Delgado, cada uno desde su propia perspectiva, contribuyeron a ampliar los conocimientos de la figura de Castro en relación con el tratamiento del tirano y el abuso del poder, profundizando de esta forma en las conclusiones que ya Roca

¹⁴³ Véase DELGADO, M., “Tiranía y derecho de resistencia en *Las mocedades del Cid*”, en *Segismundo*, 15:12 (1981), 173-84.

¹⁴⁴ Véase DELGADO, M., “Guillén de Castro y las teorías políticas sobre el tiranicidio y el derecho de resistencia”, en *Bulletin Hispanique*, 85: 1-2 (1983), 65-82.

¹⁴⁵ Véase DELGADO, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill, 1984.

¹⁴⁶ DELGADO, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, ob. cit., 36.

¹⁴⁷ CRAPOTTA, J., *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, Londres, Tamesis, 1984, 38.

Franquesa había planteado en su citado artículo sobre *El amor constante*, o en la de Juliá Martínez sobre el mismo drama¹⁴⁸.

En la década de los ochenta, Faliu-Lacourt¹⁴⁹ estudió los rasgos principales de Miguel de Centelles en *El perfecto caballero* a través de la comparación con otras obras en las que aparece el linaje de los Centelles y con el ambiente cortesano del siglo XVII, hallando en el personaje de la obra de Castro un modelo de héroe propio de la más alta aristocracia valenciana, cuya exaltación permite al autor tanto adherirse al contexto social y político de la época, como reprender las malas costumbres de los poderosos. Por su parte, Ebersole y Marco se ocuparon de profundizar los estudios sobre las piezas que se surtían de las obras cervantinas. Marco investigó con atención el proceso de reelaboración de Castro y encontró en el tema de los “hijos trocados” de *Don Quijote de la Mancha* una invención original que aumenta el valor didáctico de la obra, además de representar una constante en la dramaturgia de Guillem concretada en el amor entre personas de clases sociales diferentes¹⁵⁰. Ebersole también aborda el proceso de elaboración de las fuentes cervantinas en Castro, ampliando el marco de investigación también al análisis de *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*. El propósito del trabajo de Ebersole no es tanto el estudio de las fuentes, sino la revalorización del arte dramático del autor a través del estudio del proceso de elaboración de las fuentes, de las que, sin embargo, no consigue prescindir completamente por remitir a menudo a lo que Castro añade o adapta en sus obras. Insistiendo en la consciencia del autor de querer elaborar un teatro centrado en los gustos del público, Ebersole concluye que Castro “busca los elementos más adaptables a su propio concepto dramático y los cambia para dar relieve a los móviles humanos de los celos, el amor, el odio y deseo de venganza, que puede resultar debido al conflicto entre estos elementos”¹⁵¹. No obstante, más allá de las observaciones sobre el proceso de reelaboración de Castro, Marco y Ebersole no toman en consideración las observaciones de Weiger, quien había propuesto una corrección de las obras de origen cervantino dentro

¹⁴⁸ Véase JULIÁ MARTÍNEZ, E., “Sobre *El amor constante* de Guillén de Castro”, en *Revista de Filología Española*, 30 (1946), 118-23.

¹⁴⁹ Véase FALIU-LACOURT, C., “El perfecto caballero”, en *Criticón*, 39 (1987), 63-76.

¹⁵⁰ Véase MARCO, P., “Fuente cervantina en una comedia valenciana de Guillem de Castro”, en *Boletín de la sociedad castellanense de cultura. Suplemento literario*, 3 (1983), 15-26.

¹⁵¹ EBERSOLE, A. V., “El arte dramático de Guillén de Castro a través de tres obras de tema cervantino: *Don Quijote de la Mancha*, *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*”, en A. V. EBERSOLE (dir.), *Perspectivas de la comedia*, Valencia, Estudios de hispanófila, 1978, 99-110, 100.

de la cronología del teatro del valenciano establecida por Bruerton. Ambos trabajos, de hecho, dan por asentado que Castro escribió sus comedias recién publicadas las obras de Cervantes.

Miradas desde la distancia, las décadas de los años setenta y ochenta fueron claves en la renovación de los estudios sobre Castro y también en la consideración del autor con señas de identidad particulares y, sobre todo, bien contextualizado en un momento y un lugar con una tradición dramática importante: la Valencia de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Este interés renovado por el dramaturgo fragua en la edición de algunas de sus obras, en la mayoría de los casos a cargo de García Lorenzo¹⁵². Hay que mencionar aquí el impulso que supuso para los estudios sobre el grupo dramático valenciano la dedicación de investigadores vinculados al departamento de Filología de la Universitat de València, dirigidos por el profesor Oleza, que contribuyeron a la recuperación del patrimonio teatral valenciano y a la mejora de su conocimiento tanto por medio de estudios específicos sobre cada autor, como a través del análisis de la evolución y aportación de cada uno en el contexto del grupo¹⁵³. En 1986, Ramos condensó las conclusiones de un anterior trabajo de 1979 analizando el *corpus* de Castro desde perspectivas diferentes y complementarias, para conseguir una visión profunda y global de la dramaturgia del autor. Un primer análisis técnico, llevado a cabo mediante la individualización de macro-secuencias temáticas en las que subyacen las demás

¹⁵² Véanse CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Las mocedades del Cid*, ed. de L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Cátedra, 1978; CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. GARCÍA LORENZO, Salamanca, Anaya, 1971; CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Las hazañas del Cid*, ed. de J. E. WEIGER, Barcelona, Puvill, 1980; CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Las Mocedades del Cid*, ed. C. FALIU-LACOURT, Madrid, Taurus, 1988, además de la ya citada *Los mal casados de Valencia* a cargo de García Lorenzo.

¹⁵³ Bajo la dirección de Joan Oleza se leyeron durante estos años varios trabajos finales de licenciatura y alguna tesis doctoral sobre la escuela dramática valenciana: SIRERA TURÓ, J. L. *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca*, tesis leída en la Universidad de Valencia en 1980; CANET VALLÉS, J. L. *Tárrega y la formulación de una primera comedia barroca*, tesina de licenciatura, Valencia, Universitat de Valencia, Facultad de Filología, 1979; SÁNCHEZ ESCOBAR, J. J., *Gaspar de Aguilar: un dramaturgo inorgánico en el siglo XVII*, memoria de licenciatura, Valencia, Universitat de València, 1979; DIAGO MONCHOLÍ, M. V., *Joan Timoneda, teatro profano: contribución al estudio de la génesis de la comedia española en el siglo XVI*, memoria de licenciatura, Valencia, Universitat de València, 1979. Todo este trabajo dio lugar a dos volúmenes sobre la tradición teatral valenciana, siempre dirigidos por Joan Oleza, *Teatro y prácticas escénicas: I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1984, y *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986. En este último se incluyen las observaciones sobre Tárrega y Aguilar arriba citadas y, por supuesto, el trabajo de Ramos sobre Guillem de Castro. También hay que recordar, en relación con otro de los autores del grupo dramático valenciano, el volumen de VALLADARES DEL REGUERO, A., *Vida y obra de Gaspar Aguilar*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981.

secuencias en del texto, cuenta con datos interpretativos como el número de cuadros y de escenas, la distribución de las acotaciones y el estudio de los diferentes tipos de conflictos presentes en cada obra. En este sentido, Ramos considera la integración de Castro en el sistema teatral de la escuela dramática valenciana, por la que el autor se inspira en las apuestas teatrales de Virués para la elaboración de obras dramáticas como *El amor constante* o *El perfecto caballero*, y de las de Tárrega para comedias como *Los malcasados de Valencia*, que vienen a ser, en esta estructuración teórica, culmen de la primera formulación de la comedia barroca¹⁵⁴. Otro punto de análisis concierne a la semántica de las obras de Guillem, que Ramos distingue analizando la naturaleza del conflicto y las diferentes modalidades teatrales del autor. El estudioso encuentra tres categorías teatrales: en primer lugar, las obras religiosas (poco tratadas por Castro). En segundo lugar, los dramas ideológicos, que el investigador subcategoriza a su vez en dramas del poder, del deber, y del honor. Finalmente, Castro elaboraría comedias puras de procedencia cervantina o costumbrista. Gracias a las aportaciones de Ramos, por primera vez desde Mesonero Romanos, y de forma clara y explícita, a Castro se le concede un papel relevante en la fase de gestación de la *comedia nueva*. Imprescindible en este camino resulta también la tesis de Faliu-Lacourt, ya citada, sobre la obra del autor que nos ocupa, publicada en 1989 y hasta hoy la única monografía completa sobre Guillem de Castro. El trabajo, tras la presentación de la biografía del autor y del contexto teatral valenciano, dirige su interés hacia el estudio más detallado de nueve comedias, analizadas según sus fuentes y su estilo dramático. Particularmente relevantes son las conclusiones que trae la autora sobre las comedias de caballerías de Guillem, que responden a un mismo patrón de elaboración teatral y presentan rasgos bien definidos como la “prédominance de la durée sur le moment”¹⁵⁵ y de la acción sobre la introspección psicológica, o la presencia de “deux lieux essentiels: une Cour royale et une forêt”¹⁵⁶. Por lo que atañe a los elementos internos de las comedias, Faliu-Lacourt analiza de forma muy detallada los personajes y su caracterización y evolución a lo largo de la dramaturgia de Castro, observando también que las figuras se presentan en el listado de los *dramatis personæ* “le plus souvent en fonction d’un ordre hiérarchique qui n’est pas

¹⁵⁴ Véase RAMOS, J. L., “Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca”, *ob. cit.*, 241-42.

¹⁵⁵ FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d’Or...*, *ob. cit.*, 149.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 150.

forcément lié à l'importance du rôle"¹⁵⁷. Asimismo, la autora considera la presencia de la acumulación de intrigas como un rasgo propio de la dramaturgia de Castro, y centra el estudio de las obras remitiendo a la importancia de los objetos como joyas o billetes para el desarrollo de la acción (la autora cita los ejemplos de la joya que da Margarita a Rodrigo en *La humildad soberbia*, o el célebre cruce de recados en *Los malcasados de Valencia*). También, diegéticamente, Faliu-Lacourt considera el *dilema* como un obstáculo interior y las *peripecias* como obstáculos exteriores para el desarrollo de los conflictos. Por primera vez, se analiza el empleo de recursos retóricos como la sentencia o la función del monólogo en las obras del valenciano. En relación al análisis de los personajes, Faliu-Lacourt centra su estudio en la figura del héroe y de la heroína, del padre y de la madre, del rey y de los jóvenes. Con respecto a la presencia del *gracioso*, Faliu-Lacourt considera claramente:

Parmi ces 'graciosos' ou 'pseudo-graciosos' abondent les bergers qui suscitent le rire par la naïveté ou la rusticité de leur propos, mais souvent aussi sont dignes d'admiration pour le dévouement dont ils ont fait preuve pour sauver, durant l'épisode de leur vie sauvage, les héros o futurs héros. Ils servent tout autant à populariser le courant 'menosprecio de corte y alabanza de aldea'¹⁵⁸.

Asimismo, Faliu-Lacourt se ocupa de *les seconds rôles* notando, por ejemplo, que al tratar las parejas de la acción secundaria (como Leónido y Leonora en *El amor constante*), Castro, "contrairement à la plupart de ses prédécesseurs valenciens, réduit la part de la Fatalité, du hasard et confie aux "personnages-acteurs" de l'œuvre dramatique le soin d'ourdir les machinations ou de préparer les réconciliations"¹⁵⁹. La autora clasifica también las obras de Guillem de Castro, siguiendo una línea de investigación frecuentemente trabajada en la bibliografía sobre el autor a lo largo de los años. Proporciona una categorización articulada según las fuentes, distinguiendo en el *corpus* del autor diferentes núcleos. El primero, bastante consistente y de importancia considerable en su dramaturgia, se basa en el *romancero* histórico-legendario e incluye obras caballerescas, históricas y mitológicas. Otro núcleo está constituido por obras "probablement inspirées par les propres aventures de l'auteur"¹⁶⁰, esto es, que pueden

¹⁵⁷ *Ibid.*, 341.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 372.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 367-368.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 53.

tener tintes biográficos por tratar temas como la infelicidad matrimonial, representada en *Los malcasados de Valencia*, o la pobreza de una familia noble venida a menos, propia de *El pretender con pobreza* o de *El pobre honrado*. Otro grupo estaría formado por obras de influencia valenciana, como *Pagar en propia moneda*, que la autora asocia a la estructura dramática de Virués, o *El engañarse engañando* y *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, donde “Aguilar et Tárrega semblent guider la plume de leur concitoyen”¹⁶¹. Otro núcleo está compuesto por obras de influencia de las *novelle* italianas (*El vicio en los extremos*) y de la prosa cervantina (*Don Quijote de la Mancha*, *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*) y, finalmente, se deslinda un grupo de textos cuya intriga está contextualizada en un preciso marco histórico o en un ambiente netamente hagiográfico (*La humildad soberbia* que se sitúa en el ámbito del siglo XV, *Donde no está su dueño está su duelo*, contextualizada en el asedio de Amberes y *El mejor esposo*, de tema religioso). Como se nota, la categorización de Faliu-Lacourt está dirigida principalmente a aislar el estudio de las obras de inspiración caballerescas. Las demás, de hecho, se acumulan en categorías que utilizan criterios variados y no perfectamente justificados. Por ejemplo, el influjo italiano de los *novellieri* en *El vicio en los extremos* está basado en un apunte de H. Mérimée, quien había notado cierta correspondencia entre la estructura de la comedia de Castro y el cuento VI de la tercera jornada del *Decameron*¹⁶². Faliu-Lacourt aminora la vaguedad de la referencia relacionando la obra dramática con una fuente que en realidad solo coincide en pocos y vagos elementos. Por otra parte, el rasgo supuestamente autobiográfico de algunas obras se basa en lo que venía señalándose tradicionalmente en los trabajos de Juliá Martínez o Wilson sobre la frustración de los matrimonios de Guillem (o del triste matrimonio de su hermana Magdalena). La clasificación establecida por Faliu-Lacourt, por tanto, lejos de representar una sistematización general del *corpus* de Castro, es eficaz para presentar su trabajo de forma coherente, siendo poco funcional para distinguir los géneros de pertenencia de cada obra.

También Marco se ha ocupado de la categorización por géneros de las obras de Castro¹⁶³. En 1992, la investigadora ha dividido las obras escritas en la época valenciana

¹⁶¹ *Ibid.* 54.

¹⁶² Véase MÉRIMÉE, H., *El arte dramático en Valencia*, *ob. cit.*, vol. II, 571.

¹⁶³ MARCO, P., “Fuentes literarias de las comedias valencianas de Guillén de Castro”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, 68: 1-2 (1992), 183-207.

del autor según las fuentes utilizadas. En un primer nivel de categorización, Marco distingue entre obras de “fuentes literarias”, “clásicas”, “cervantinas”, “históricas”, “religiosas”, de “narrativas y sucesos contemporáneos”, y de “narrativas y lugares dramáticos lejanos”. A su vez, las obras que pertenecen a fuentes literarias, se dividen en obras que se surten del *romancero* castellano (*El conde Alarcos*, las dos obras sobre el Cid) o del carolingio y ariostesco (*El desengaño dichoso*, *El Conde de Irlos*, *El nacimiento de Montesinos*, *Dido y Eneas*). De esta categorización, llama la atención la adscripción de *Dido y Eneas* al género basado en los romances carolingios y ariostescos. Según la autora, de hecho, el apelativo “¡Traidor!” que aparece dos veces en la obra de Castro es una prueba del influjo del romance *Subida en una alta roca / de combate el mar insano*, donde Olimpia lamenta el abandono de Bireno con el mismo adjetivo. Sin embargo, no se detectan ulteriores pruebas que puedan indicar una conexión directa con la obra de don Guillem. En segundo lugar, Marco considera obras como *Los enemigos hermanos* o *El amor constante* pertenecientes a la categoría de los textos procedentes de “fuentes narrativas y lugares lejanos”, a pesar de admitir que no ha podido encontrar “ninguna fuente que me satisfaga plenamente”¹⁶⁴. Precisamente por estas dos últimas obras citadas, los rasgos que las caracterizan permiten categorizarlas, como demostraremos en este trabajo, como obras que se pueden adscribir al género palatino.

Hacia finales de la última década del siglo XX, Oleza siguió indagando las diferencias del teatro de Guillem de Castro con respecto al de Lope, evidenciando que el valenciano posee “una *manera* y una *voz* propias, que le permiten ocupar un lugar precisamente delimitado en el concierto teatral de la época”¹⁶⁵. La gran mayoría de los estudios de este periodo aceptaron implícitamente la autoridad de Guillem de Castro en la producción dramática entre los siglos XVI y XVII. Arellano, por ejemplo, afirma:

En el seno de esa actividad del llamado grupo valenciano (Carlos Boyl, Tárrega, Aguilar, Virués...) se coloca el nacimiento de la obra teatral guilleniana, que recibirá enseguida la influencia de Lope y su fórmula en la mutua relación simbiótica [...] entre los valencianos y el Fénix¹⁶⁶.

¹⁶⁴ MARCO, P., “Fuentes literarias de las comedias valencianas de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 203.

¹⁶⁵ OLEZA, J., “Introducción” a CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras Completas*, I, *ob. cit.*, XXII.

¹⁶⁶ ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, 230.

García Valdecasas amplió el conocimiento de la figura del autor que nos ocupa estudiando su relación con la tragedia italiana del *Cinquecento* e individuando los rasgos de los dramas *a lieto fine* de Castro a la luz de la teoría y de la praxis trágicas de Giraldo Cinthio¹⁶⁷. Paralelamente, los trabajos de Primorac y de Kidd, entre otros, dieron nuevo impulso al estudio de las obras inspiradas a la mitología clásica e, indirectamente, a acrecer el conocimiento de la habilidad dramática de Guillem de Castro. Kidd, de hecho, tras comparar *Dido y Eneas* con las fuentes clásicas, concluyó que Castro escogió con especial esmero qué episodios sintetizar en su obra, además de crear otros nuevos y eficaces como el castigo de Celia del acto I, que se convierte en “a key to understanding Castro’s rewriting of the Virgilian myth”¹⁶⁸. Diametralmente opuesta a esta consideración que valora positivamente la capacidad de reelaboración del autor, las observaciones de Primorac al tratar de *Progne y Filomena* son tajantemente negativas. Según Primorac, “lo que estropea la obra a nuestro ver es el fracaso del autor en mantener el alto nivel de intensidad dramática hacia el cual apuntan las primeras escenas”¹⁶⁹. Por otra parte, en los años noventa, Antonucci confirmó la atribución de *El nieto de su padre* a Guillem de Castro¹⁷⁰ mediante criterios temáticos y de desarrollo dramático, ampliando de esta forma los conocimientos sobre obras tradicionalmente poco estudiadas. Además, al analizar el tema del salvaje desde Lope a Calderón, Antonucci tomó en consideración muchas de las obras de Castro, observando que “se diferencian en aspectos importantes de la propuesta de Lope”¹⁷¹. Todavía en el ámbito del hispanismo italiano, Amedei¹⁷² y Piloni¹⁷³ elaboraron el análisis del elemento de comicidad en las obras de Castro, concluyendo que

¹⁶⁷ Véase GARCÍA VALDECASAS, A., “La tragedia de final feliz: Guillén de Castro”, en M. GARCÍA MARTÍN, I. ARELLANO, J. BLASCO, M., VITSE (eds.), *Estado actual sobre el Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, I)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 435-446.

¹⁶⁸ KIDD, M., *Stages of Desire: The mythological tradition in classical and contemporary Spanish theater*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999, 74.

¹⁶⁹ PRIMORAC, B., “*Progne y Filomena* de Guillén de Castro - o la destrucción de un mito”, en Y. CAMPBELL (ed.), *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, 57-68, 62.

¹⁷⁰ Véase ANTONUCCI, F., “Algunas notas sobre la autoría de *El nieto de su padre*”, *ob. cit.*, 19.

¹⁷¹ ANTONUCCI, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Toulouse-Pamplona, Université de Toulouse-Universidad de Navarra, 1995, versión en línea disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1v7> (fecha de la consulta, 27/09/2017).

¹⁷² Véase AMADEI, V., *L'elemento comico e i personaggi portatori di comicità nel teatro di Guillén de Castro. Parte I*; memoria de licenciatura dirigida por Giuseppe di Stefano, Università di Pisa, 1999.

¹⁷³ Véase PILONI, G., *L'elemento comico e i personaggi portatori di comicità nel teatro di Guillén de Castro. Parte II*, memoria de licenciatura dirigida por Giuseppe di Stefano, Università di Pisa, 1999.

L'elemento comico è ampiamente presente nell'opera di Guillén de Castro ed assume un'importanza sempre maggiore con il procedere della sua produzione teatrale. [...] È presente una figura comica, raramente due; ognuna evidenzia caratteristiche, diverse per quantità e qualità, riconducibili alla tipologia del *gracioso*¹⁷⁴.

Arellano, por su parte, se ocupó de comentar la versión de Castro de *El curioso impertinente*, siguiendo las conclusiones a las que había llegado Faliu-Lacourt en 1985 y ampliándolas a través del análisis estructural de la obra de Castro, que modifica el ritmo lento de la novela a través de un manejo del tiempo perfectamente adaptado al género teatral. Asimismo, observa Arellano, Castro aumenta las peripecias y las intrigas entre los personajes en un desenlace opuesto al de la novela, organizándolo todo en aras de realizar una comedia coherente y eficaz¹⁷⁵.

Un discurso aparte merecen las ediciones críticas llevadas a cabo en estos años, entre las que destaca la de *Las mocedades del Cid*, a cargo de Arata,¹⁷⁶ cuyas observaciones en la introducción fueron ligeramente corregidas por un trabajo de Cazal que, tras un detenido análisis de comparación textual, redujo las fuentes utilizadas por Castro de doce (como había escrito Arata) a cinco romances procedentes del *Romancero General* o de la obra de Juan de Escobar, y evidenció el proceso de adaptación empleado por el autor¹⁷⁷. Otras ediciones de las obras de Castro son la de *El curioso impertinente*, a cargo de Lobato y Faliu-Lacourt¹⁷⁸ y, sobre todo el primer volumen de las obras completas del autor elaborado por Oleza, que incorpora diez textos y presenta una introducción general sobre el estilo y la vida del autor¹⁷⁹.

Finalmente, en los últimos quince años, ya entrados en el siglo XXI, Guillem de Castro ha conseguido desvincularse de la mera e inapropiada etiqueta que lo reducía a simple seguidor de Lope. En el manual de historia del teatro elaborado por

¹⁷⁴ *Ibid.*, 231-37.

¹⁷⁵ Véase ARELLANO, I., "Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro", en *Criticón*, 72 (1998), 73-92.

¹⁷⁶ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Las mocedades del Cid*, ed. de S. ARATA, Barcelona, Crítica, 1996.

¹⁷⁷ Véase CAZAL, F., "Romancero y reescritura dramática: *Las Mocedades del Cid*", en *Criticón*, 72 (1998), 93-123.

¹⁷⁸ Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de., *El curioso impertinente*, ed. de M. L. LOBATO y C. FALIU-LACOURT, Kassel, Reichenberger, 1991.

¹⁷⁹ El citado volumen publicado por Oleza incluye las siguientes obras: *El amor constante*, *El caballero bobo*, *El desengaño dichoso*, *El nacimiento de Montesinos*, *El conde Alarcos*, *La humildad soberbia*, *Los malcasados de Valencia*, *El conde de Irlas*, *El curioso impertinente*, *Don Quijote de la Mancha*.

Entrambasaguas y Fernández Nieto y publicado en 1980, leíamos que el teatro de Castro “responde a las distintas etapas de la evolución de la escuela de Lope de Vega, conforme a la de su creador, [y] es muy variado en sus aspectos temáticos, como el del *Fénix*”¹⁸⁰. En 2003, en cambio, Rubiera se refería a Castro en los siguientes términos, haciéndose eco de la nueva perspectiva adoptada:

Aunque es muy difícil luchar contra la inercia de hábitos seculares, es posible que la reevaluación del canon a la que asistimos en los últimos años consiga revalorizar piezas como *Los mal casados de Valencia*, *Dido y Eneas* y *El curioso impertinente*, o lleve a descubrir planteamientos dramáticos tan atractivos y actuales como el de *La fuerza de la costumbre*¹⁸¹.

Frente a la valorización del teatro de Castro, cabe remarcar, antes que nada, que la línea de las ediciones textuales parece haberse detenido. Desde las citadas ediciones que se publicaron hasta el primer volumen de *Obras completas* a cargo de Oleza, y si exceptuamos la publicación de *Don Quijote de la Mancha* a cargo de Arellano¹⁸², se echan en falta nuevas ediciones filológicas fiables de las obras de Castro, ya que las que van siendo publicadas en línea por la editorial Lingkua carecen de las garantías de una edición rigurosa y presentan el texto sin ninguna – aunque mínima – introducción, sin especificar en qué texto se basa su edición o quién ha llevado a cabo el trabajo editorial. Tan solo se presenta una escueta biografía del autor sin ninguna referencia bibliográfica antes del texto de la obra.

De forma global, la crítica de estos años se ha desarrollado hacia dos direcciones fundamentales, a la vez innovadoras y tradicionales. La primera se ha dirigido hacia los aspectos del teatro de Castro que ya habían sido objeto de estudio. Castañeda se ha ocupado de las obras mitológicas de Castro, sobre todo de *Progne y Filomena*, que considera como una obra verdaderamente adaptada al Siglo de Oro y a sus cánones sociales y teatrales: “In this treatment inspired by Ovid, the conversion of tragedy into comedy offers a significant generic and thematic innovation, an adaptation of the type

¹⁸⁰ ENTRAMBASAGUAS J. y FERNÁNDEZ NIETO, M., “Guillén de Castro”, en J. M. DIEZ BORQUE (coord.), *Historia de la Literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, 675-77, 676.

¹⁸¹ RUBIERA, J., “Guillén de Castro”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, 827-54, 827.

¹⁸² Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Don Quijote de La Mancha*, ed. de I. ARELLANO, en I. ARELLANO, *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2007.

that Greene calls *heuristic*”¹⁸³. Walthaus, por su parte, subraya en la obra la importancia de las escenas truculentas y violentas, en contraste, por tanto, con las conclusiones a las que había llegado Gibson en su citado trabajo de tesis¹⁸⁴. Ibáñez Chacón se ha centrado en el análisis de *La manzana de la discordia y robo de Helena*, presentando por primera vez un estudio profundizado de la obra escrita en colaboración entre Castro y Mira de Amescua¹⁸⁵.

Los estudios sobre las obras que tratan del Cid elaborados en el siglo XXI se ocupan de aspectos hasta entonces nunca tratados. Suárez, tras un análisis específico sobre la dramatización del tiempo en *Las mocedades del Cid* concluyó que Castro consiguió convertir el mito en historia mediante la escenificación de los hechos ficticios (sacados de los romances) presentados sobre un fondo histórico que el público conocía perfectamente¹⁸⁶. Weiger, por su parte, puso de relieve la función, en *Las hazañas del Cid*, de una voz narradora que se presenta en algunas intervenciones de varios personajes (como el Cid o Arias Gonzalo), y cuya función no consiste en comunicar al público los antecedentes de la trama representada, sino lo que está ocurriendo fuera de la escena¹⁸⁷.

La materia cervantina también ha sido objeto de estudio en los trabajos sobre *El curioso impertinente* de Kartchner¹⁸⁸, Scamuzzi¹⁸⁹ y Tomé Rosales. Este último, especialmente, ha aportado una atenta comparación entre las reescrituras de Castro y la

¹⁸³ CASTAÑEDA, J. A., “The classical legend of Progne and Filomena in Spanish Golden Age theater”, en B. SIMERKA y A. WILLIAMSEN (eds.), *Critical Reflections: Essays on Golden Age Spanish literature in honor of James A. Parr*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, 102-109, 106.

¹⁸⁴ Véase WALTHAUS, R., “Un drama de violencia: *Progne y Filomena*”, en A. AZAUSTRE GALIANA y S. FERNÁNDEZ MOSQUERA (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, 555-65.

¹⁸⁵ Véase IBÁÑEZ CHACÓN, A., “La tela de Aracne: sobre un exemplum mythologicum en *La manzana de la discordia y robo de Helena* de Antonio Mira de Amescua y Guillén de Castro”, en *Hesperia*, 7 (2004), 127-42 y, de la misma autora, “Venganzas por agravios: los celos de Irene en *La manzana de la discordia*”, en R. MORALES RAYA y M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.), *La pasión de los celos en el teatro del siglo de oro: actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amézcuca y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 noviembre 2006)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, 229-48.

¹⁸⁶ Véase SUÁREZ, J. L., “La historización de un mito: el tiempo como problema y como solución en *Las mocedades del Cid*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26: 3 (2002), 493-509.

¹⁸⁷ Véase WEIGER, J. G., “La voz narrativa en ‘Las hazañas del Cid’”, en P. GARELLI, G. MARCHETTI (coords.), *Un hombre de bien. Saggi di Lingue e letterature iberiche in onore di R. Froidi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, vol. 2, 681-88.

¹⁸⁸ Véase KARTCHNER, E. J., “*El curioso impertinente* recreated: drama and metadrama in Cervantes and Guillén de Castro”, en *Hecho teatral*, 5 (2005), 165-75.

¹⁸⁹ Véase SCAMUZZI, I., *Il “curioso impertinente” fra Spagna e Italia*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010.

de Aphra Behn, quien elaboró la historia de Lotario y Anselmo en su *The Amorous Prince; or, the curious Husband*¹⁹⁰. Por su parte, Villanueva Fernández ha propuesto una diferente datación de *El curioso impertinente* tomando en cuenta tres elementos: el análisis interno del texto, la difusión del texto cervantino, y el éxito de la *comedia nueva*. Considera, por tanto, que *El curioso impertinente* de Castro podría ser una obra escrita primero a partir de un manuscrito del Quijote hacia 1604, y luego, cuando ya había muerto Cervantes y poco antes de la publicación de la *Primera Parte* de las comedias de Castro, corregida y modificada con la alabanza a Lope de Vega al principio del acto primero¹⁹¹.

En 2005, Domingo Carvajal analizó y sistematizó los personajes de Castro, concluyendo:

[son] la encarnación más viva de la doctrina «caballeresca», mediante la cual propone a la contemplación admirativa de su ilustre senado un modelo ideal de «noble» (en todas sus facetas «socio-morales»: perfecto caballero, perfecto padre, madre ideal, buen rey, y dama discreta), cuyo ejemplo asegura la enmienda de los vicios adquiridos por ciertos sectores de la aristocracia (principalmente la alta)¹⁹².

Domingo Carvajal también ha vuelto una vez más sobre la presencia del gracioso, decantándose por reconocer la presencia del personaje en las obras de Castro, pero mostrándose cauta en su postura crítica: “[...] conviene matizar que su presencia, en el teatro guilleniano, es más bien escasa, y responde a un perfil poco convencional, deudor, en gran medida, de los modos de «comicidad catalítica» propios de los tipos entremesiles del XVI”¹⁹³. La autora coincide con las consideraciones de Antonucci, a pesar de no citar en su trabajo el artículo que la investigadora italiana había publicado en 2004, y que trataba precisamente sobre el elemento de comicidad en los distintos géneros de Castro¹⁹⁴. Ambos trabajos comparten parcialmente la opinión de García Lorenzo, para quien, como hemos dicho anteriormente, existían en la obra de Castro personajes asimilables al

¹⁹⁰ Véase TOMÉ ROSALES, A., “Behn’s and Guillén de Castro’s adaptations of Miguel de Cervantes’s *El curioso impertinente*”, en *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30: 2 (2010), 140-60.

¹⁹¹ Véase VILLANUEVA FERNÁNDEZ, J. M., “Datación de *El curioso impertinente* de Guillén de Castro, a partir de documentos contemporáneos”, en A. VILLAR LECUMBERRI (coord.), *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. II, 1865-1884.

¹⁹² DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes...*, *ob. cit.*, 841-842.

¹⁹³ *Ibid.*, 346.

¹⁹⁴ Véase el citado trabajo de ANTONUCCI, F., “Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro”.

gracioso canónico. La cuestión de la presencia de esta figura en el teatro del autor que nos ocupa es, como se nota, uno de los temas más comunes en su recepción crítica, ya que ha venido tratándose desde la mitad del siglo XX y no solo en los estudios que acabamos de citar, sino también en los trabajos de Valbuena Prat, Ruiz Ramón, Weiger y Ramos, quienes rechazaban la presencia del gracioso¹⁹⁵. El estudio de los personajes aparece entonces excelentemente definido, siguiendo un recorrido crítico que va desde la monografía de García Lorenzo a los trabajos de Faliu-Lacourt y de Domingo Carvajal. También, otros estudios han analizado en este mismo periodo algunas figuras específicas. Moreno¹⁹⁶ se ha ocupado de los padres dubitativos en las obras de Castro, personajes que fracasan como reyes porque ejercen mal su poder, y como padres porque no mantienen su autoridad y ceden a las pretensiones de hijos y mujeres. Los personajes analizados de *El desengaño dichoso*, *Los enemigos hermanos*, *La fuerza de la sangre*, y *El ayo de su hijo* se presentan en la obra junto con otras figuras paternas positivas y resolutivas, en un contraste que permite evidenciar el didactismo y la ejemplaridad de las obras de Castro. Pedraza Jiménez¹⁹⁷, en cambio, se centra en la relación entre justicia poética y personajes en las obras de Lope, Castro, y Rojas Zorrilla que tratan del poderoso obligado a ejercer la justicia sobre su hijo. De la comparación, Pedraza Jiménez evidencia el cambio entre las obras de la época de Felipe II (como *El marqués de Mantua* de Lope de Vega) y textos sucesivos (como *La justicia en la piedad* de Castro), que consiste en el paso de la aplicación estricta de la justicia a la salvación de las personas reales, que se conciben como garantía del orden social a pesar de sus abusos.

La otra dirección de la crítica va hacia ámbitos de la dramaturgia de Castro precedentemente descuidados. García Lorenzo presentó un trabajo sobre los montajes de *Las mocedades del Cid*, *Los malcasados de Valencia*, y *La fuerza de la costumbre* que se habían realizado entre los años cuarenta y noventa¹⁹⁸. También, el mismo García Lorenzo se ocupó de *Don Quijote de la Mancha*¹⁹⁹, de la que ha evidenciado los momentos de

¹⁹⁵ Un resumen de las diferentes posturas lo proporciona Ramos: véase RAMOS, J. L., *La dramaturgia de Guillén...*, *ob. cit.*, 34-38.

¹⁹⁶ MORENO, C., “«¿Qué haré entre tantas confusiones?»: sobre los padres dubitativos en el teatro de Guillén de Castro”, en *Criticón*, 87-89 (2003), 507-17.

¹⁹⁷ Véase PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., “Personas reales y justicia poética: Lope, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla”, en *Lectura y signo: revista de literatura*, 2: 1 (2007), 129-56.

¹⁹⁸ Véase GARCÍA LORENZO, L., “Guillén de Castro. Obra dramática...”, *ob. cit.*, sobre todo 56-57.

¹⁹⁹ Véase GARCÍA LORENZO, L., “De locos y caballeros: *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, R. GONZÁLEZ CAÑAL y E. MARCELLO (eds.), *La comedia de caballerías. Actas*

comicidad protagonizados por el hidalgo y los rasgos más innovadores del desenlace, aportando una nueva comparación entre la novela y la comedia. Guillem de Castro, de hecho, ha adaptado al teatro la trama cervantina sin conservar la artificial retórica de las palabras del barbero, que eran necesarias y eficaces en la novela, pero superfluas en la comedia.

En 2015, García Lorenzo ha estudiado *El pretender con pobreza* en el panorama más amplio de los estudios sobre la vida militar y soldadesca del Siglo de Oro. En su trabajo, el autor ha utilizado las vicisitudes del protagonista de la obra, don Juan, para reflejar la situación de los soldados pretendientes entre los siglos XVI y XVII²⁰⁰. Por otra parte, Martínez-Falero remitió a *El narciso en su opinión* para trazar un recorrido de la presencia del mito de Narciso en la literatura española, estudiando la función paródica que utiliza Castro al elaborar su comedia²⁰¹.

En 2013, Machit defendió una tesis en la universidad de Harvard que, además de presentar la primera edición de *La fuerza de la costumbre* después de la realizada por Juliá Martínez, interpreta la obra según la perspectiva de las teorías de género. De las conclusiones de su trabajo, la autora evidencia que, a raíz de la importancia del papel masculino en la sociedad española del Siglo de Oro, la mala actitud de Félix (que se comporta como una mujer porque no sabe manejar la espada ni caminar como un hombre) representa un problema más grave que la actitud masculina de su hermana Hipólita, por lo menos de cara a la estabilidad de la familia y a la sociedad de la época²⁰². Por su parte, también Vélez Quiñones se ocupa de *La fuerza de la costumbre*, deteniéndose en el análisis del “gender-performance trouble” de los hermanos protagonistas, esto es, en la incapacidad de Félix de utilizar la espada y de Hipólita de llevar chapines, lo cual cuestionaría, según el autor, el valor de los papeles en la sociedad española de la época y haría necesaria una consideración más amplia de lo que podía representar el papel de los

de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, Univ. de Castilla-La Mancha, 2006, 79-97.

²⁰⁰ Véase GARCÍA LORENZO, L., “Más sobre el soldado pretendiente: *El pretender con pobreza* de Guillén de Castro”, en J. VÉLEZ SAINZ y A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ (eds.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, 155-66.

²⁰¹ Véase MARTÍNEZ-FALERO, L., *Narciso en España: de los orígenes a la desmitificación del mito*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2011, sobre todo 112-22.

²⁰² Véase RENEÉ MACHIT, M., *Bad habits. Gender made and remade in Guillén de Castro's La fuerza de la costumbre*, tesis dirigida por M. Gaylord, Universidad de Harvard, 2013.

géneros tanto en la sociedad del Siglo de Oro como en las convenciones teatrales²⁰³. Esta interpretación, a pesar de resultar novedosa por aplicar teorías recientes a la praxis teatral del siglo XVII, detecta acertadamente como uno de los temas del texto de Castro es la identidad y la relación del individuo con la sociedad, arrojando por tanto nueva luz sobre el conocimiento de una obra generalmente poco considerada por la crítica. Aun sobre *La fuerza de la costumbre*, Fausta Antonucci ha puesto de relieve en 2004 cómo algunas secuencias de *La batalla de Pavía* de Monroy y Silva están en deuda con la obra de Castro, porque ambas desarrollan las mismas secuencias teatrales y presentan el mismo personaje de la mujer varonil hábil en la guerra²⁰⁴. A la misma Antonucci se debe una nueva clasificación de las obras del autor que nos ocupa en el citado trabajo sobre la relación entre comicidad y género en el teatro de Castro. Se trata de la clasificación más reciente a disposición del investigador y con la que, como se verá, estamos cercanos. Lo más innovador de la nueva propuesta consiste en la aplicación de las macro-distinciones teatrales elaboradas por Oleza. Antonucci distingue, de hecho, entre dramas y comedias, y en ulteriores deslindes subcategoriza los dramas subdividiéndolos en palatinos (cuyos rasgos responden a los elementos que explicitaremos en otro apartado de este trabajo), y palaciegos (una terminología, esta última, basada en la teorización dramática presentada por Vitse, a la que luego aludiremos) o heroicos. Por otra parte, las comedias se subdividen en palatinas (con el único caso de *Don Quijote de la Mancha*) y urbanas. El objetivo de Antonucci es “mostrar la presencia o la ausencia del personaje cómico” en las distintas tipologías de obras, por lo que la categorización elaborada responde a una finalidad específica que, por primera vez, y esto resulta relevante, manifiesta en el teatro de Castro una relación entre el elemento cómico y el género de pertenencia de la obra. Ahora bien, la categorización de Antonucci incluye bajo el rótulo de “dramas palaciegos” obras de diferente sabor como *El desengaño dichoso* y *El engañarse engañando*. Nosotros, por nuestra parte, consideramos que estas, a pesar de tener rasgos en común, no pueden adscribirse a un mismo género teatral ni, en todo caso, al género palaciego (que asimilamos, como se verá, al palatino). *El desengaño dichoso*, de hecho, remite

²⁰³ Véase VÉLEZ QUIÑONES, H., “Lición de llevar chapines: drag, footwear, and gender performance in Guillén de Castro's *La fuerza de la costumbre*”, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14: 2 (2013), 186-200.

²⁰⁴ Véase ANTONUCCI, F., “Una nota sobre la fortuna de Guillén de Castro: secuencias de *La fuerza de la costumbre* en *La batalla de Pavía* de Cristóbal de Monroy y Silva”, en *Rivista di filologia e letteratura ispaniche*, 6 (2003), 315-326.

explícitamente a la fuente utilizada (el *Orlando Furioso*), y *El engañarse engañando* no satisface el elemento de lejanía cronológica necesario en la materia palatina. Lo mismo vale para *Progne y Filomena*, que Antonucci adscribe al género de dramas palatinos. Según veremos en este trabajo, a pesar de presentar muchos elementos del género que nos ocupa, la versión del mito elaborada por Castro no se puede incluir en dicha categorización porque el drama está vinculado directamente con el cuento clásico y carece de un elemento idiosincrásico del género palatino, como es la elaboración de un asunto de libre invención no procedente de materia literaturizada por lo menos desde la perspectiva del espectador.

En definitiva, tras este repaso por los principales trabajos que se han ocupado de Guillem de Castro, es fácil notar cómo se han ido ampliando progresivamente los temas de investigación en torno a la obra del autor, manteniendo a la vez un interés firme y constante sobre *Las mocedades del Cid*. Hoy en día, la figura del dramaturgo valenciano se ha liberado casi totalmente de una interpretación que lo hacía depender de Lope, y ha encontrado su verdadero valor en el marco del desarrollo teatral producido entre los siglos XVI y XVII. No obstante, queda bastante por hacer. En primer lugar, no todos los problemas de atribución se han solucionado de forma inequívoca, ya que quedan en un limbo de autoría más o menos fiable algunas obras relacionadas con Castro como *Las canas en el papel y dudoso en la venganza*, *Quien malas mañanas ha, tarde o nunca las perderá*, o *Pagar en propia moneda*²⁰⁵. En segundo lugar, por lo que se refiere a la interpretación y al significado de la dramaturgia del valenciano, cabe considerar que hay ámbitos de su teatro que necesitan de mayor atención: por ejemplo, sería interesante averiguar la forma en la que el público del siglo de Oro recibía las obras de Castro a partir de los datos que tenemos sobre sus representaciones²⁰⁶. Asimismo, podría ser interesante averiguar cuál fue la fortuna del teatro de Guillem de Castro más allá de *Le Cid* de Corneille, y de las reelaboraciones de Moreto, Zorrilla, o Monroy y Silva²⁰⁷. Para tener

²⁰⁵ Véase FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol...*, *ob. cit.*, 58-59, y DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes...*, *ob. cit.*, 63.

²⁰⁶ En este sentido, el proyecto dirigido por Ferrer Valls *CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* (<http://catcom.uv.es>), representa una herramienta imprescindible por resumir y presentar los datos a disposición sobre las representaciones de las obras de Castro.

²⁰⁷ Muchos autores comentan las obras de Castro en relación con los autores que se inspiraron en sus textos, pero aún no se ha elaborado un trabajo sistemático sobre este tema. Véase, además del citado trabajo de Antonucci sobre la relación entre *La fuerza de la costumbre* y *La batalla de Pavía*, el estudio de la misma autora “Spunti tematici e rielaborazioni di modelli spagnoli nel “don Gastone di Moncada” di Giacinto

una idea verdaderamente global del autor, también debería profundizarse el estudio de su obra poética y prosística, un aspecto tradicionalmente descuidado por la crítica, aunque apuntado en las obras de Juliá Martínez²⁰⁸, Mérimée²⁰⁹ y Monner Sans²¹⁰. Finalmente, sería útil tratar de llenar el vacío biográfico del autor entre 1613 y 1616 mediante ulteriores investigaciones bibliográficas y documentales.

En medio de este maremágnum de estudios sobre Guillem de Castro pretende encontrar su sitio nuestra tesis doctoral, con el fin, esperamos, de contribuir al mejor conocimiento de su obra.

Andrea Cicognini”, en M. G. PROFETI (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea editrice, 1996, 67-86. Véase también FERRÉ VIDAL, J., “*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro”, en *Revista de Literatura*, 70:140 (2008), 405-38.

²⁰⁸ Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras de don Guillén de Castro*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, *ob. cit.*, vol. III, XXXIII-XXXVIII y 541-89.

²⁰⁹ Véase MARTÍ GRAJALES, F., “Bio-Bibliografía de...”, *ob. cit.*, 206-11.

²¹⁰ Véase MONNER SANS, R., *Don Guillén de Castro...*, *ob. cit.*, 15-24.

2.

LA MATERIA PALATINA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

2.1 Cuestiones previas

El marco metodológico utilizado para llevar a cabo este trabajo está constituido por un conjunto de estudios que se han ocupado de deslindar los rasgos de la materia palatina en el teatro del Siglo de Oro, además de análisis específicos sobre autores u obras concretas que muestran el amplio abanico de posibilidades que ofrece esta elaboración teatral. Muchos de los elementos que constituyen el género que nos ocupa vienen reiterándose trabajo tras trabajo, lo cual es señal de una aprobación bien compartida entre los críticos, por lo menos en lo relativo a la existencia de un grupo específico de rasgos dramáticos que forman el núcleo de la materia palatina. No obstante, sobre este género se precisa todavía un estudio sistemático y de conjunto que abarque diferentes autores y épocas (dentro del teatro del Siglo de Oro), para profundizar en los cambios que se producen a lo largo del tiempo, en qué contextos se difunden preferentemente las obras de la materia que nos ocupa, qué tipo de secuencias son las utilizadas con más frecuencia y también de qué elementos se va prescindiendo y cuáles de ellos perviven. A pesar de los diferentes acercamientos metodológicos que se han ocupado de la materia palatina, faltan todavía consideraciones de conjunto que armonicen las diferentes posturas de los críticos.

La definición de la materia palatina está imprescindiblemente relacionada con los intentos de clasificación por géneros del conjunto del teatro del Siglo de Oro. Para no

desviarnos demasiado de cara al tema que consideramos, no vamos a detenernos en los distintos enfoques que se han adoptado ni en sus resultados, tan solo observaremos que la variedad de criterios que se han utilizado para establecer las diferentes tipologías teatrales áureas se ha mantenido firme exclusivamente en la *fidelidad constante del cambiar*, para decirlo con un verso de Pedro Salinas²¹¹. No obstante, es imprescindible considerar, como paso previo a nuestro estudio sobre Guillem de Castro, la atención que la crítica ha prestado a la categoría que nos ocupa desde un enfoque diacrónico.

Resulta necesario como punto de partida para analizar la evolución del concepto de materia palatina volver a las distinciones del pasado que de un modo u otro son testimonio de la conciencia entre los autores de aquel tiempo sobre la agrupación de algunas obras en torno a rasgos que hoy identificaríamos con los del género que nos ocupa. En primer lugar, hay que evocar la distinción fijada por Torres Naharro a principios del siglo XVI entre *comedias a noticia* y *comedias a fantasía*. Considera el extremeño que “a noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad [...], a fantasía de cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea”²¹². Según esta categorización, el género que nos ocupa entraría dentro de las consideradas por el autor del proemio a su *Propalladia* como *comedias a fantasía*, debido al carácter de a-historicidad de sus fábulas. Cabe añadir, sin embargo, que el elemento de *libre invención* del asunto, del cual nos ocuparemos de forma específica más adelante, remite a un rasgo palatino todavía no suficientemente concretado en todas sus implicaciones teóricas, sobre todo por lo que atañe a la relación con la reelaboración de materia anteriormente literaturizada.

En segundo lugar, lo palatino entraría dentro de las que Bances Candamo, hacia 1690, definía como comedias *amatorias* “de fábrica”:

Son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos

²¹¹ Para tener una idea de las diferentes posturas sobre los géneros teatrales, véase OJEDA CALVO, M. V., *El hijo de la Cuna de Sevilla. Comedia inédita de finales del siglo XVI*, ob. cit. 7-99. Más específicamente sobre el género palatino, véase GUTIÉRREZ GIL, A., *La comedia palatina en Francisco de Rojas Zorrilla*, ob. cit., 15-30.

²¹² TORRES NAHARRO, B. de, “Proemio” de *Propalladia*, en *Obra Completa*, edición de M. A. PÉREZ PRIEGO, Madrid, Turner, 1994, 9. Modernizamos ortográficamente la cita.

de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños²¹³.

Pocas líneas después, Bances Candamo destaca de forma más precisa otros rasgos del género relativos a la temática y a la procedencia social de los personajes:

El argumento [...] suele ser una competencia por una princesa entre personas reales, con aquel majestuoso decoro que conviene a los personajes que se introducen, mayormente si son reyes o reinas, o damas de Palacio, porque, aunque sea del Palacio de la China, solo por el nombre lleva el poeta gran cuidado en poner decorosa la alusión, venerando por imágenes aun las sombras de los que se puede llamar real²¹⁴.

Dos siglos después, Menéndez Pelayo recoge precisamente los rasgos sociales y temáticos de este tipo de obras ya detectadas por Bances Candamo:

Queda una serie de comedias, que podemos llamar palacianas o palaciegas, en las cuales las pasiones que andan en juego son las de amor y celos, lo mismo que en las comedias de capa y espada, siendo además el enredo tan complicado como en éstas; pero en que los personajes no pertenecen a la misma categoría, no son caballeros de la clase media, sino príncipes y grandes señores, los cuales, ya por sí, y además por el medio ambiente en que, por decirlo así, se mueven estas figuras, *contribuyen a hacer una clase aparte de estas comedias*²¹⁵.

En 1889, Muñoz Peña, haciéndose eco de la distinción de Menéndez Pelayo, remitía a las comedias *palacianas* para comentar la actitud teatral de Tirso de Molina de cara a este género: “En las comedias que hemos llamado palacianas, porque la escena se supone en los palacios y los personajes son de alta alcurnia, Tirso se mostró [...] menos natural y menos espontáneo”²¹⁶. Ya en el siglo XX, también otros críticos como Guastavino Gallent citan el género que nos ocupa haciendo hincapié fundamentalmente en la procedencia social de los personajes y en la tipicidad de las temáticas tratadas²¹⁷. Por su

²¹³ BANCES CANDAMO, F. A., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de D. MOIR, Londres, Támesis Books, 1970, 33. Modernizamos ortográficamente la cita.

²¹⁴ *Ibid.*, 34-35. Modernizamos ortográficamente la cita.

²¹⁵ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Calderón y su teatro, conferencias dadas en el círculo de la unión católica*, *ob. cit.*, 336. Cursiva nuestra.

²¹⁶ MUÑOZ PEÑA, P., *El teatro del maestro Tirso de Molina (estudio crítico-literario)*, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1889, 521.

²¹⁷ Véase GUASTAVINO GALLENT, G., “Notas tirsianas (IV)”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73 (1966), 91-107.

parte, Palomo remite en 1968 a las obras *palatinas* en la dramaturgia de Tirso de Molina, centrando la indagación en el elemento de fantasía de estos textos y especificando que se trata de obras “con personajes de apariencia histórica, verdaderos o no, que actúan sobre una base de acontecimientos verosímiles”²¹⁸.

Como se nota, las definiciones de lo que hoy se considera género palatino se han dirigido exclusivamente hacia determinados aspectos, sin considerar el acervo de elementos que constituye el género en su totalidad. Parece por tanto bastante sorprendente que una manifestación muy relevante y ampliamente difundida en la práctica teatral áurea²¹⁹ haya empezado a deslindarse de forma más definida solo en los últimos treinta años del siglo XX, cuando se publicaron las observaciones de Weber de Kurlat²²⁰, Wardropper²²¹, Vitse²²² y sobre todo Oleza²²³, todas centradas principalmente sobre la dramaturgia de Lope de Vega. Para más claridad expositiva, remitiremos a los rasgos apuntados por estos críticos en el segundo apartado del presente capítulo, ya que la mayoría de los elementos que han hallado sigue constituyendo la médula de la definición del género palatino, al margen de los matices semánticos y de la variedad taxonómica empleada para referirse a la materia en cuestión. Fijado el conjunto de tendencias teatrales que confluyen en lo que más genuinamente consideramos *palatino*, otros autores han ido elaborando análisis concretos de obras pertenecientes al crucial periodo de gestación de la *comedia nueva*, y han elaborado planteamientos más específicos. Nos referimos en primer lugar a los trabajos de Arata quien, en su monografía sobre Miguel Sánchez “*El*

²¹⁸ PALOMO, P., “La creación dramática de Tirso de Molina”, prólogo a *Tirso de Molina: Comedias escogidas*, Barcelona, Vergara, 1968, 11-13.

²¹⁹ La base de datos ARTELOPE (<http://artelope.uv.es/>) recoge más de un centenar de textos palatinos en la producción del *Fénix*. Zugasti, por su parte, afirma que “a falta de estadísticas fiables sustentadas en un corpus representativo, nos atreveríamos a decir que entre el 20% y el 30% de las comedias áureas pertenecen al modelo palatino”. Véase ZUGASTI, M., “Presentación”, en *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), 13-15, 13.

²²⁰ Véase WEBER DE KURLAT, F., “*El perro del hortelano*: comedia palatina”, *ob. cit.*, 341-43; de la misma autora, véase también “Hacia una morfología de la *comedia* del Siglo de Oro”, *ob. cit.*, 126-31 y “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, *ob. cit.*, 870-71.

²²¹ Véase WARDROPPER, B. W., “La comedia Española del Siglo de Oro”, *ob. cit.*, 181-242.

²²² Véase VITSE, M., *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, *ob. cit.*, sobre todo 324-33.

²²³ Oleza ha insistido en varios trabajos en la ordenación por géneros para facilitar el acceso al gran magma del teatro lopesco. Véase OLEZA J., “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo”, *ob. cit.*, 250-51; del mismo autor, “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, *ob. cit.*, 603-07; “El primer Lope: un haz de diferencias”, en *Ínsula*, 658 (2001), 12-14; “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *ob. cit.*, 252-74.

Divino”²²⁴, presenta un estudio detallado del autor vallisoletano y examina también el diferente tratamiento del personaje del monarca, que de tirano pasó a considerarse rey-galán con el resultado de desarrollar todo un conjunto de implicaciones relacionadas con la elaboración palatina de las *dramatis personæ*, como explicaremos en el apartado sobre la diacronía del género. Asimismo, en un artículo de 1998, Arata analiza las relaciones entre la materia que nos ocupa y los ritos carnalescos, concluyendo que “la comedia palatina parece incorporar a su repertorio parte de la dinámica de los juegos de las autoridades burlescas”²²⁵. En segundo lugar, Ojeda Calvo ha llevado a cabo la edición de la anónima *El hijo de la cuna de Sevilla*, que representa otra valiosa contribución a las indagaciones sobre el género, a pesar de que la autora se refiera a ella como obra *palaciega* y no *palatina*²²⁶. Finalmente, las investigaciones relativas al periodo entre los siglos XVI y XVII se han enriquecido con el riguroso estudio de Badía Herrera sobre la colección del conde de Gondomar, donde la materia palatina se presenta como uno de los géneros mejor definidos ya en el período de gestación de la *comedia nueva*²²⁷.

Paralelamente a trabajos sobre el periodo de gestación de la *comedia nueva*, se han llevado a cabo muchos análisis específicos sobre autores de teatro del siglo XVII. Arellano, por ejemplo, se ha ocupado de la presencia de los diferentes géneros teatrales en Bances Candamo y ha remitido a las comedias “de fábrica” más conocidas del autor como *La piedra filosofal* y *El esclavo en grillos de oro*, añadiendo al *corpus* palatino del dramaturgo también *El duelo contra su dama*²²⁸. Cassol ha estudiado dos obras “italianas” de Diamante, concluyendo:

[La comedia palatina tardía] parece ajustarse a los cambios de carácter general que afectan al teatro de la segunda mitad del siglo XVII con respecto al universo cómico de la primera mitad del siglo: mayor uniformidad métrica [...]; concentración temporal, con consecuente acumulación de acciones, principales o secundarias, en un periodo de tiempo reducido; tendencia a explotar recursos “efectistas”, como puñales ensangrentados [...]; ambientación muy difuminada, con escaso o nulo interés para una,

²²⁴ Véase ARATA, S., *Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "Comedia nueva"*, *ob. cit.*, 49-85.

²²⁵ ARATA, S., “Comedia palatina y autoridades burlescas”, *ob. cit.*, 82.

²²⁶ Véase OJEDA CALVO, M. V., *El hijo de la cuna de Sevilla...*, *ob. cit.*, 97-149.

²²⁷ Véase BADÍA HERRERA, J., *Los primeros pasos en la comedia nueva...*, *ob. cit.*, 344.

²²⁸ Véase ARELLANO, I., “Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo”, en C. STROSETZKI (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Madrid-Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 1998, 1-26.

por mínima que fuera, reconstrucción de la época o del espacio en que se va a desarrollar la acción²²⁹.

El elemento palatino también ha sido objeto de investigación del interesante artículo de Gómez Rubio sobre *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla²³⁰, autor que ha sido estudiado por Gutiérrez Gil en su citada tesis doctoral. En relación con la fenomenología del poder, Insúa Cereceda²³¹ se ha ocupado de analizar los rasgos de los malos consejeros y el motivo de la prueba de fidelidad al vasallo en las comedias de privanza de Mira de Amescua. Por otra parte, el poder y su relación con la metateatralidad en el primer Calderón ha sido examinado por García-Reidy, quien ha demostrado a través del análisis de cuatro obras palatinas (*Amor, honor y poder*, *La selva confusa*, *El alcaide de sí mismo* y *La vida es sueño*) la forma de incorporación del disfraz en la elaboración dramática del autor²³². Por su parte, Galar ha ampliado el caudal palatino analizando *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo* de Tirso de Molina²³³. También Zugasti se ha ocupado del Mercedario, utilizando un amplio corpus de sus obras para corroborar su elaboración teórica sobre el género que nos ocupa²³⁴. Finalmente, en 2015, el número 31 de los *Cuadernos de Teatro Clásico* ha sido dedicado precisamente a la comedia palatina.

Considerando el conjunto de las investigaciones que se han llevado a cabo hasta hoy, tiene razón Badía cuando afirma que “es casi una obviedad insistir en que, sobre el género palatino, conservamos un elevado número de estudios críticos”²³⁵. No obstante, no se equivoca Zugasti al sostener que “nos hallamos ante uno de los últimos géneros

²²⁹ CASSOL, A., “La comedia palatina tardía. El caso de Juan Bautista Diamante”, en A. ALONSO y J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ (eds.), *“Non omnis moriar”*. Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, 305-15, 314-15.

²³⁰ Véase GÓMEZ RUBIO, G., “Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*”, en *Lectura y signo*, 2 (2007), 191-216.

²³¹ Véase INSÚA CERECEDA, M., “Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua”, en C. MATA y M. ZUGASTI (eds.), *Actas del congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio. I”*, Pamplona, Eunsa, 2005, 899-910.

²³² Véase GARCÍA-REIDY, A., “Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón”, en F. DE ARMAS y L. GARCÍA LORENZO (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2011, 183-208.

²³³ Véase GALAR, E., “El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*”, en E. GALAR y B. OTEIZA (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003, 35-52.

²³⁴ Véase ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, *ob. cit.*, 159-185.

²³⁵ BADÍA HERRERA, J., *Los primeros pasos...*, *ob. cit.*, 231.

auriseculares cuyo deslinde crítico está aún por perfilar en todos sus detalles”²³⁶. Las dos observaciones, de hecho, no son incompatibles, y de la síntesis de ambas es posible entender el *status questionis* sobre la materia palatina. En las páginas que siguen, vamos a deslindar los rasgos del género que nos ocupa a partir de los diferentes enfoques utilizados. Antes de hacerlo, sin embargo, se hacen necesarias unas aclaraciones previas para que este marco teórico adquiera coherencia en el polifacético universo palatino.

En primer lugar, conviene puntualizar una cuestión relacionada con el propio sintagma que utilizamos para referirnos al género. *Conveniunt rebus nomina saepe suis*, esto es, a menudo los nombres son adecuados para las cosas que significan. En este caso, aludir a lo palatino con el rótulo de *materia*, como ha hecho Oleza, nos parece más eficaz que remitir a unos rasgos que atañerían específicamente solo a una de sus dos vertientes (una más seria y otra más ligera), a las cuales, en todo caso, podremos hacer referencia según las necesidades.

A tal propósito, para nuestro discurso, nos parece imprescindible aclarar también alguna cuestión relativa a la subcategorización de la materia palatina y a su taxonomía. En 2003, Zugasti proponía la distinción del fenómeno teatral del Siglo de Oro entre tragedias y comedias, para luego hallar en éstas últimas las *comedias palatinas cómicas* y las *comedias palatinas serias*, siguiendo la estela de lo apuntado por Vitse. Citando un conjunto de obras entre las que se encuentran también *El hijo de la cuna de Sevilla* o *Los donaires de Matico*, el investigador afirma:

Son comedias, no tragedias, pero la propia naturaleza del tema hace que no siempre se deslicen por la pendiente de lo hiperlúdico o lo frívolo, de modo que (apegándome de nuevo a los planteamientos de Vitse) cabe distinguir entre las comedias cómicas y las comedias serias, resultando así que la comedia palatina, desde su génesis, puede ser tanto seria como cómica, pero nunca trágica²³⁷.

En definitiva, la postura de Zugasti está articulada alrededor del eje trágico, ya que se define como “comedia” todo lo que es no-tragedia. Por su parte, Oleza adopta un enfoque diferente al discernir en la producción teatral áurea entre *drama* y *comedia*. Considera

²³⁶ ZUGASTI, M., “Presentación” en *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, *ob. cit.*, 13.

²³⁷ ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 176.

Oleza que el uso de la palabra *drama*, a pesar de ser un “término más instrumental que epocal, propio de un metalenguaje crítico”²³⁸, es útil por su amplio alcance teórico:

[la palabra drama] Permite reagrupar los dos géneros predominantemente “serios” o graves, la tragedia y la tragicomedia, tantas veces distinguidos entre sí como confundidos o mezclados por los propios preceptistas y dramaturgos contemporáneos, pero constantemente contrapuestos a la comedia. Drama significa así el género teatral en el que se reagrupan las distintas opciones más serias que risibles del sistema de la comedia nueva, las opciones no primordialmente cómicas, las que en una mayor medida, en suma, mezclan lo trágico con lo cómico²³⁹.

La comedia, en cambio, se configura como una modalidad teatral esencialmente jocosa:

Es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades del enredo. La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos y de las nocturnidades²⁴⁰.

Más específicamente, la materia palatina se deslinda en drama o comedia según la naturaleza del conflicto, esto es, más ejemplarizante y didáctico en el drama, más ligero y amoroso en la comedia. En todo caso, las dos caras del género poseen rasgos precisos y comunes, como veremos en el siguiente apartado. Ahora bien, comparando los enfoques de Zugasti y Oleza, se nota como ambos remiten a subcategorizaciones de lo palatino básicamente análogas, por lo que las dicciones *comedia palatina seria* y *comedia palatina cómica* significan *grosso modo* lo que es respectivamente *drama palatino* y *comedia palatina*. Además de la esencial correspondencia entre los enfoques de Zugasti y Oleza, la categorización de este último asimila *de facto* las definiciones de *comedia palatina* y *comedia palaciega* elaboradas por Vitse. De hecho, los criterios que utiliza el hispanista francés para poner orden en la multitud tipológica de las comedias²⁴¹ áureas se reducen en última instancia a dos aspectos fundamentales: “l’extension variable des éléments comiques, et [...] certaines informations géographiques et sociales fournies par le

²³⁸ OLEZA, J., “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, *ob. cit.*, 240.

²³⁹ OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 701.

²⁴⁰ OLEZA, J., “La propuesta teatral del primer...”, *ob. cit.*, 253-54.

²⁴¹ Vitse considera la tragedia como un género específico. Véase VITSE, M., *Eléments pour une théorie...*, *ob. cit.*, 315-24.

texte”²⁴². Considerando estas dos dimensiones, Vitse organiza la producción cómica en tres niveles diferentes, dos de los cuales son útiles para este discurso²⁴³. El primero es el de la *comédie sérieuse*, que presenta estos rasgos:

Le comique, confiné dans des séquences relativement isolées, est le fait presque exclusivement de personnages spécialisés et appartenant le plus souvent aux catégories subalternes de la société dramatique. [...] Figureraient ici, par exemple, [...] ces pièces que la critique de langue espagnole désigne sous le nom de *comedias palaciegas*²⁴⁴.

Al segundo, en cambio, pertenece la *comédie comique*, en la que “le rire n’est plus seulement produit par des êtres subalternes, au cours de scènes facilement isolables; on note, au contraire, une implication graduelle de la majorité des *dramatis personae* dans le processus comique”. Entren en este segundo nivel las comedias palatinas, cuya definición abarca, para Vitse, obras en las que “leur protagonistas appartiennent, d’une part, à la haute ou très haute noblesse [...] et, d’autre part, à telle ou telle des catégories subalternes”²⁴⁵. Si comparamos las dos posturas, es fácil deducir que lo que Vitse define como *comedia palaciega* se corresponde, en la teoría de Oleza, con un *drama palatino*. Por otra parte, la comedia palatina en sí no presenta grandes matices de diferenciación en las dos categorizaciones, y remite en ambos casos a una obra genuinamente lúdica. Hacia la esencial correspondencia de los sistemas de categorización se dirige Cassol, quien observa: “Dejando de lado las sutiles disquisiciones relacionadas con el nombre que se le quiera conferir a ese género, hay una sustancial identidad de visión con respecto a sus rasgos principales”²⁴⁶. Asimismo, Badía Herrera, en el análisis de la colección Gondomar, observa una general similitud entre las terminologías propuestas por Oleza y por Vitse:

Atendiendo a las matizaciones de estos estudiosos, considero que *Las traiciones de Pirro* [...] representa la única muestra de drama palatino en nuestro *corpus*, de acuerdo con la terminología establecida por el profesor Oleza, o, por decirlo de otro modo, la única muestra propiamente dicha de tragedia palatina con final feliz. Asumiendo la

²⁴² VITSE, M., *Eléments pour une théorie...*, ob. cit., 325.

²⁴³ La categoría que no vamos a considerar es la de las *comédies burlesques*, porque remite a obras absolutamente cómicas, sin ninguna contraparte seria. Véase VITSE, M., *Eléments pour une théorie...*, ob. cit., 327.

²⁴⁴ Esta cita y la sucesiva se encuentran en VITSE, M., *Eléments pour une théorie...*, ob. cit., 326.

²⁴⁵ *Ibid.*, 330.

²⁴⁶ CASSOL, A., “La comedia palatina tardía...”, ob. cit., 306.

nomenclatura postulada por el profesor Vitse, deberíamos decir que, por el tono serio dominante, *Las traiciones de Pirro* encajaría en el paradigma de las «comedias palaciegas»²⁴⁷.

Considerado lo dicho, sin embargo, preferimos emplear la nomenclatura elaborada por Oleza porque permite organizar las obras de forma más sistemática y porque es más maleable y adaptable al variado abanico de posibilidades que muestra el teatro áureo. Además, la legitimación de esta taxonomía encuentra su fundamento en la preceptiva de la época, cuando los textos de la praxis teatral española, ambiguos e híbridos, se desvinculaban de la tajante distinción clásica entre tragedia y comedia, que seguía representando la base para la elaboración de obras renacentistas como, en ámbito italiano, la *Rosmunda* de Rucellai y la *Sofonisba* de Trissino. El eje teatral del Siglo de Oro, en definitiva, ya no oponía la comedia a la tragedia, sino la comedia a la tragicomedia²⁴⁸. Al ocuparnos de un autor que desarrolló su actividad literaria precisamente en la época de elaboración de la *comedia nueva*, consideramos necesario utilizar una nomenclatura que vaya más allá de la simple distinción entre tragedia y comedia y que, en cambio, sea capaz de englobar las diferentes perspectivas teóricas. Los marbetes “comedia seria” y “comedia palatina seria” empleados por Zugasti y Vitse se configuran como *contradicciones in terminis*, por muy fuertes que sean sus bases teóricas. De hecho, utilizar esta taxonomía podría originar confusión también considerando la doble acepción de *comedia* en la época, por la que la palabra era un hiperónimo de sí misma, como ha evidenciado Wardropper: “la palabra resultaba ambigua, significando a la vez teatro (el todo) y comedia (la parte). Por un lado, estaba el uso popular (comedia= drama); por el otro, el académico (comedia= drama risible)”²⁴⁹. Lo más adecuado, en conclusión, parece ser la clasificación de Oleza, por ser acorde con la época pero a la vez suficientemente distante como para poderse utilizar críticamente.

Otra cuestión que hay que aclarar previamente es de orden lógico. Cuando indicamos el elemento palatino entendido como género, es imprescindible considerar que no remitimos a una categorización anterior a la escritura de los textos. Si el género es, según la definición de Vitse, “el elemento fundamental y fundacional de la obra teatral,

²⁴⁷ BADIA HERRERA, J., *Los primeros pasos en...*, *ob. cit.*, 190.

²⁴⁸ Véase OLEZA, J., “Los géneros en el teatro de Lope de Vega...”, *ob. cit.*, 240.

²⁴⁹ WARDROPPER, B. W., “La comedia Española...”, *ob. cit.*, 189.

ya que determina a la vez las convenciones estructurantes de la obra y el horizonte de expectativas del receptor”²⁵⁰, también cabe considerar que los autores del teatro del Siglo de Oro no distinguían entre lo que *a posteriori* definimos como comedias urbanas, mitológicas o religiosas²⁵¹. Por eso, la materia palatina no constituye un molde creado *a priori* en el cual los dramaturgos volcaban una determinada obra, sino todo lo contrario. El género está determinado por un conjunto de rasgos patentes en un cierto número de textos que se repiten con frecuencia en diferentes piezas teatrales. Contrariamente a esta idea, se podría remitir a la elaboración de textos del siglo XVII que incluían también una clasificación del teatro de la época, como los de Agustín de Rojas (*El viaje entretenido*, de 1603), Suárez de Figueroa (*El pasajero*, de 1617), de Pellicer de Tovar (*Idea de la Comedia de Castilla y Arte del estilo cómico*, de 1635), o Bances Candamo (*Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, hacia 1690)²⁵². No obstante, la naturaleza de éstos no es, en última instancia, normativa, sino principalmente descriptiva, sin constituir por tanto una verdadera preceptiva que informase la elaboración de las obras, como asume José Prades:

En verdad, y aun sumando las aportaciones más o menos doctrinales de Agustín de Rojas, Juan de la Cueva, Lope de Vega, Cervantes, Carlos Boyl, Ricardo del Turia, Tirso de Molina, etc., no podemos construir una codificación que alcance a ser una preceptiva técnica de la categoría que exige un teatro como el español del Siglo de Oro²⁵³.

Profeti, por su parte, remite a la misma idea especificando que la importancia de este tipo de textos reside en la voluntad de dotar a la *comedia nueva* de una teoría vigorosa, tal y como había ocurrido con la época clásica:

Le poetiche seicentesche non furono di guida alla creazione e la regolamentazione avvenne in un secondo tempo, anche se non va negato il loro valore, come sforzo di

²⁵⁰ VITSE, M., “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en J. HUERTA CALVO (ed.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 717-48, 745-46.

²⁵¹ No son frecuentes los casos de autores que, además de escribir obras de teatro, teorizaron también sobre los géneros, reflejando en su praxis teatral la teoría que ellos mismos habían establecido. Es el caso de Bances Candamo que, no obstante, desarrolla su actividad dramática en un momento posterior a la época de Castro. Véase ARELLANO, I., “Teoría y práctica de los géneros dramáticos...”, *ob. cit.*, 2.

²⁵² Sobre la preceptiva española, véase el ya clásico trabajo de SÁNCHEZ ESCRIBANO F. y PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.

²⁵³ JOSÉ PRADES, J. de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, CSIC, 1963, 11.

adattamento della realtà vivacissima della commedia ai moduli eruditi retaggio della classicità²⁵⁴.

La *materia palatina* está constituida, por tanto, por una serie de tendencias literarias y de secuencias teatrales que se presentan en muchas obras y que responden a ciertas expectativas específicas del público. Algunos de estos elementos, como veremos, son distintivos y propios del género que nos ocupa. Otros, en cambio, se solapan con las demás categorizaciones e indican la pertenencia a la materia palatina solo si aparecen con finalidades específicas o combinados con otros rasgos. Además, siempre hay que considerar la doble tensión que se desarrolla entre la obra y el género, una tensión que es centrípeta y centrífuga a la vez y gracias a la cual el texto no es una mera manifestación del género, sino también una evasión suya, según lo apuntado por Pavis²⁵⁵. En los lábiles límites de las diferentes categorías teatrales, por tanto, cabe considerar que la dimensión teórica de la materia palatina no solamente se afirma por sus rasgos, sino que también se recorta frente a otras posibilidades clasificatorias. En definitiva, si un texto se adscribe al género palatino por sus características intrínsecas, no podrá ser religioso, histórico, o urbano, ya que esta adhesión se configura como un *aut-aut*. No obstante, teniendo en cuenta la coexistencia de idénticos elementos en clases teatrales diferentes y el hibridismo como aspecto fundamental de las obras de teatro áureo, la materia que nos ocupa también puede aparecer *lato sensu* en producciones dramáticas que, aun siendo propias de otros géneros, revelan una componente palatina más o menos consistente. Esto parece una consecuencia obvia de la naturaleza del teatro áureo, pero es necesario tenerlo presente a la hora de acercarse a textos problemáticos que, en el *continuum* clasificatorio, están muy cerca de lo palatino, si bien no le pertenecen por presentar algún elemento que excluye la adscripción al género que nos ocupa.

²⁵⁴ PROFETI, M. G., “Il Pellicer e la sua *Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas del Doctor Juan Pérez de Montalbán*”, en G. MANCINI (ed.), *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Università di Pisa, 1966-1967, 170-217. Hemos consultado la versión en línea disponible en www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc708m3 (fecha de consulta: 27/09/2017).

²⁵⁵ Véase la definición de “género” en PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2008, 219-20 (trad. de J. Melendres de la edición francesa de 1998).

2.2 Rasgos y definición

En un reciente artículo de 2015, Rodríguez García se refiere al conjunto de los elementos que constituyen la materia palatina considerando que “el rasgo principal es que las obras están protagonizadas por personajes nobles”²⁵⁶. Si por un lado es verdad que la procedencia social de los personajes es una de las características más relevantes de la materia que nos ocupa, por el otro, a nuestro parecer, tiene que estimarse como una consecuencia directa de la temática escenificada. Como observa Parker, de hecho, la esencia fundamental de una obra de teatro radica en el tema tratado, que prima sobre los personajes y la acción²⁵⁷. Conviene entonces empezar a deslindar las características del género palatino precisamente por la materia tratada.

Weber de Kurlat especifica que estas obras abordan “traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc.”²⁵⁸. Oleza, al distinguir las vertientes cómica y dramática de la materia palatina, considera que las comedias, dotadas de un carácter fundamentalmente lúdico, tratan de “la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores”²⁵⁹. Por otra parte, el drama palatino, siguiendo los temas de la comedia pero elaborándolos de forma ejemplar y seria, explora “los conflictos de la lucha por la privanza, de la desigualdad de condición y de estado, de los agravios al honor, de la sangre, de los desórdenes morales del poder”²⁶⁰. El género palatino se fundamenta, por tanto, en la elaboración de temas relacionados con poder y amor. Lo asume también Zugasti, quien amplía las referencias temáticas a un vasto abanico de posibilidades, para luego reconocer la casi omnipresencia de las dos materias citadas:

²⁵⁶ RODRÍGUEZ GARCÍA, E., “El género palatino en Lope de Vega”, en M. ZUGASTI (dir.), *La comedia palatina. Cuadernos de teatro clásico*, 31 (2015), 119-44, 120.

²⁵⁷ Véase PARKER, A. A., “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”, en M. DURÁN y R. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, 329-57, 331-34.

²⁵⁸ WEBER DE KURLAT, F., “Hacia una sistematización de los tipos...”, *ob. cit.*, 871.

²⁵⁹ OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 707.

²⁶⁰ *Ibid.*, 711.

Un género tan prolífico como el de la comedia palatina está abierto a todos los temas, subtemas o motivos imaginables. Dicho esto, un tema que nunca falta es el erótico amoroso, generador de innumerables conflictos y tensiones entre los personajes. Otros temas presentes son los relacionados con cuestiones de política (buen o mal ejercicio del gobierno), poder (motivo de la inestabilidad de la fortuna, privanza), honor, amistad, etc.²⁶¹

Amor y poder pueden combinarse en diferentes grados, ramificarse en varios subtemas, o aparecer con rasgos más o menos marcados según la naturaleza dramática o cómica de la obra. En una ulterior especulación para agrupar de forma más precisa las comedias palatinas, Zugasti propone otras subespecies del género: *comedias de secretario, de juego de autoridades burlescas, de privanza, de honor conyugal o de amistad*²⁶². Sin embargo, salvada la coherencia de esta distinción, cabe notar que se trata de categorizaciones útiles principalmente para una perspectiva didáctica, ya que no determinan rasgos idiosincráticos de cada subgénero. El amor, en las obras palatinas, incluye una relación entre miembros de clases sociales diferentes solucionada finalmente a través de una anagnórisis que recupera (en algunos casos solo formalmente) la distancia social mantenida a lo largo de la obra, como ocurre, verbigracia, en *El perro del hortelano* de Lope, *El vergonzoso en palacio* de Tirso, *El secreto a voces* de Calderón o *El palacio confuso* de Mira de Amescua. La concreción de este tema, por tanto, está relacionada directamente con el empleo de mecanismos teatrales como el disfraz o el ocultamiento de la identidad de un personaje, del cual nos ocuparemos más detenidamente en las páginas siguientes. Por otra parte, el tema del poder en la materia palatina queda perfectamente manifiesto en la mayoría de las obras de la escuela dramática valenciana que, como acertadamente ha analizado Ferrer Valls, elabora principalmente obras de tono serio, y explora “una serie de conflictos que tienen que ver con la conducta moral de los poderosos, con su actuación en el ámbito de las costumbres privadas y las posibles repercusiones públicas de su comportamiento”²⁶³. Extendiendo al ámbito teatral las observaciones de Sileri sobre las *novelle palatine* de Castillo Solorzano, es posible concluir que también en el género que nos ocupa se tratan “temi spinosi, quali il regicidio,

²⁶¹ ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 167.

²⁶² *Ibid.*, 168.

²⁶³ FERRER VALLS, T., “Géneros y conflictos...”, *ob. cit.*, 142.

l'abuso di potere da parte dei nobili"²⁶⁴. Precisamente en el tratamiento de temas tan arriesgados y de fórmulas que desafían el poder establecido se funda la irreverencia y la transgresión de la materia palatina, un género que según Weber de Kurlat posee “una actitud no conformista, crítica —muy consciente y sutilmente crítica— de ciertos valores aceptados por la sociedad”²⁶⁵.

Consecuencia directa de la temática tratada en las obras es, como hemos apuntado antes, la procedencia social de los personajes, ya que resulta lógico asociar el tema del poder a la clase gobernante. Nos encontramos, por tanto, con un predominio absoluto del ápice de la jerarquía social: reyes, duques y nobles en general. La alta alcurnia de los personajes imposibilita la identificación del público con las vicisitudes representadas, por lo menos de las capas más bajas que asistían a la función. En palabras de Weber de Kurlat, los espectadores “creerán que el asunto que están viendo nunca ocurrirá en sus vidas cotidianas, puesto que pertenece a los de otro nivel jerárquico”²⁶⁶. De esta forma, en el ámbito de la comedia, la procedencia social de los personajes sirve para crear la *diferencia* necesaria para llegar a la risa y, en última instancia, a la *relajación*, según las teorías de Olson²⁶⁷. Otro elemento vinculado con los personajes de las obras adscribibles al género palatino, como ha apuntado Zugasti, es el empleo de una onomástica señorial, concretada en nombres exóticos, extranjeros o altisonantes como Teodora, Estela, Aurora, Fadrique, u Otón²⁶⁸. De cara a este aspecto, cabe considerar que la presencia de nombres que no pertenecen a lo cotidiano es efectivamente patente en muchas obras palatinas y sobre todo en los dramas, como se nota por la onomástica de las obras de Miguel Sánchez, en las que encontramos los nombres de Nisea, Arsinda, Florela (en *La guarda cuidadosa*), o Nísida, Normando, Vitelio (en *La isla bárbara*). Asimismo, en las obras de los valencianos aparecen nombres como Astolfo, Porcia, Oracio (en *La venganza honrosa* de Gaspar Aguilar) o Sigismundo, Manfredo, Menandra y Fulgencio (en *El marido asegurado* de

²⁶⁴ SILERI, M., *Las novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro*, tesis de doctorado dirigida por Giulia Poggi y Fausta Antonucci, Pisa, Università di Pisa, 2008, 107.

²⁶⁵ WEBER DE KURLAT, “El perro del hortelano...”, *ob. cit.*, 341.

²⁶⁶ *Ibid.*, 417.

²⁶⁷ Véase OLSON, E., *Teoría de la comedia*, *ob. cit.*, 1978, 29-39. Véase también YOON, W.Y., “El perro del hortelano, arquetipo de comedia”, en I. ARELLANO y G. VEGA GARCÍA-LUENGOS (eds.), *Calderón: innovación y legado : actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, New York [etc.], Peter Lang, 2001, 411-24.

²⁶⁸ Véase ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 165.

Carlos Boyl). Casandra, Federico y Aurora son personajes de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, y nombres poco habituales en el mundo cotidiano son los empleados también en el más famoso drama palatino del teatro del Siglo de Oro, en el que Sigismundo vive encerrado porque su padre Basilio hace caso a un oráculo²⁶⁹. Amén de eso, hay que considerar que nombres extraños o poco habituales pueden aparecer también en obras pertenecientes a otros géneros. Galerio y Serafina, por ejemplo, son respectivamente padre e hija en la comedia novelesca *El leal criado*, de Lope de Vega. Sin alejarnos de la producción del *Fénix*, en el drama caballeresco *Los palacios de Galiana* encontramos nombres lejanos de lo cotidiano como Nemoro o Gesolfo, y un personaje llamado Otón aparece en la celeberrima *La viuda valenciana* o en *Roma abrasada* (respectivamente una comedia urbana y un drama historial). Por tanto, cabe matizar la importancia del rasgo onomástico en el género que nos ocupa ya que el empleo de nombres poco usuales puede fundarse en razones extremadamente variadas. En primer lugar, por ejemplo, los nombres pueden ajustarse a las referencias cronológicas o a los ecos históricos de la obra, como ocurre en *Atila furioso* de Virués con los nombres de Flaminia o Gerardo y Xanto, o, en *El nieto de su padre* con los nombres de pretendidas resonancias godas de Ataúlfo y Armesinda. Asimismo, los nombres pueden reflejar el exotismo de la ambientación espacial y ser coherentes con la procedencia geográfica de los personajes, como ocurre con Dionís, Tibalte o Matilde en el drama de ambientación francesa *La resistencia honrada y condesa Matilde*, de Lope de Vega. También, el autor puede escoger ciertos nombres por su *modus scribendi*, como el caso del mismo Guillem de Castro según las investigaciones de Domingo Carvajal:

Guillén no tiene reparos en emplear los nombres más comunes en la sociedad española de su tiempo [...]. Así, por ejemplo, los nombres que, con más frecuencia, adjudica Guillén a las mujeres de su teatro son los más habituales entre las féminas españolas de los Siglos de Oro: Ana [...]; Elvira [...]; Inés [...]; Isabel / Isabela / Isbella (dama, en ENM [*El nacimiento de Montesinos*], CSH [*Cuánto se estima el honor*], LFS [*La fuerza de la sangre*] y EME [*El mejor esposo*]); Leonor/Leonora (dama, en EAC [*El amor*

²⁶⁹ También Alejandro García-Reidy, al ocuparse del poder en la materia palatina del primer Calderón, sostiene la pertenencia de *La vida es sueño* al género que nos ocupa. Véase el citado artículo “Representación, fingimiento y poder...”, *ob. cit.*, 206.

constante], ECI [*El conde de Irlós*], VA [*La verdad averiguada*] LEH [*Los enemigos hermanos*] y LFC [*La fuerza de la costumbre*])²⁷⁰.

Finalmente, cabe considerar que muchos de los personajes de las obras que constituyen la materia palatina (sobre todo los de las capas sociales más elevadas) se indican simplemente por el papel desarrollado en la representación, sin poseer un nombre propio. En *La cruel Casandra* de Virués, por ejemplo, se citan el “rey de León”, el “príncipe” o la “princesa”. En *Cuánto se estima el honor*, de Guillem de Castro, se presenta en las *dramatis personæ* también “el rey de Sicilia” y “el príncipe de Sicilia”; asimismo, en *El amor constante* o en *La justicia en la piedad* (siempre de Guillem de Castro) se lee “la reina”. Todo esto es índice evidente de que, más allá del nombre, la sustancia del personaje reside en el papel que tiene en la obra. Parece necesario, por tanto, suavizar la importancia del elemento onomástico en la materia palatina, para que se analice con más atención de cara a la época y al estilo propio de cada autor. Compartimos la opinión matizada de Rodríguez García sobre los nombres en la materia palatina:

Estos nobles [...] se caracterizan por tener nombres rimbombantes, acordes con su rango, pero también vinculados con las ideas de lejanía exótica (espacial o temporal), y con su vertiente imaginativa-novelesca. Se trata de una característica que tienen todos los personajes de este tipo que existen en la obra lopesca, solo que, como en el género palatino siempre se dan estas circunstancias, se vuelve más visible²⁷¹.

Zugasti ha apuntado también como rasgo identificador a la presencia de un joven galán español que llega a tierras extranjeras y gana la consideración de toda la corte, lo cual interpreta el crítico como una insistencia en la exaltación nacional que a nivel teatral es “un guiño que busca el aplauso del público, satisfecho de ver cómo sus compatriotas triunfan en todos los frentes”²⁷². Como en el caso del rasgo onomástico, aceptamos esta consideración de forma cauta y matizada, y en ningún caso como un elemento idiosincrásico indispensable de la materia que nos ocupa, si bien es cierto que constituye un rasgo más frecuente en las obras palatinas elaboradas desde el segundo cuarto del siglo XVII, en obras como *Quien calla otorga y Amor y celos hacen discretos* de Tirso de

²⁷⁰ DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellví (1569-1631)*, ob. cit., 125.

²⁷¹ RODRÍGUEZ GARCÍA, E., “El género palatino en...”, ob. cit., 121.

²⁷² ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, ob. cit., 166.

Molina o *Nadie fíe su secreto* de Calderón. Este rasgo no se configura como una característica peculiar de la época de gestación de la *comedia nueva*. De hecho, si acudimos a la base de datos ARTELOPE²⁷³, dirigida por Oleza, dramas palatinos escritos por Lope hasta los primeros años del siglo XVII como *El soldado amante*, *La ventura sin buscarla* o *El amor desatinado* no presentan este tipo de personaje. Un elemento que resulta tener especial relevancia en las obras escritas entre los siglos XVI y XVII, en cambio, es la ocultación de la identidad de una dama o de un galán. Se trata de un recurso, como ha apuntado Oleza, que se desarrolla a partir de la desestabilización del justo orden social²⁷⁴. El héroe o la heroína, víctimas de la ruptura de las convenciones jerárquicas establecidas, adoptan (voluntaria o involuntariamente) una identidad diferente, pasando generalmente a una clase social inferior. De esta forma, el personaje puede acceder a otra realidad y a otros espacios, colocándose en una perspectiva exterior a la cortesana. Se ponen en marcha, por tanto, todas las sutiles críticas al poder, de forma más o menos indirecta. A pesar de su importancia en el momento de formación de la *comedia nueva*, sin embargo, el recurso perderá su original intensidad con el paso del tiempo, como también nota el mismo Oleza al considerar su ausencia en las lopescas *Porfiando vence amor*, *El castigo sin venganza*, y *Si no vieran las mujeres*²⁷⁵, todas escritas entre 1624 y 1632. También Antonucci recoge las observaciones de Oleza:

Otra característica importante del teatro áureo, a partir del segundo cuarto del siglo XVII, es la desaparición de la comedia palatina tal como se daba en la producción del primer Lope de Vega. Lo ha observado Oleza estudiando la producción del Lope anciano, a partir de 1627 [...], y algo análogo se observa en la dramaturgia de Calderón o de Rojas. Podemos argumentarlo a partir de las transformaciones que sufre un núcleo temático que era fundamental en la primera comedia palatina, el de la identidad perdida o disfrazada del protagonista²⁷⁶.

Además, cabe considerar que la ocultación de la identidad no tiene *per se* una significación indispensable para establecer la pertinencia del texto al género palatino, ya que para hacerlo se precisan otros elementos específicos como la relación del recurso con

²⁷³ Véase *Artelope. Base de datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega*, disponible en la página web <http://artelope.uv.es>.

²⁷⁴ Véase OLEZA, J., “La propuesta teatral del primer...”, *ob. cit.*, 266.

²⁷⁵ Véase OLEZA, J., “El Lope de los últimos años...”, *ob. cit.*, 608.

²⁷⁶ OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 729.

los asuntos tratados. En el caso del tema amoroso, por ejemplo, la ocultación de la identidad posibilita la brecha social cuya recuperación final permite el *lieto fine* con el casamiento de la pareja protagonista y la consiguiente vuelta al orden. Por otra parte, en el desarrollo del tema del poder, este recurso implica no solo la posibilidad de indagar mejor en las intrigas de palacio, sino que también permite una agnición final donde el protagonista es la clave para restablecer el equilibrio social, por ejemplo descubriendo ser el legítimo heredero al trono (tal y como ocurre con Avido en *El nieto de su padre*, de Guillem de Castro). En esta perspectiva, por tanto, el desconocimiento de la identidad está relacionado con la dimensión espacial de la acción, ya que, en la praxis, se da lugar a diferentes secuencias teatrales entre las que se encuentra la experiencia del personaje en un ambiente natural (bosque, monte o aldea) ajeno a los espacios del poder.

La tensión semántica entre los lugares atribuye connotaciones negativas a los sitios del gobierno y positivas a todo lo que está fuera de su influencia. Estas prerrogativas, que se corresponden con una adhesión de lo palatino al tópico de *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, hace que en la gran mayoría de los casos (desde *Los donaires de Matico* de Lope de Vega hasta *La selva confusa* de Calderón de la Barca, pasando por *Privar contra su gusto* de Tirso de Molina), las obras se desarrollen alrededor de un doble eje espacial, articulado por un lado en zonas centrales dominadas por la corrupción y el abuso del poder, y por el otro en periféricos *loci amœni* a los que los héroes se escapan o son desterrados antes de volver triunfantes a la corte. Por tanto, los lugares sincrónicos de la materia palatina, es decir, los espacios de la acción representada, se concretizan en ambientes precisos como palacios, aposentos, castillos, cárceles, y bosques, montañas, aldeas o cuevas. Se trata de un abanico de posibilidades espaciales más amplio que el que podemos encontrar en otros géneros teatrales, como se deduce del análisis llevado a cabo por Oliva, cuyas afirmaciones compartimos a pesar de estar en desacuerdo con la adscripción genérica que realiza de algunas de las obras que sirven a su estudio, así como cuando considera *El perro del hortelano* una comedia urbana: “La diferencia escénica entre comedia urbana y comedia palatina tiene razones espaciales. La primera apenas si alterna más lugares que calle / plaza con interiores de

damas y caballeros. La segunda maneja mayor variedad de espacios”²⁷⁷. Caso particular entre los espacios de ambientación palatina es el jardín, que Zugasti considera “un espacio exterior, sí, descubierto bajo el cielo, pero también cerrado”²⁷⁸, y que responde a precisas secuencias dramáticas como la del encuentro entre los amantes, como se muestra en *El amor constante* o en *Cuánto se estima el honor* de Guillem de Castro. La pluralidad de los espacios escénicos se corresponde también con una variedad geográfica específica, por la que las obras están situadas en sitios alejados de la realidad castellana. La peculiar caracterización del elemento espacial se asume ya desde los primeros estudios sobre la materia palatina, cuando Weber de Kurlat definía este tipo de obras “en el eje espacial no-españolas”²⁷⁹. Posteriormente, Oleza se ha basado en las observaciones de Weber de Kurlat, pero ha incluido en la ambientación palatina también países cercanos a España como Francia, Inglaterra, Italia o también regiones del Reino como Navarra o Aragón²⁸⁰. Para Zugasti, las acciones ocurren fuera de Castilla o en sitios totalmente imaginarios²⁸¹. La materia palatina encuentra entonces su referencia geográfica privilegiada en una vaga ambientación de los exóticos reinos de Bohemia o Hungría, como ocurre en *La corona de Hungría* o *El amigo por fuerza* de Lope²⁸². Asimismo, resulta aún más increíble la ambientación de la lopesca *La Filisarda*, que desarrolla el segundo y el tercer acto nada menos que en el puerto y en una playa del reino de Bohemia. Ya H. Mérimée había notado la libertad de elaboración geográfica en *Atila Furioso* de Virués: “Este realismo quedaba superficial: se acomodaba con errores geográficos como el de situar a Hungría a orillas del mar”²⁸³. Relacionado con este elemento, como analizaremos mejor en los capítulos

²⁷⁷ OLIVA, C., “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en F. PEDRAZA y R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro, UCLM-Festival de Almagro, 1996, 13-36, 32.

²⁷⁸ ZUGASTI, M., “El jardín: espacio de amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, 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*, Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, 583-619, 598. Sobre la temática el jardín y la materia palatina, véase también LOBATO, M. L., “*Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco*”, en A. SERRANO et al. (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (Almería, 16-19 marzo 2006)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2007, 199-219.

²⁷⁹ WEBER DE KURLAT, F., “Hacia una sistematización...”, *ob. cit.*, 871.

²⁸⁰ Véase OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 707. Véase también OLEZA, J., “El primer Lope: un haz...”, *ob. cit.*, 13.

²⁸¹ Véase ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 163.

²⁸² Véase BOCSI, J. P., “Hungría en el teatro de Lope de Vega”, en *Revista de literatura*, 31:61-62 (1967), 95-103. Véase también GUTIÉRREZ GIL, A., “Hungría como espacio mítico en las comedias de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla”, en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), 217-35.

²⁸³ MÉRIMÉE, H., *El arte dramático en Valencia*, *ob. cit.*, vol. I, 347.

siguientes, las obras palatinas prescinden de una descripción detallada de la geografía de la obra. Se trata, de hecho, de un aspecto que subyace principalmente en la mera necesidad de crear un alejamiento de cara al espectador simplemente mencionando el reino de ubicación, como se puede asumir ampliando las observaciones de Wardropper:

En este aspecto [las comedias de capa y espada] contrastan con obras graves como *Fuenteovejuna* (cuya acción transcurre en el siglo XV) y *La vida es sueño* (situada en Polonia). *Los hechos que hay que contemplar con seriedad precisan de una distanciaci3n temporal o espacial respecto del espectador*²⁸⁴.

A trav3s del exotismo espacial, como observa Rodr3guez Garc3a, los dramaturgos alejaban la f3bula representada de la comparaci3n directa con los monarcas m3s cercanos:

Nos vamos a encontrar con personajes-tipo como el “rey-gal3n”. Esto obligar3 a alejar la historia del *hic et nunc*, no del espectador del corral (como se ha dicho), sino de los “tres Felipes” que gobernaban Espa3a durante la vida de Lope. Los reyes y nobles que aparec3an en escena en lances amorosos nunca deb3an vincularse con los reales (por mucho que los Austrias tuvieran una vida amorosa intrincada)²⁸⁵.

No obstante, contrariamente a lo que afirma Rodr3guez Garc3a y considerando lo sostenido por Wardropper al referirse al *El perro del hortelano* y *El vergonzoso en palacio*, cabe apuntar que la distancia espacial influ3a tambi3n sobre el p3blico en general, y ten3a como objetivo el evitar su identificaci3n con el asunto representado:

El alejamiento de la acci3n respecto de la *villa y corte* conocida por los espectadores garantiza que en modo alguno se identificar3n 3stos con la condesa Diana y el humilde secretario al que ama. An3logamente, *El vergonzoso en palacio* de Tirso impide la identificaci3n de los espectadores con los personajes por medio de la localizaci3n de la obra en el Portugal rural y provinciano del a3o 1400²⁸⁶.

Finalmente, la lejan3a espacial en que se desarrollan las acciones del universo palatino fomentaba un juego de imaginaci3n cuya verbalizaci3n m3s directa se encuentra formulada en algunas de las tragedias espa3olas, donde las loas expresan en ocasiones la importancia que el autor concede a ese doble juego de distanciamiento espacial, y a la vez

²⁸⁴ WARDROPPER, B. W., “La comedia Espa3ola...”, *ob. cit.*, 195. Cursiva nuestra.

²⁸⁵ RODR3GUEZ GARC3A, E., “El g3nero palatino...”, *ob. cit.*, 121.

²⁸⁶ WARDROPPER, B. W., “La comedia Espa3ola...”, *ob. cit.*, 195.

de invitación a la reflexión (en el caso de los trágicos de fines del siglo XVI) sobre cuestiones más profundas, relacionadas con el abuso del poder, la tiranía y la corrupción moral²⁸⁷. Sirva de ejemplo el caso del Prólogo de *La Alejandra*, de Argensola:

Imagináis quizá que estáis ahora
contentos en la noble y fuerte España,
y en la insigne ciudad de Zaragoza,
ribera del antiguo padre Ibero,
[...]
¿Pensáis que estáis en tiempo de Filippo,
segundo rey invicto de este nombre?
Y estás -¡ay desdichados de vosotros!-,
¿en dónde si pensáis? En medio Egipto,
ribera del famoso y ancho Nilo,
en la grande ciudad llamada Menfis,
en donde reina y vive un rey tirano
[.. .]
mirad en poco tiempo cuántas tierras
os hace atravesar esta tragedia²⁸⁸.

Paralelamente a la lejanía espacial, las obras palatinas se sitúan en un tiempo indeterminado que prescinde de una concreta referencia cronológica, a pesar de los nexos históricos y de los ecos cronísticos que puedan darse en el texto. Zugasti es muy claro al respecto: “De ningún modo son comedias históricas, pero muchos de estos personajes, por su extracción noble [...], evocan levemente a algún antepasado histórico, lo cual acentúa la impresión de distanciamiento radical entre el ayer de los actantes y el hoy del público”²⁸⁹. Aun antes, Weber de Kurlat había especificado que las obras no disponían de una determinación temporal precisa²⁹⁰. Los recursos para establecer la lejanía con respecto al *nunc* del teatro del siglo XVII se articulan fundamentalmente en dos procedimientos específicos. El primero consiste en no proporcionar fechas o elementos

²⁸⁷ El recurso aparece también en la praxis teatral de Giraldo Cinthio. Véase al respecto ROMERA PINTOR, I. y SIRERA TURÓ, J. L., “Disinganno e moralizzazione in *La infelice Marcela* di Virués. Sulle fonti giraldiane della sua opera teatrale”, en P. CHERCHI, M. RINALDI y M. A. TEMPORA (eds.), *Giovan Battista Giraldo Cinzio gentiluomo ferrarese*, Florencia, L.S. Olschki, 2008, 53-76, 56-57.

²⁸⁸ ARGENSOLA, L. L. de, *Tragedias*, ed. de L. GIULIANI, Zaragoza, Prensas universitarias, 2009, 8-9.

²⁸⁹ ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia...”, *ob. cit.*, 165.

²⁹⁰ Véase WEBER DE KURLAT, F., “Hacia una sistematización de los tipos...”, *ob. cit.*, 871.

que puedan reconducir a una precisa determinación temporal. La acción se sitúa, por tanto, en un tiempo histórico inconcreto, a pesar de poder reflejar costumbres del público contemporáneo. Es lo que ocurre en obras palatinas de finales del siglo XVI como *El soldado amante* o *La infanta desesperada*, de Lope de Vega. El segundo, en cambio, consiste en proporcionar fechas concretas o elementos que sitúen la trama en un pasado que, aunque está determinado, queda oportunamente alejado del presente del público y salpicado de anacronismos, como ocurre con *Cómo han de ser los amigos* de Tirso de Molina.

En este marco ahistórico o lejano e impreciso, como el de los cuentos, se desarrollan los asuntos imaginarios y de libre invención de la materia palatina, cuya naturaleza es irremediamente fantástica. Este elemento, apuntado por primera vez en las observaciones de Wardropper²⁹¹, remite a un cambio profundo que hace de la materia que nos ocupa una de las más importantes innovaciones del teatro español del Siglo de Oro, porque se trata de una especie que no encuentra fácil acomodo en la taxonomía clásica. De hecho, como hemos apuntado en las páginas anteriores, en la época de gestación de la *comedia nueva* las categorías de tragedia y comedia ya no se correspondían con la praxis escénica de la tragicomedia. Es un resultado que evoca las reflexiones que, a mediados del siglo XVI, Giraldi Cinthio había realizado sobre la naturaleza de los géneros y su propia propuesta dramática, según la cual el teatro tenía que adaptarse al cambio de los tiempos, aun alejándose de los preceptos clásicos:

E perciò crede ora il Poeta nostro
che s'è ferme non sian le leggi poste
a le Tragedie, che non gli sia dato
uscir fuor del prescritto in qualche parte,
per ubidire a chi comandar puote
e servire a l'età, a gli Spettatori
e a la materia, non più tocca inanzi
o da Poeta antico o da moderno²⁹².

²⁹¹ Véase WARDROPPER, B. W., “La comedia Española...”, *ob. cit.*, 195.

²⁹² GIRALDI CINTHIO, G. B., *Prologo* a la tragedia *Altile*, en MORACE, R., “La teoría del tragico nel Giraldi (con incursioni nell’epico)”, en R. GIULIO (ed.), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico. Atti del Convegno PRIN 2008: «La tragedia: il mito, il sacro, la storia»*, Salerno, 15-16 novembre 2012, Nápoles, Liguori, 2013, 169-85, 183.

En su teorización, además, se alteraban los binomios que relacionaban la tragedia con la historia y la comedia con la fantasía, como se lee en el célebre *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie*, donde Giraldi Cinthio explica claramente su innovadora apuesta teórica:

E quantunque la favola sia comune alla comedia e alla tragedia, vogliono nondimeno alcuni che quella della tragedia si pigli dalla historia, e quella della comedia si finga dal poeta. [...] Laonde essendo le tragiche tra le illustri azioni per venire elle dalle persone onde vengono, non pare che esse possano essere condotte in iscena che non se n'abbia avuta notizia prima. Ma ben si possono fingere gli avvenimenti privati; perché per la maggior parte non escono delle lor case, e se ne muoiono fra poco tempo. Laonde ha qui largo campo il poeta fingendo quel ch'egli vuole, di far venir nuove queste favole in iscena. [...] *Nondimeno io tengo che la favola tragica si possa così fingere dal poeta, come la comica*²⁹³.

Lo que consideramos materia palatina, entonces, se nutre ampliamente del proceso de disgregación y re-ensamblaje de elementos teatrales. La base de la trama y de la acción en la libre invención del dramaturgo, señalada por Weber de Kurlat²⁹⁴, es un elemento que goza de una aceptación crítica muy amplia. Wardropper detectaba en el “vuelo de la fantasía” un elemento determinante para agrupar un tipo de obras que, aun etiquetadas por el estudioso con el término “románticas” (retomando la taxonomía utilizada para algunas obras de Shakespeare), se asimilan al género palatino:

[...] existe otra clase de comedia – conocida por Aristófanes y Ionesco – que no discurre sobre la vida cotidiana sino sobre el vuelo de la fantasía; no trata de lo posible, sino de lo apenas concebible. [...] Son de este tipo las llamadas “comedias románticas” de Shakespeare – obras como *La duodécima noche*, *El sueño de una noche de verano* o *Como gustéis* –, situadas en época imprecisa y en un país lejano o fabuloso²⁹⁵.

Asimismo, tanto Oleza²⁹⁶ como Zugasti han compartido y justificado este elemento como uno de los más relevantes del género palatino:

²⁹³ GIRALDI CINTHIO, G. B. *Discorso ovvero lettera intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie*, Milán, G. Daelli e comp., 1864, 13-14. Cursiva nuestra.

²⁹⁴ Véase WEBER DE KURLAT, F., “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, *ob. cit.*, 870-71.

²⁹⁵ WARDROPPER, B. W., “La comedia Española del Siglo de Oro”, *ob. cit.*, 195.

²⁹⁶ Véase OLEZA, J., “El Lope de los últimos años...”, *ob. cit.*, 605.

[...] se puede decir que hay consenso entre la crítica a la hora de incluir el género «comedia palatina» dentro de la corriente idealista, ilusionista o lúdica, donde se crea un clima de fantasía cortesana que da cauce a una larga serie de sucesos novelescos y galantes que son el eje de la acción dramática²⁹⁷.

Por tanto, en este trabajo asumimos, siguiendo lo señalado por la crítica anterior, que el concepto de fantástico y la libre invención de la acción consisten en representar asuntos no-históricos o pseudo-históricos, con una ambientación temporal indefinida y necesaria solo para subrayar la distancia cronológica entre la trama representada y el público contemporáneo. Ahora bien, el elemento de la libre invención de la fábula sigue presentando vacíos teóricos que no se han perfectamente colmado, sobre todo por lo que atañe a la relación con asuntos procedentes de tradición literaria. Su deslinde, en cambio, puede ser útil para adquirir una herramienta más que permita clasificar mejor las obras. En la clasificación de Oleza sobre los géneros, la comedia se divide, en un primer nivel, entre obras que se mueven en un marco de *verosimilitud*, y obras que se plantean en un contexto de *irrealidad*. Estas últimas, en un segundo nivel de clasificación, se subdividen en comedias *de libre invención* (que vienen a ser las comedias palatinas), y comedias procedentes de *materia literaturizada* (a su vez divididas en pastoriles o novelescas). Dentro de esta perspectiva, entonces, las palatinas son las comedias que se sustentan en un universo de irrealidad (de acuerdo con lo que apuntaba Wardropper) y de libre invención. Además, considerando que el lema *libre invención* se opone a las obras de tradición literaria, deducimos que las obras palatinas no tienen que estar basadas en la materia previamente literaturizada. Por otra parte, respecto al drama, el investigador utiliza como primer discriminante con la comedia la relación con la historia, ya que (recordemos) la definición de *drama* elaborada por Oleza abarca tragedias y tragicomedias. Las obras se dividen entonces en obras de carácter histórico y obras de carácter imaginario. En un segundo nivel de categorización, las obras imaginarias se dividen según su procedencia literaria:

Los dramas imaginarios se dejan clasificar fácilmente en dos sectores, dependiendo de si la materia sobre la que trabaja la fábula procede o no de una tradición literaria específica,

²⁹⁷ ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 163.

bien codificada, que el público conocía en mayor o menor grado. A un lado quedarían los dramas de libre invención, y al otro los de materia literaturizada²⁹⁸.

Siguiendo esta clasificación, dentro de los primeros se incluirían los dramas palatinos, mientras que en los segundos se incluirían los dramas mitológicos y los caballerescos, cuyas tramas proceden de la tradición literaria (greco-latina o del Romancero y de los libros de caballería), y que se caracterizan por la irrealidad, la desmesura o, en el caso de los mitológicos, a menudo por una escenografía compleja y ostentadora. Tal y como ocurre con la comedia, también en el caso de la vertiente más seria del género se deduce que los asuntos no proceden de materia literaturizada. Más allá de los contenidos, la consideración fundamental que sacamos de esta clasificación es que los criterios utilizados aparecen jerarquizados por niveles. Podría parecer una obviedad, pero es necesario tenerlo en cuenta a la hora de establecer la adscripción de ciertas obras a un género o a otro, ya que aparentemente algunos textos se escapan a esta categorización. Nos vamos a ceñir a dos casos en concreto, el de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y el de *El castigo sin venganza*. En ambos casos, se trata de obras basadas en dos *novelle* italianas, a su vez basadas en hechos históricos realmente ocurridos. En la base de datos ARTELOPE, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* se clasifica de la siguiente forma:

Drama > imaginario > materia literaturizada > palatino.

El castigo sin venganza, en cambio, se clasifica de esta manera:

Drama > imaginario > libre invención > palatino.

El primer nivel de categorización clasifica las obras como *imaginarias*, a pesar de que en última instancia estén basadas en un acontecimiento histórico real. La razón más evidente que legitima esta clasificación es el hecho de que la referencia histórica de los asuntos llegaba al público a través de un doble filtro, primero pasando de la historia a la *novella*, y luego de la narrativa al drama. En la representación teatral, por tanto, se puede considerar que la trama había pasado de la historicidad al universo de la imaginación. En el segundo nivel de categorización, en cambio, *El mayordomo* se considera una obra palatina procedente de materia literaturizada, lo cual refleja perfectamente la naturaleza del texto, ya que Lope elaboró su obra basándose en la novella XXVI de Bandello. No obstante, esta clasificación choca con la división teórica anteriormente expuesta, según la

²⁹⁸ OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 710.

cual una obra palatina no se puede surtir de asuntos precedentemente literaturizados. *El castigo sin venganza*, en cambio, se considera en ARTELOPE una obra palatina de libre invención, a pesar de la deuda de Lope con la *novella* XLIV de Bandello. En este caso, entonces, prescindiendo de la relación con la fuente, la clasificación respeta el planteamiento teórico. Tanto en un caso como en el otro, sin embargo, la teoría se aplica de forma coherente. Cabe recordar una vez más, de hecho, dos elementos fundamentales: en primer lugar, como hemos indicado anteriormente, que las categorizaciones se basan en niveles jerárquicos y, en segundo lugar, que la materia palatina es un elemento que excluye la pertenencia a otros géneros, como hemos señalado en las cuestiones previas de este capítulo. Las obras que tratamos, en un primer nivel de categorización, no se pueden considerar históricas, ya que pertenecen, como hemos visto, al universo de la irrealidad. En segundo lugar, al no poderse considerar ni mitológicas ni caballerescas por sus rasgos intrínsecos, tienen que adscribirse al género palatino. La propuesta de Oleza permite aclarar, por tanto, que en el proceso de categorización y de definición del género hay elementos que tienen más peso que otros. La procedencia del asunto de materia literaturizada, en este sentido, no resulta ser un factor relevante para excluir la obra del género palatino, un género caracterizado idiosincráticamente por rasgos mucho más determinantes como el tema tratado y la procedencia social de los personajes. Siguiendo los casos descritos, *El castigo sin venganza* no deja de ser un drama palatino solo por reelaborar una *novella*, ni tampoco *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*. En la determinación del género de una obra, además, cabe considerar también las implicaciones relacionadas con la recepción del texto por parte del público. Como resulta claro, los espectadores participaban en la función teatral con determinadas prerrogativas para satisfacer. De hecho, como afirma Oleza, el público “reconocía fácilmente el género de comedia al que iba a asistir, y se situaba ante cada espectáculo con las expectativas propias de cada género, de la misma manera que nosotros no confundimos lo que cabe esperar de un *western* con John Wayne de protagonista”²⁹⁹. Por tanto, si los espectadores notaban explícitamente la referencia de una obra a su fuente (bien porque el autor lo dejaba patente en el título, bien porque se notaba en el desarrollo dramático), el texto, *de facto*, no se puede considerar basado en la *libre invención* del dramaturgo (es decir, en un

²⁹⁹ OLEZA J., “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad. El lacayo fingido o las armas sutiles de la comedia”, *ob. cit.*, 87.

asunto que era o que se percibía como no-literaturizado). Hemos de subrayar que las implicaciones de todas estas observaciones, en las que estamos insistiendo, permitirán, en el último capítulo, avanzar una propuesta de sistematización de obras ambiguas de Guillem de Castro como *Don Quijote de la Mancha*, *Progne y Filomena*, o *El engañarse engañando*. La tenue frontera entre libre invención y materia literaturizada encuentra su discriminante tanto en la recepción del público como en la intención del autor. Se trata, sin duda, de dos criterios no siempre fáciles de calibrar para un crítico contemporáneo, pero, a nuestro parecer, determinantes para intentar poner orden en el maremágnum de la categorización teatral y de la distinción de la materia palatina. En conclusión, cuando nos refiramos a la libre invención de un asunto, no solo estaremos remitiendo a tramas completamente inventadas por los autores, sino también a las que desde la perspectiva de un espectador de la época podrían ser consideradas no-históricas o no-literaturizadas.

2.3 La evolución del género

Tras la presentación de los rasgos que constituyen la materia palatina, cabe remitir muy brevemente a su desarrollo cronológico, siguiendo las observaciones de Oleza, Antonucci y Arata, entre otros. Este escueto recorrido no aspira a ser definitivo ni completo, pero encuentra su principal utilidad en presentar un amplio panorama teórico dentro del cual considerar el momento y el contexto de la actividad literaria de Guillem de Castro y Bellvís.

La primera manifestación de una obra con cierto corte palatino, por lo menos en cuanto a la ambientación irreal de la obra, es la comedia *Aquilana*, como ha señalado Oleza³⁰⁰. El género, sin embargo, forja de forma más definida sus rasgos en las obras de Miguel Sánchez o en la obra anónima *El hijo de la cuna de Sevilla*, además de otros textos de autores valencianos como Virués o Tárrega que elaboran su corpus bajo la influencia de las teorías dramáticas italianas del *Cinquecento*³⁰¹. En estos años, la materia palatina alcanza el apogeo de su producción dramática, centrada sobre todo en los temas del abuso del poder. Como escribe Arata, “gli anni [...] tra il 1589 e il 1615 costituiscono il periodo di massima auge di questo tipo di commedie, come attesta la frequenza quasi ossessiva con cui venivano rappresentate nei teatri di tutta la Castiglia”³⁰². También, Arata subraya el cambio del personaje del rey, que de tirano pasa a considerarse “príncipe-galán” autolimitándose, renunciando a sus pretensiones, o arrepintiéndose de lo hecho. De esta forma, concluye Arata, se sintetizaban las aparentemente inconciliables posturas del teatro anterior, porque una vez establecido el conflicto del abuso del poder con finalidades amorosas, “si trattava di trovare una formula che permettesse il trionfo dell’amore dei vassalli, ma che riconfermase allo stesso tempo l’autorità reale”³⁰³. Asimismo, como se lee en las citadas investigaciones de Ferrer Valls, los dramaturgos valencianos elaboraban obras que exploraban el mismo tema del abuso del poder, principalmente concretado en la indagación de sus “desordenes amorosos”³⁰⁴. Frente al desarrollo de lo que se considera

³⁰⁰ Véase OLEZA, J., “En los orígenes de la práctica escénica cortesana: la comedia *Aquilana*, de Torres Naharro”, en K. SABIK (ed.), *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1997, 153-77.

³⁰¹ Véase OLEZA, J., “El primer Lope: un haz...”, *ob. cit.*, 14.

³⁰² ARATA, S., *Miguel Sánchez il "Divino"...*, *ob. cit.*, 51.

³⁰³ *Ibid.*, 52.

³⁰⁴ Véase FERRER VALLS, T., “Géneros y conflictos en los autores...”, *ob. cit.*, 143-48.

la vertiente más moralizadora de la materia que nos ocupa, el primer Lope traspasa el universo palatino de lo dramático a lo cómico y hace de la comedia, como apunta Oleza, “la punta de lanza de su ruptura con las tradiciones cortesana o erudita del teatro del XVI”³⁰⁵. El carácter lúdico, jocoso e irreverente de esta primera fase del género palatino es evidente en *Los donaires de Matico*, compuesta según Oleza hacia 1589³⁰⁶, en *El príncipe inocente*, compuesta en 1590³⁰⁷, o en *El favor agradecido*, de 1593, por citar solo algunos de los veinticinco títulos anteriores a 1599 que podemos encontrar clasificados como comedias palatinas en la base de datos ARTELOPE. Zugasti se refiere al periodo teatral entre los siglos XVI y XVII señalando que coinciden dos tendencias palatinas diferentes. En primer lugar lo *palatino, el contexto palatino o el universo palatino*, que es “amplio y difuso, con cabida para lo trágico y desastrado”³⁰⁸, y cuyos mejores resultados son *El amor constante*, *Cuánto se estima el honor*, o *La justicia en la piedad* de Guillem de Castro, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de Lope, o *La rueda de la Fortuna* de Mira de Amescua. En segundo lugar, está la *comedia palatina*, “que se sirve del mismo ambiente palatino y que, en el lento y progresivo abandono del componente trágico, decide explorar temas afines desde la ladera cómica”³⁰⁹.

En el siglo XVII, el género que nos ocupa mantiene la dualidad de tratamiento de la época anterior, pero los rasgos que lo caracterizan van cambiando. La elaboración de textos como *El perro del hortelano* de Lope (probablemente de 1613, según Morley y Bruerton³¹⁰) o *El vergonzoso en palacio* de Tirso (de principios del siglo XVII) hace de este periodo el del florecimiento de la comedia palatina, en un “progresivo abandono de la materia seria”³¹¹. No obstante, entre 1625 y 1635, la comedia palatina empleaba los recursos de una forma diferente. La ocultación de identidad, por ejemplo, se había convertido en un mero generador de equívocos y ya no se atribuía demasiada importancia al desajuste social de la pareja principal, como ocurre en *Agradecer y no amar* y *El alcaide de sí mismo* de Calderón³¹². Por otra parte, el panorama general del teatro a partir

³⁰⁵ OLEZA, J., “El primer Lope: un haz...”, *ob. cit.*, 14.

³⁰⁶ Véase OLEZA, J., “La propuesta teatral del primer...”, *ob. cit.*, 301.

³⁰⁷ *Ibid.*, 303.

³⁰⁸ ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 175.

³⁰⁹ *Ibid.*, 175-76.

³¹⁰ Véase MORLEY G. y BUERTON C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos 1968, 375.

³¹¹ ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 179.

³¹² Véase OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 729.

de la tercera década del siglo XVII se aleja de la producción cómica para volver a la dramática, como si se tratara de un Guadiana literario que va fluyendo desde el corpus de los valencianos (finales del siglo XVI) hasta obras tan acabadas como *El castigo sin venganza* (1631) o *La vida es sueño* (1635)³¹³, pasando por *El amor desatinado* (1597) o *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (principios del siglo XVII). También en el caso del drama, el empleo de la ocultación de la identidad en el segundo cuarto del siglo XVII pierde su vigor y se relaciona principalmente con el problema del acceso al poder y del destino de un niño alejado del ambiente que le pertenece, como observa Antonucci³¹⁴.

La materia palatina empieza su declive con los autores de la generación de Calderón cuando, ya agotadas sus posibilidades escénicas, reducen lo palatino casi a un arte huero y repetitivo, que no dotan de ninguna nueva aportación. Sus últimas muestras, según las investigaciones de Zugasti, Gutiérrez Gil y Londero, se concentran, verbigracia, en *El amor como ha de ser* de Cubillo de Aragón o *No hay prevención contra el hado, El lazo, banda y retrato* y *No puede mentir el cielo*, de Gil Enriquez³¹⁵, terminándose de esta forma su experiencia teatral.

³¹³ Véase OLEZA, J., “El Lope de los últimos años...”, *ob. cit.*, 606-07. Véase también OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 727.

³¹⁴ OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 730.

³¹⁵ Véase ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 179-80; LONDERO, R., “Amor aulico e amor volgare nel teatro tardosecentesco di Andrés Gil Enriquez”, en D. A. CUSATO y L. FRATTALE (eds.), *La penna di Venere. Scritture dell’amore nelle culture iberiche, Atti del XX Convegno dell’AISPI*, Mesina, Andrea Lippolis Editore, 2002, 223-33; GUTIÉRREZ GIL, A., *La materia palatina...*, *ob. cit.*, 23.

3.

ANÁLISIS DE LOS DRAMAS PALATINOS DE GUILLEM DE CASTRO

3.1 El corpus de referencia

La materia palatina, como hemos visto en el capítulo anterior, está caracterizada por un conjunto de rasgos utilizados con frecuencia en diferentes autores, con el resultado de crear, a lo largo del tiempo, una verdadera fórmula teatral. Una vez que se han aclarado todos los elementos que confluyen en el género que consideramos, es posible ir atribuyendo el marbete “palatino” a las diferentes obras que queremos analizar, siempre considerando, claro está, el hibridismo del teatro clásico español. Para establecer el corpus palatino que analizaremos en este trabajo es necesario, sin embargo, considerar en primer lugar el conjunto de obras que se han atribuido a Castro. Para determinarlo, no hemos abordado ni replanteado cuestiones de atribución, sino que nos hemos ceñido al *status quaestionis* relativo a las atribuciones, tomando como referencias principales los trabajos de Bruerton³¹⁶ y de Faliu-Lacourt³¹⁷. Hemos preferido excluir, entonces, las obras que los dos estudiosos estimaron de autoría probable (*Donde no está su dueño está su duelo*, *El ayo de su hijo*, *La ingratitud por amor*, *Allá van leyes do quieren reyes*) o dudosa (*El pobre honrado*, *Quien no se aventura no ha ventura*, *Pagar en propia moneda*) y, desde luego, tampoco hemos tomado en consideración las obras que los citados investigadores

³¹⁶ Véase el artículo ya citado de Bruerton, “The chronology of the *comedias* de Guillén de Castro”.

³¹⁷ Véase FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 55-59.

han descartado del corpus de Castro y que, mientras no haya otros análisis concretos que comprueben lo contrario, no pueden considerarse pertenecientes a la dramaturgia del autor (*El renegado arrepentido*, *Las canas en el papel y dudoso en la venganza*, *Quien malas mañanas ha tarde o nunca las perderá*)³¹⁸. Las obras que constituyen la base para los textos pertenecientes al género palatino son un total de 29 títulos que incluyen: las que se publicaron en el volumen colectivo *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*³¹⁹ (*El amor constante*, *El caballero bobo*), en la *Primera Parte*³²⁰ de las comedias del autor (*El perfecto caballero*, *El conde Alarcos*, *La humildad soberbia*, *Don Quijote de la Mancha*, *Las mocedades del Cid*, *Segunda de las hazañas del Cid*, *El desengaño dichoso*, *El conde Dirlos*, *Las mal casados de Valencia*, *El nacimiento de Montesinos*, *El curioso impertinente*, *Progne y Filomena*), y en la *Segunda Parte*³²¹ (*El engañarse engañando*, *El mejor esposo*, *Los enemigos hermanos*, *Cuánto se estima el honor*, *El narciso en su opinión*, *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, *La justicia en la piedad*, *El pretender con pobreza*, *La fuerza de la costumbre*, *El vicio en los extremos*, *La fuerza de la sangre*, *Dido y Eneas*), además de *La manzana en la discordia y Robo de Elena* (escrita en colaboración con Mira de Amescua), *El nieto de su padre* (cuya atribución a Castro se prueba con el análisis llevado a cabo por Fausta Antonucci). De todas estas, hemos considerado que el conjunto de obras que se pueden adscribir al género palatino abarca seis textos, cuyos datos relativos a la publicación y a la representación presentamos en el apartado siguiente. Se trata de *El amor constante*, *El caballero bobo*, *Los enemigos hermanos*, *Cuánto se estima el honor*, *La justicia en la piedad* y *El nieto de su padre*. Como se nota, hemos excluido del corpus de análisis algunos títulos que no consideramos palatinos, sino elaborados a lo palatino por presentar un hibridismo que incluye también elementos del género que nos ocupa pero, a la vez, detalles que impiden dicha adscripción, como veremos en detalle en el

³¹⁸ No tomamos en consideración tampoco las siguientes obras, que se asignaron a Guillem de Castro solo de forma esporádica y, en la mayoría de los casos, en el citado catálogo de La Barrera: *Las barracas del grao de Valencia*, *La condición trocada*, *La degollación de san Juan Bautista*, *El enamorado mudo*, *El galán escarmentado* (obra de Lope de Vega atribuida a nuestro autor solo en un ms. II-461 de la Biblioteca del Palacio Real), *La margarita preciosa*, *Primero al rey que al honor*, *El tao de San Antón*, *El turno vencido*.

³¹⁹ *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (Valencia, Aurelio Mey, 1608).

³²⁰ *Primera Parte de las comedias de don Guillen de Castro* (Valencia, Felipe Mey, 1618).

³²¹ *Segunda parte de las comedias de don Guillen de Castro* (Valencia, Miguel Sorolla, 1625).

capítulo final de esta tesis³²². Se trata de *El perfecto caballero*, *El engañarse engañando*, *Progne y Filomena*, *Don Quijote de la Mancha*, *El conde Alarcos*.

3.2 Datos fundamentales sobre los dramas palatinos

Para que el lector disponga de un mejor manejo de las obras que consideramos, presentamos a continuación un cuadro en el que detallamos el título de los dramas a considerar, junto con su respectivo volumen de publicación, fecha composición, y eventuales noticias de representación.

Por lo que atañe a las fechas de composición, Juliá Martínez y Bruerton se han ocupado de establecer una propuesta de cronología de las obras de Guillem de Castro. Los investigadores han utilizado, sin embargo, criterios diferentes que han llevado a conclusiones que a veces son discrepantes. Juliá Martínez, por su parte, propuso una cronología basada en la estructura de las tramas, en la tipología de las escenas, y en las referencias ideológicas, analizando la métrica solo *a posteriori* y después de elaborar el probable orden de las obras de Castro. Explica Juliá Martínez:

Para fijar el tiempo a que debe de corresponder cada una de las producciones del poeta, nos hemos fundado en consideraciones de orden ideológico y técnico. [...] Hemos estudiado las analogías de ideas expuestas en el transcurso de la acción, y por último, hemos cotejado la métrica de cada comedia³²³.

Bruerton, en cambio, plantea una datación empleando el estudio métrico de las obras y utilizando a menudo la comparación con las estrofas utilizadas por Lope de Vega, enmarcando a Castro en su contexto de referencia. Sus conclusiones, por tanto, llegan a “somewhat different conclusions”³²⁴ con respecto al trabajo de Juliá Martínez. El trabajo de Bruerton tiende a acotar el arco temporal de la elaboración de las obras a un periodo más reducido. Por ejemplo, en lo relativo a *El amor constante*, el margen temporal hipotetizado por Juliá Martínez (1592-1599) se reduce a 1596-1599, debido a la presencia de una décima y a los rasgos del romance empleado. También, la fecha de composición

³²² Véase *infra*, 305.

³²³ Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de., *Obras de Guillén de Castro*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, *ob. cit.*, I, XXXVI.

³²⁴ BRUERTON, C., “The chronology of the *comedias* de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 89.

de *El caballero bobo*, que según Juliá Martínez oscila entre 1592 y 1607, se reduce al periodo entre 1595 y 1605 debido a la cantidad de las redondillas y de los romances. Los trabajos de Faliu-Lacourt³²⁵ y Domingo Carvajal³²⁶ han mantenido la cronología de Bruerton. En nuestro análisis, por tanto, asumimos dicha propuesta cronológica, por considerar que está basada en criterios más objetivos que la mera interpretación de las obras.

Para los datos sobre la publicación de cada drama, indicaremos el volumen en el que nos consta la obra por primera vez. El lector podrá encontrar las referencias a los varios ejemplares y a las diferentes ediciones de los textos en el estudio elaborado por Oleza para el *Diccionario filológico de literatura española*³²⁷, el más completo hasta la fecha porque no se han dado nuevos hallazgos relativos a las ediciones de las obras de Castro. Las letras señaladas en el apartado de la publicación se refieren a los siguientes volúmenes:

- (A): *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (Valencia, Aurelio Mey, 1608).
- (B): *Segunda parte de las comedias de don Guillem de Castro* (Valencia, Miguel Sorolla, 1625).
- (C): *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores. Dezima parte* (Madrid, Imprenta Real, 1658).

En el caso de citas largas o pasajes integrados en el trabajo indicaremos la referencia al pie de la cita o en nota. Se manejará la edición de Oleza³²⁸ para los fragmentos procedentes de *El amor constante* y de *El caballero bobo*, indicando el número de página. Para las demás obras, al no disponer de una edición más reciente, utilizaremos los volúmenes de las obras del autor publicados por Juliá Martínez³²⁹, más específicamente el segundo volumen, publicado en 1926, para las citas de *Cuánto se estima el honor*, y el

³²⁵ Véase FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Guillén de Castro*, ob. cit., 55-57.

³²⁶ Véase DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellvís (1569-1631)*, ob. cit., 61-63.

³²⁷ Véase OLEZA, J., "Castro, Guillén de", ob. cit., 303-26.

³²⁸ CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras Completas*, I, ed. de J. OLEZA, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997.

³²⁹ CASTRO Y BELLVÍS, G., *Obras de don Guillén de Castro*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, (vol. I), 1926 (vol. II), 1927 (vol. III).

tercero, publicado en 1927, para *Los enemigos hermanos*, *La justicia en la piedad* y *El nieto de su padre*. La edición de Juliá Martínez está presentada a dos columnas y sin la numeración de los versos, por lo que indicaremos el número de página y la letra de la columna correspondiente. También, normalizaremos la acentuación de esta edición. Si se da la necesidad de citar obras ajenas a nuestro corpus de análisis o ediciones diferentes de las que aquí presentamos, siempre se indicará en nota la referencia bibliográfica completa.

Finalmente, la búsqueda en las bases de datos CATCOM y DICAT³³⁰, ambos proyectos dirigidos por Ferrer Valls, nos han permitido añadir informaciones relativas a las representaciones de las obras que nos ocupan. Indicaremos por tanto el lugar, la fecha y el autor que se encargó de la representación. En nota, además, recogeremos otras informaciones relevantes sobre las noticias de representación que nos constan.

³³⁰ FERRER VALLS, T. (dir.) *et al.*, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.

TÍTULO	FECHA DE COMPOSICIÓN	VOLUMEN DE PUBLICACIÓN	REPRESENTACION		
			LUGAR	FECHA	AUTOR
<i>El amor constante</i>	1596 - 1599	(A)	-----	-----	-----
<i>El caballero bobo</i>	1595 - 1605	(A)	Madrid	2-7 marzo 1628	Antonio de Prado ³³¹
			Madrid	18 octubre 1628 ó 1629 ³³²	Antonio de Prado
<i>Los enemigos hermanos</i>	1615 – 1620 (1615)	(B)	-----	-----	-----
<i>Cuánto se estima el honor</i>	1614 - 1625	(B)	-----	-----	-----
<i>La justicia en la piedad</i>	1615 - 1620	(B)	-----	-----	-----
<i>El nieto de su padre</i>	1620 - 1622	(C)	Madrid	8/12/1622- 7/01/1623 ³³³	Juan de Villegas
			Valencia	22/01- 21/02 1624, ó 7/3 – 14/7 1624 ³³⁴	Roque de Figueroa

³³¹ La base de datos DICAT recoge la noticia del pago hecho a Antonio de Prado el 28 de marzo de 1628 por diez representaciones particulares ante el rey, seis de las cuales tuvieron lugar en el salón de comedias del Alcázar de Madrid. Entre estas seis se encuentra también *El caballero bobo*. Véase “(García) de Prado (y Peri), Antonio” en FERRER VALLS, T. (ed.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, ob. cit. Véase también el registro correspondiente a *El caballero bobo* en FERRER VALLS, T. et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, publicación en línea disponible en la página web <http://catcom.uv.es>.

³³² Oleza afirma que la obra se representó en 1628 (véase OLEZA, J., “Castro, Guillén de”, ob. cit., 306). En la base de datos CATCOM se recoge la información de las dos órdenes de pago a la suegra de Antonio de Prado, Luisa Garcés. La primera es de octubre de 1630 y la segunda de mayo del año siguiente. Ambas órdenes se efectuaron a raíz de las representaciones que habían ocurrido, supuestamente, entre finales de 1628 y principios de 1629. Sin embargo, Shergold y Varey expresaron dudas sobre la lectura de los años, que en vez de 1628-29 podían ser 1629-30. Nosotros, por nuestra parte, nos decantamos por respetar las fechas que se recogen en la base de datos CATCOM, considerando que a finales de 1269 nos consta la representación de otras comedias por Antonio de Prado. Véase la ficha correspondiente a *El caballero bobo* en la base de datos CATCOM, a cargo de T. FERRER VALLS, P. GARCÍA MASCARELL, A. GARCÍA REIDY y D. SÍMINI. Véase también SHERGOLD N. D. y VAREY J. E., “Some palace performances of the seventeenth-century plays”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), 212-244 y la ficha “(García) de Prado (y Peri), Antonio” en la base de datos DICAT.

³³³ Nos consta una orden de pago a Juan de Villegas fechada 7 de enero de 1623 por la representación de tres obras ante su Majestad, entre las que se incluye *El nieto de su padre*. Como se señala en la base de datos CATCOM, el 8 de diciembre de 1622 Juan de Villegas estaba en Sevilla representando para la fiesta de la Inmaculada

Concepción. Por tanto, la función en Madrid, y ante el rey, tuvo que haber ocurrido en un periodo posterior al 8 de diciembre y anterior a la fecha del pago. Véase “Juan (Bautista) de Villegas” en la base de datos DICAT, y el registro correspondiente a *El nieto de su padre* en la base de datos CATCOM, a cargo de J. BADÍA HERRERA y T. FERRER VALLS.

³³⁴ En 1624, *El nieto de su padre*, junto con otras obras, pertenecía a Roque de Figueroa y a su mujer Mariana de Avedaño (u Olivares), quienes la habían dejado como garantía de un préstamo que les había otorgado el Hospital General de Valencia. Antes y después de la Cuaresma de aquel año, la compañía estuvo representando en la ciudad del Turia, por lo que la obra que nos ocupa pudo representarse en el corral de la Olivera entre el 22 de enero y el 21 de febrero, o entre el 7 de marzo y el 14 de julio de 1624.

3.3 La acción: los desórdenes del poder y sus límites, los conflictos de la desigualdad social

3.3.1 Introducción

Uno de los elementos principales de la materia palatina, además de los característicos rasgos espaciales y temporales, reside en la especificidad de los temas explorados. Se trata de un aspecto que había sido analizado exclusivamente en el ámbito de la comedia hasta que Oleza amplió el universo palatino también hacia el drama, es decir, hacia las modalidades más serias y moralizadoras de la materia que nos ocupa. Para justificarlo, el investigador se basa precisamente en la obra de Guillem de Castro *El amor constante*, concluyendo:

Si muchas de las comedias palatinas hicieron de la fantasía un instrumento audaz [...] para explorar la corrupción y los crímenes del poder, las ambiciones y deseos ilegítimos de los tiranos, las pasiones adulterinas de reyes y grandes señores, las desigualdades de estado y linaje entre individuos, o la vanidad e hipocresía de la vida cortesana, compartieron este instrumento con las tragedias y las tragicomedias palatinas, que exploraron esos mismos conflictos, pero desde una modalidad ejemplar y adoctrinante³³⁵.

Sobre la misma línea, como ya hemos visto en este trabajo, se colocan Zugasti o Badía, quienes consideran que el abanico de posibilidades temáticas utilizado en el género palatino se articula alrededor de una amplia gama de conflictos, basados siempre en el poder y en el amor³³⁶. Todas las obras de Guillem de Castro que se pueden adscribir al género que estudiamos afrontan temas vinculados con los abusos del poder de un gobernante, o con la relación amorosa entre miembros supuestamente pertenecientes a clases sociales distintas. En todo caso, tanto el amor como el poder se concretan en el

³³⁵ OLEZA, J., “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo”, *ob. cit.*, 251.

³³⁶ Véase BADÍA HERRERA, J., *Los primeros pasos en la Comedia nueva*, *ob. cit.*, 229-312. Véase también, de la misma autora, “La comedia palatina en la gestación de la comedia nueva”, en M. ZUGASTI, (ed.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), 103-118. Véase también ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, *ob. cit.*, 167-69.

conjunto de los motivos descritos por Weber de Kurlat en su investigación sobre la comedia palatina de Lope de Vega: “traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente”³³⁷.

Para desplegar los rasgos del universo temático de Guillem de Castro, consideraremos tanto la naturaleza de las acciones como la presencia de otros motivos que orbitan alrededor de los temas tratados, empezando en primer lugar por la referencia al poder y a las diferentes vertientes que de ello se exploran en cinco de los seis textos de nuestro corpus. *El amor constante*, *Cuánto se estima el honor*, y *La justicia en la piedad* tratan, de hecho, sobre el abuso del poder, mientras que *Los enemigos hermanos* y *El nieto de su padre* dramatizan enfrentamientos por la consecución del gobierno. Finalmente, pasaremos a considerar el empleo del tema amoroso, empezando por *El caballero bobo* y remitiendo a las demás obras, según la presencia de elementos en común. Cabe recordar, sin embargo, que los temas no son netos y únicos en cada drama, respetando el hibridismo que caracteriza al teatro del Siglo de Oro. Aun así, será posible comentar las diferentes obras considerando el tema que las define de forma más aguda. También, será imprescindible remitir, sobre todo por lo que atañe a los rasgos del tirano, a la construcción de los personajes, porque éstos reflejan en su actitud la elaboración temática de Castro.

³³⁷ WEBER DE KURLAT, F., “Hacia una sistematización...”, *ob. cit.*, 871.

3.3.2 Los temas de las obras palatinas de Guillem de Castro

El desarrollo del tema del poder, cuando trata de los abusos de un rey o de un príncipe, se lleva a cabo a través de la relación que enfrenta al poderoso con el resto de los personajes. Es necesario, por eso, fijarnos antes que nada en algunos elementos que caracterizan al tirano para poder enmarcar el tratamiento de los temas en la dialéctica que Guillem de Castro construye entre los personajes. Se trata de elementos que se delinearán de forma precisa ya desde *El amor constante*, y que se mantendrán en el resto de las obras. En *El amor constante*, en primer lugar, la tacha moral que afecta al Rey tiene su origen en su lujuriosa y obsesiva atracción por Nísida, y es la razón que desata el resto de las malas acciones del monarca, esto es, el encarcelamiento de Celauro en los antecedentes de la acción, el golpe al Duque con la espada de un criado, al final del acto primero, y el repudio de la Reina, al principio del acto tercero. El tirano prefiere la satisfacción personal (su *gusto*) a lo que se considera socialmente necesario (lo *justo*):

REY [...] que yo quisiera adorarte,
 porque sé que fuera justo;
 mas la voluntad y el gusto...

REINA. Tienes, Rey, en otra parte.

(12-13)

Además, el rey es perfectamente consciente de la ilegitimidad de su amor por Nísida, pero se rinde a la fuerza de su deseo y se considera un hombre a merced de la Fortuna:

REY Mas el rigor de mi estrella
 es tan infelice y fuerte,
 que ni me deja quererte
 ni que deje de querella.
 Con esto, debes pensar,
 porque mi mal no te asombre,
 que no está en mano del hombre
 el querer y el olvidar.

(13)

El rey se desmarca por tanto de la doctrina cristiana del libre albedrío, ya que, como afirma Crapotta, “the King’s appeal to the pagan concept of Fate stands in direct opposition to the Christian doctrine of free will and constitutes the first indication [...] that the King’s private actions [...] will lead to an erosion of the Christian values of the kingdom”³³⁸. Son dos los momentos de *El amor constante* en los que Castro indaga cuestiones relativas a este asunto. Uno ocurre cuando, en la cárcel, Nísida y el duque se resisten a las pretensiones del rey y eligen morir en nombre del honor y de una voluntaria sumisión a la moral cristiana (el valor de la escena queda imprescindible relacionado con el lugar donde se lleva a cabo la acción, por eso consideramos más oportuno tratarla en detalle al hablar del marco espacial de la obra). El otro, en cambio, se desarrolla al principio del acto primero, y tiene lugar entre el monarca y la reina, cuando el poderoso se muestra firmemente convencido de que el amor está subordinado a la voluntad del hombre, aun afirmando, paradójicamente, que es imposible dejar de querer a alguien:

REY [...] que no digo yo tampoco,
 que fuerza el libre albedrío.
 Antes a decirte vengo
 que puede hacer y no hacer,
 mas forzarse a no querer
 por imposible lo tengo.

(16)

Las observaciones sobre el libre albedrío por parte del rey, comparadas con sus acciones, desvelan el aspecto hipócrita de su carácter. De hecho, al hablar con su hermano Celauro, el rey le ordena tajantemente que deje de amar a Nísida³³⁹. Asimismo, en el acto tercero, cuando le ofrece el veneno a la dama, no muestra ninguna preocupación por la necesidad de vencerse a sí mismo y hacer lo justo (es decir, comportarse según los preceptos cristianos), ya que sus dudas sobre la muerte de la mujer se articulan exclusivamente alrededor de la satisfacción de su deseo.

³³⁸ CRAPOTTA, J., *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, ob. cit., 51.

³³⁹ *El amor constante*, 31.

Finalmente, el rey intenta prescindir o no reconocer su responsabilidad como gobernante, ya que estaría dispuesto a ceder el control de Hungría primero a la reina, con tal de que le deje morir de amor por Nísida³⁴⁰, y luego a la dama, cuando intenta convencerla de que satisfaga su lascivia: “Toma, en lugar de la muerte, / mis reinos y mi corona, / pues tú sola la mereces”³⁴¹. Su forma de actuar implica la prevalencia de la naturaleza humana sobre su papel institucional. Se trata de un elemento que también se verá en Lope (además de la figura del príncipe de Hungría en *La justicia en la piedad*), pero que en *El amor constante* se lleva a sus últimos extremos, haciendo coincidir totalmente lo público con lo privado, como ha indicado Crapotta: “Castro goes further than Lope in establishing an absolute identification of the King *qua* private individual and the King *qua* ruler”³⁴². Por otra parte, la enmienda del déspota al final del acto tercero no surte los efectos que se verán en *La justicia en la piedad* y en *Cuánto se estima el honor*, ya que en el desenlace de la obra que nos ocupa el rey morirá a manos del hijo de Celauro y Nísida. Es un ejemplo claro de cómo Guillem de Castro empieza su trayectoria dramática cultivando un género palatino en ciernes, relacionado con una idea de teatro cercana a la órbita valenciana y a la de los autores anteriores a Lope de Vega. La vinculación al contexto dramático de finales del siglo XVI es patente, ya que el abuso del poder por parte del rey de Hungría en esta obra de Castro se realiza utilizando trazas³⁴³ que aparecen también en obras valencianas como *La infelice Marcela* de Virués o *El*

³⁴⁰ Propone el rey: “Gobierna mi reino todo, / gasta hacienda y haz mercedes” (*El amor constante*, 13).

³⁴¹ *El amor constante*, 88.

³⁴² CRAPOTTA, J., *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 53.

³⁴³ Utilizamos el término *traza* según las indicaciones de Oleza. El investigador parte de la definición que se encuentra en el *Diccionario de Autoridades*, y la aplica al estudio de la *traza de la lujuria del déspota* en *La estrella de Sevilla*. Unos años después, en dos artículos de 2009, Oleza retoma la definición de *traza* para analizar *El amor desatinado* y para ofrecer elementos de análisis del teatro barroco. Asumimos por tanto que una traza consiste en “una combinación precisa de funciones narrativas, muchas de ellas concretadas por motivos”. Oleza ofrece también otras reflexiones sobre la traza en relación con los géneros, que también compartimos: “Un mismo género (pongamos el de los dramas históricos de hechos particulares) puede contener trazas muy distintas, y una misma traza puede darse en géneros distintos (por ejemplo, en comedias urbanas y en drama históricos), puesto que una cosa es la estructura de la traza y otra el modo de elaborarla, que puede ser cómico o dramático, urbano o rural, histórico o de libre invención”. Véase OLEZA, J., “La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*”, en C. STROSETZKI (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, 42-68, sobre todo 63-66. Del mismo autor, “Las posibilidades extremas de una traza grave. *El amor desatinado*, de Lope de Vega”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, O. CORNAGO BERNAL, A. MADROÑAL DURÁN y C. MENÉNDEZ ONRUBIA (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, 489-504; “Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español”, en A. BLECUA, I. ARELLANO, y G. SERÉS (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 321-49.

esposo fingido de Tárrega, en las que el horror y la truculencia caracterizan algunas escenas de la trama³⁴⁴.

Los actos del rey de Hungría, en definitiva, describen a un déspota cuyos rasgos concuerdan con la definición ofrecida por los tratadistas de la época. Juan de Mariana, por ejemplo, considera que el tirano es un poderoso que ejerce su poder “con violencia, y no lo acomoda a la utilidad pública, sino a sus placeres, a sus vicios o a su utilidad particular”³⁴⁵. En la idea del jesuita, el abuso del tirano consiste en modificar las leyes “a su antojo, acomodarlas a sus caprichos y a sus intereses sin respetar para nada las instituciones y las costumbres patrias”³⁴⁶. Lo mismo considera otro jesuita, Pedro de Rivadeneira, quien en 1595 define al tirano en oposición al buen rey, considerando que el déspota se somete solo a su voluntad y actúa exclusivamente por su interés, además de prescindir del respeto de las leyes cristianas³⁴⁷. Está claro por tanto que si el poderoso deja de actuar para el bien común, y “per potentiam opprimit, non per justitiam regit”³⁴⁸, como escribe santo Tomás, ya no se tiene que considerar rey³⁴⁹.

Estos elementos básicos que emplea Castro para elaborar la figura del tirano en *El amor constante* reflejan directamente su concepción sobre el tema del abuso del poder en la materia palatina. En primer lugar, frente a la concepción falsamente trágica del déspota, que se autodefine como un personaje incapaz de vencerse a sí mismo, Guillem de Castro evidencia por contraste la perspectiva cristiana en la que se tiene que basar el justo

³⁴⁴ El rey de Hungría en *El amor constante* envenena a Nísida y mata a Celauro, para morir después. Por otra parte, el elemento de atrocidad aparece en otras obras de Castro que no pertenecen al género palatino, pero que testimonian el influjo valenciano en la dramaturgia del autor. En *El conde Alarcos*, por ejemplo, Margarita se limpia las manos con la que supuestamente sería la sangre de su hijo, mientras que en *Progne y Filomena* se le presenta a Tereo el corazón de Itis. Véase SIRERA, J. L., “Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos”, en J. OLEZA (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II, La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, 69-101.

³⁴⁵ MARIANA, J. de, *La dignidad real y la educación del Rey*, ed. de L. SÁNCHEZ AGESTA, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, 66.

³⁴⁶ *Ibid.*, 108.

³⁴⁷ Escribe el jesuita: “El tirano no tiene cuenta con Dios ni con fe ni con justicia [...] no hace cosa sino por su interese [...], con la ruina de sus súbditos engrandece su casa”. Véase RIVADENEIRA, P., *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y otros políticos deste tiempo enseñan*, ed. de V. DE LA FUENTE, Madrid, Atlas, 1952, 532 (BAE, LX).

³⁴⁸ SANTO TOMÁS DE AQUINO, *De regimine Principum*, ed. de L. CARBONERO Y SOL, Sevilla, D. A. Izquierdo, 1861, 9.

³⁴⁹ Compartimos la afirmación de Maravall, quien considera el tirano y el rey como una completa antinomia: “Es una absurda *contradictio in adiecto* hablar de un Rey tirano. Si se es Rey no se es tirano, si se es tirano no se es Rey. La diferencia entre ambos es tan honda que penetra en la esfera del ser”. Véase MARAVALL, J. A., *Teoría española del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944, 405.

ejercicio del poder, y según la cual el monarca debería dominar sus instintos a favor de una correcta conducta moral. La idea se observa en las palabras de la reina, quien recrimina a su marido que impute a las estrellas todo lo que él podría rechazar con vigor, acusándole, en definitiva, de laxitud, y convirtiendo su patetismo en una debilidad moral:

REINA. Hacéis siempre a vuestro modo,
 siguiendo injustas querellas,
 y después a las estrellas
 echáis la culpa de todo.

(15-16)

El tirano, para Castro, se coloca entonces en una posición diametralmente opuesta al ideal cristiano³⁵⁰, según el cual el justo gobernante tiene que actuar a imitación de Cristo, como ha indicado Delgado:

El que Guillem de Castro presente al monarca ideal revestido de estos caracteres bíblicos y mesiánicos está en consonancia con la tendencia de su época de buscar un modelo arquetípico de reyes entre los personajes más destacados del Antiguo Testamento y en la figura de Jesucristo³⁵¹.

Ahora bien, la relación del déspota con los demás personajes de *El amor constante* es útil para mostrar los límites del poder. En el drama, el obstáculo más evidente a los abusos del rey es la rebeldía activa de Leónido, un personaje que posee todos los rasgos positivos de los que carece el tirano y cuya función en la obra, en última instancia, trasciende la mera venganza personal para apuntar al enfrentamiento de la comunidad entera contra la opresión. Se explica de esta forma la presencia de una multitud de gente que se reúne con Leónido en el desenlace, poco antes de la muerte del poderoso:

GRANDE. Sabe, Señor, que en tu palacio tienes
 casi todos los grandes de tu tierra,
 y de gente de lustre hay infinita,

³⁵⁰ La importancia del elemento cristiano en la configuración del buen rey se nota también por la asociación entre el fuego abrasador que caracteriza el amor del tirano y las penas del infierno, sin considerar que, cuando ya se ha arrepentido de sus acciones, el monarca reconoce haber estado como poseído por una fuerza demoníaca: “¡Ay, alma injusta y fiera, / de algún demonio entonces incitada!” (*El amor constante*, 110).

³⁵¹ DELGADO, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, ob. cit., 27.

y del vulgo, hasta niños y mujeres.

(110)

La acción del joven galán, por tanto, se legitima por considerarse una hazaña llevada a cabo para el bien de toda la comunidad y siempre enfocada desde la perspectiva cristiana, como se nota por las palabras de un Grande: “Sin duda el cielo lo envía, / y ha de ser nuestro consuelo”³⁵². El tiranicidio ejecutado por Leónido (y su premio final, esto es, el gobierno de Hungría) permite considerar que Castro no descarta la posibilidad de matar al déspota para acabar con la vejación. Sin embargo, como justamente ha apuntado Delgado, el autor no lo considera “como único y primer objetivo a lograr, [...] sino que lo engarza dentro de su propósito didáctico-político de ver desterrados del Estado cristiano la tiranía, la inmoralidad, el mal gobierno y la amoralidad política”³⁵³. Al integrar en su discurso dramático un tiranicidio, Guillem de Castro se hace eco de las diferentes teorías que sobre este tema se elaboraban entre los siglos XVI y XVII³⁵⁴. Por un lado, algunos tratadistas no contemplaban en ningún caso la muerte del tirano como forma para rebelarse contra los déspotas. Bartolomé Medina, por ejemplo, se muestra contrario a este recurso extremo, al considerar en su *Expositio* que hay que someterse al poder por obediencia a la autoridad divina, y porque hay que acatar no solo lo bueno, sino también lo malo³⁵⁵. En la misma línea se manifiesta también Alfonso de Castro, quien dedica un apartado específico al *tyrannus* en la obra *Adversus homnes hærenses*, donde

³⁵² *El amor constante*, 113.

³⁵³ Véase DELGADO, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 144. Efectivamente, el tiranicidio solo ocurrirá en otra obra del autor, que no incluimos en nuestro corpus de análisis por no pertenecer al género que nos ocupa, *El perfecto caballero*.

³⁵⁴ Los tratadistas políticos de los siglos XVI y XVII han sido objeto de muchos trabajos críticos que han evidenciado diferentes aspectos de su teoría dentro del panorama histórico del siglo de Oro. Para una visión de conjunto véase MARTÍNEZ ARANCÓN, A., “El renacimiento español”, en P. C. GONZÁLEZ CUEVAS (coord.), *Historia del pensamiento político español. del renacimiento a nuestros días*, Madrid, UNED, 2016, 21-47. El tiranicidio en la obra de Juan de Mariana ha sido objeto de estudio de Centera Sánchez-Seco, véase CENTENERA SÁNCHEZ-SECO, F., *El tiranicidio en los escritos de Juan de Mariana: un estudio sobre uno de los referentes más extremos de la cuestión*, tesis dirigida por Luis García San Miguel Rodríguez-Arango, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2005. Sobre el mismo tema, un reciente artículo de Merle especifica el carácter innovador pero no subversivo de la obra de Mariana. Véase MERLE, A., “El *De rege* de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?”, en *Criticón*, 120-121 (2014), 89-102. Más específicamente para nuestro objeto de análisis, Delgado y Crapotta se ocupan de citar brevemente el debate político en la época de Guillem de Castro. Véase DELGADO, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 12-20; CRAPOTTA, J., *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 39-45.

³⁵⁵ Escribe Medina: “Obedite dominis vestris, non solum bonis, sed etiam discolis”. Véase MEDINA, B., *Expositio in primam Secvndae Angelici Doctoris D. Thomae Aquinatis*, Salamanca, Haeradum Mathiae Gastii, 1578, 883.

considera que ningún privado puede matar al tirano³⁵⁶. Por otra parte, Diego de Covarrubias admite el tiranicidio contra el déspota *ex defecto tituli*, pero no contra el monarca legítimo que abusa de su poder. Escribe Covarrubias:

Nec me latet, tyrannum, qui per vim dominatur, nullum habens ius ad illius Reipublicam regimen, posse a privato occidi, ubi nullum aliud est remedium ad illam tyrannidem tollendam. [...] Quod si verus reipublicæ princeps, successionis, aut electionis iure sit; et tamen in regiminis modo iuris atque rationis limites excedit, a privato occidi non potest³⁵⁷.

Otros tratadistas, en cambio, se decantaban por la posibilidad de matar al tirano, coincidiendo en la licitud de hacerlo por el bien de la comunidad, tal y como se deduce de las acciones de Leónido en *El amor constante*. Francisco Suárez, por ejemplo, lo cita claramente en su *Defensio Fidei*, de 1613:

At vero si sermo sit de ipsius reipublicae defensione, hæc non habet locum nisi supponatur rex actu aggrediens civitatem, ut illam iniuste perdat, et cives interficiat, vel quid simile. Et tunc certe licebit resistere principi, *etiam occidendo illum*, si aliter fieri non possit defensio. Tum quia si pro vita propria hoc licet, multo magis pro communi bono, tum etiam quia civitas ipsa, seu respública tunc habet iustum bellum defensivum contra iniustum invasorem, etiam si proprius rex sit³⁵⁸.

De la misma forma, Juan de Mariana considera que es legítimo matar al tirano si no se le puede frenar con medios menos extremos, añadiendo que también puede hacerlo “cualquier persona particular que, sin preocuparse de su castigo, y despreciando su propia vida, quiera ayudar a la salvación de la patria”³⁵⁹. Por su parte, Luis de Molina, en el *De Iustitia et iure*, cita que es lícito matar al tirano *ex parte exercitii* solo en defensa propia: “Nefas est privatis interficere. Posset tamen unusquisque ab eo se defendere, vim vi repellendo [...], eumque interficere, si ita esset opus ad propriam vitam defendendam, qua mille inuste inferre vellet”³⁶⁰. En el conjunto de las varias teorías que abordan la cuestión del tirano y los recursos para acabar con él, Guillem de Castro se decanta por

³⁵⁶ Véase CASTRO, A. de., *Adversus homnes hærensens*, Coloniae, Melchior Novesianus, 1543, 206r-v.

³⁵⁷ COVARRUBIAS Y LEYVA, D., *De matrimoniis*, en *Opera Omnia*, Lugduni, Horatii Boissat & Georgii Remeus, 1661, 140.

³⁵⁸ SUÁREZ, F., *Defensio Fidei*, Conimbricæ, Didacum Gomez de Loureyro, 1613, 717b. Cursiva nuestra.

³⁵⁹ MARIANA, J. de, *La dignidad real y la educación del Rey*, ob. cit., 80.

³⁶⁰ MOLINA, L. de. *De iustitia et iure*, Coloniae, Hermannii Mylii, 1614, 539.

concluir esta primera obra con un castigo extremo para el déspota, y expresar el ideal cristiano necesario para el buen gobierno del Estado.

Además del regicida, Guillem de Castro pone los límites del poder en la resistencia de Nísida, cuya firme actitud encuentra su cumbre en la voluntaria aceptación de la muerte concebida al amparo de la religión: “Que esta fe que al honor toca / la de Cristo ha de imitar”³⁶¹. El autor expresa mediante el personaje la resistencia del oprimido contra cualquier tiranía, como observa Crapotta: “She [Nísida] not only defends her honor against the King but also takes an ideologically aggressive stand against tyranny in general”³⁶². La mujer, de hecho, expresa lapidarias sentencias que se relacionan con un contexto teórico de alcance más amplio que la mera diégesis del drama. Cuando habla con el poderoso en el primer cuadro del acto primero, éste le pregunta si es justo que muera un rey (en un diálogo que trata sobre la satisfacción del ilícito deseo amoroso), y ella tajantemente le contesta que “Si es tirano, poco importa”³⁶³. Asimismo, cuando poco después la reina intenta convencerla para que sea más condescendiente con su marido, su respuesta recalca las mismas consideraciones sentenciosas³⁶⁴:

REINA	Más, ¿ha de quedar la vida de un rey cerca de la muerte? No es razón.
NÍSIDA.	¿No? Pues ¿qué ley puede obligarme en rigor a que a costa de mi honor sustente la vida un rey? Y más la de un rey, o un hombre, que a la razón dio de mano: que a un rey, en siendo tirano, pueden quitalle ese nombre.

(38)

³⁶¹ *El amor constante*, 37.

³⁶² CRAPOTTA, J., *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, ob. cit., 59.

³⁶³ *El amor constante*, 33.

³⁶⁴ Faliu-Lacourt remite al afán ideológico de Nísida al comentar el empleo de sentencias y proverbios en las obras de Castro: “Au lieu d’annoncer une péripétie [...], elle [Nísida] porte un jugement de valeur sur un comportement ou une situation”. Véase FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol...*, ob. cit., 529.

Si el discurso de Nísida se caracteriza por una profunda trascendencia, los parlamentos de su padre y de Celauro remiten a la tiranía sin alejarse de la referencia al personaje concreto del rey de Hungría. No obstante, por medio de sus palabras, Castro incorpora en la obra otros límites al poder del monarca. Por un lado, el duque sitúa su honor por encima de cualquier jerarquía social, aun comportándose como un fiel vasallo que respeta la autoridad regia³⁶⁵. Por eso, cuando recibe un golpe en la cabeza, el duque lo acepta citando la necesidad de anteponer su honor al respeto del rey:

DUQUE Haz en ella a tu albedrío,
que mi honor te defendía,
porque si ella es tuya y mía,
el honor es sólo mío.

(40)

Celauro, en cambio, aventaja el amor que tiene hacia Nísida a la ciega obediencia a su hermano. Se trata de un amor positivo, concebido como un sentimiento que solo Dios podría interrumpir. En virtud de esto, cuando su hermano quiere que deje de amar a Nísida, Celauro rechaza la orden:

CELAURO Todo lo haré, y eso no.
Que hacer, señor, de manera
que a mi Nísida no quiera,
el cielo puede, y yo no.

(31)

En definitiva, tras el análisis de esta primera manifestación del abuso del poder y de sus límites, se nota como Guillem de Castro desarrolla el tema mediante elementos

³⁶⁵ La Du considera muy brevemente la limitación del poder del rey por el honor del vasallo al observar: "If the king sought to injure the honor of a woman, the male who was morally responsible for her could defend her from the king even to the extent of using arms to do so". Véase LA DU, R. D., "Honor and the King in the *comedias* de Guillén de Castro", *ob. cit.*, 215. Sobre el mismo tema, véase también WILSON, W. E. "Guillén de Castro and the codification of honor", *ob. cit.*, 26. Por su parte, Oleza analiza la cuestión de los límites del poder real en el ámbito más amplio del teatro del Siglo de Oro. Véase OLEZA, J., "Reyes risibles/ reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega", en C. COUDERC y B. PELLISTRANDI (eds.), "*Por discreto y por amigo*". *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, 305-18.

concretos y bien definidos. En primer lugar, se introduce un rey que no actúa según las leyes cristianas y no antepone el bien de la comunidad a sus intereses, lo cual le valdrá la muerte e implicará consecuentemente el premio para el regicida. En segundo lugar, el tema que nos ocupa se relaciona con el conflicto interior de un poderoso que se mueve entre el gusto y lo justo, y que finalmente cede a su deseo ilícito. En tercer lugar, Castro concibe como límites al injusto ejercicio del poder la tenacidad de las víctimas de los abusos, que expresan valores positivos de resistencia, honor, y amor.

Ahora bien, de *El amor constante* a *Cuánto se estima el honor*, que es la segunda obra que trata sobre el asunto de la tiranía, Castro presenta un marcado giro ideológico con respecto a la concepción del tema que nos ocupa. El cambio muestra ser coherente también con la cronología de las obras del autor que propone Bruerton. De hecho, *El amor constante* se elaboraría entre 1596 y 1599, mientras que *Cuánto se estima el honor* (o *La justicia en la piedad*) se pudieron componer en la segunda década del siglo XVII (respectivamente entre 1615-20 y 1615-24). Cuando se componen estos últimos dos dramas, el papel del personaje del rey en la acción se elaboraba de una forma diferente en la praxis teatral, sobre todo al desarrollar el conflicto de un déspota que se opone a un vasallo para conquistar el amor de una dama. Según Arata, las causas que llevaron a esta nueva concepción dramática proceden del “diffondersi della struttura del *corral*, che attira un pubblico sempre più eterogeneo”³⁶⁶. El quid de la cuestión, sin embargo, podría residir no solo en asuntos sociales, sino también en las controversias éticas y estéticas sobre el teatro que se desarrollaron a lo largo de los siglos XVI y XVII³⁶⁷. Desde el punto de vista ético, los detractores consideraban que los bailes lascivos y las mujeres que representaban corrompían la moral de los espectadores tentando a los hombres. Más allá de esto, además, cierto tipo de representación teatral podía desacreditar la autoridad real. Argensola, en 1598, apuntaba a estos riesgos citando casos concretos de representaciones que ridiculizaban la figura de los reyes:

³⁶⁶ ARATA, S., *Miguel Sánchez il "Divino" e la nascita della "Comedia nuova"*, ob. cit. 52.

³⁶⁷ Vitse proporciona un análisis preciso sobre los diferentes aspectos que implicó la polémica sobre la licitud del teatro, ampliando el panorama de análisis del clásico trabajo de Cotarelo y Mori mediante los documentos y las observaciones aportados por Wilson, Ruiz-Lagos, Moir, Rozas o De la Granja. Véase VITSE, M., *Elements pour une théorie...*, ob. cit., 31-250. Véase también COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1904.

Otras veces ocurre esto por ser los que hacen las comedias por la mayor parte indoctos, y por variar manjar al gusto del pueblo, añaden a las historias cosas impropísimas, y aun indecentes y mal sonantes [...]. En una que pocos días ha se representaba del casamiento del Serenísimo rey don Juan, padre del Católico rey d. Fernando, le aplicaban hechos y acciones, no solamente contra la verdad, más aún contra la dignidad de su persona; y a la Serenísima reina, su mujer, liviandades que en persona de mucha menor calidad fueran reprobables³⁶⁸.

El poder entraba, por tanto, en una conflictiva relación con el teatro, y tenía que intentar frenar las posibles faltas de respeto hacia la institución monárquica y quien la representaba. La acción que las autoridades podían ejercer sobre el trabajo de las compañías teatrales era algo bastante habitual en la sociedad de la época. Recordemos aquel pasaje del *Quijote* en que Cervantes, por boca del cura, advertía:

Otros las componen [las comedias] tan sin mirar lo que hacen, que después de representadas tienen necesidad los representantes de huirse y ausentarse, temerosos de ser castigados, como lo han sido muchas veces, por haber representado cosas en perjuicio de algunos reyes y en deshonor de algunos linajes³⁶⁹.

Se entiende, por tanto, que el control ejercido sobre el mundo teatral tenía que ser constante, tanto sobre las compañías como sobre los autores. La sátira contra las jerarquías del estado seguía preocupando a quienes se oponían al teatro. Los *Diálogos de las comedias*, de 1620, se hacían eco de esa corriente que censuraba los excesos satíricos contra los poderosos:

Estos días los representantes o los que componen las farsas han dado en hacer en ellas unas sátiras atrevidas en que por vía de pasquines sacan en público las cosas que se murmuran en la corte, ya de los que privan, ya de los que gobiernan, ya de algunos señores envidiados, haciendo con libertad y descortesía y aun desenfrenamiento, burla y mofa de todo³⁷⁰.

³⁶⁸ COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ob. cit., 67-68.

³⁶⁹ CERVANTES, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999, edición en línea disponible en www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd4t2, cap. XLVIII de la *Primera parte* (fecha de consulta 27/09/2017).

³⁷⁰ COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ob. cit., 220.

Esta corriente de oposición hacia aquellas obras que ponían en cuestión y venían a desprestigiar a la autoridad brota con más fuerza en la *Idea de la comedia de Castilla* de Pellicer, publicada en 1635:

El octavo precepto es la elección del caso, ya sea histórico, ya apócrifo. Para esto es importante valerse mucho del juicio y del consejo. Porque hay sucesos en las historias y casos en la invención incapaces de la publicidad del teatro, como son tiranías, sediciones de príncipes y vasallos, que no deben proponerse a los ojos de ningún siglo, ni menos inventar ejemplos de poderosos libres que fiados en la majestad se atreven absolutos a las violencias y a los insultos, violando su gravedad a vueltas de sus torpezas³⁷¹.

No resulta extraño, por esto, que las ordenanzas de prohibición de las representaciones que se produjeron entre 1597 y 1600³⁷² y la intervención del poder en el ámbito teatral surtieran los efectos deseados sobre los dramaturgos a la hora de elegir no solo el tipo de argumentos que llevaban al teatro, sino también el enfoque que le daban.

³⁷¹ PELLICER DE TOVAR, J., *Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico. Escrito en la Academia de Madrid*, en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERA MAYO, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1961, 263-72, 268.

³⁷² Ya en 1596, el Consejo real de Castilla intentaba frenar algunas prácticas teatrales, retirando la licencia (concedida en 1587) para que las mujeres pudiesen representar. Véase FERRER VALLS, T., “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, en F. DOMÍNGUEZ MATITO y J. BRAVO VEGA (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, 139-160. Véase también SUÁREZ GARCÍA, J. L. “La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ y R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.) *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha- Festival de Almagro, 1999, 219-51. En 1597, los detractores del teatro aprovecharon la muerte de la hija de Felipe II para promover la suspensión de las representaciones, por lo menos en Madrid (Catalina de Austria muere el 6 de noviembre de 1597). En el mayo del año siguiente, el Consejo de Teólogos aleccionó al rey contra la representación de comedias, y en septiembre, volvieron a cerrarse los teatros por la muerte del monarca, que ocurrió el día 13. Lo teatros abrieron solo en la primavera de 1599, con motivo de las dobles bodas entre Felipe III y Margarita de Austria, por un lado, y entre la infanta Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria. Véase GARCÍA VALDECASAS, A., “Los actores en el reinado de Felipe III”, en T. FERRER VALLS, y N. DIAGO, (coords.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València*, Valencia, Universitat de València, 1991, 369-86. Véase también SUÁREZ GARCÍA, J. L., “Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI”, en M. C. HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL (coord.), *Teatro, historia y sociedad. Seminario internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español, Murcia, octubre 1994*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, 53-70. Un conjunto de los cierres de los teatros y de las normativas para frenar la actividad teatral se encuentran en el apéndice de este trabajo.

Por otra parte, el cambio del tratamiento de la figura del rey se veía afectado también por cuestiones de carácter estético, vinculadas con la re-interpretación de los postulados de la *Poética* aristotélica. Esa reinterpretación, por la que los autores se alejaban de los aristotélicos para volver a leer directamente a Aristoteles, legitimaba la elaboración de la *comedia nueva* también mediante el concepto de la imitación de la naturaleza. La mimesis de la realidad, es decir, la imagen de un teatro como *speculum mundi*, debía tener necesariamente en cuenta los patrones de la sociedad a la que estaba destinado, sobre todo considerando que la representación tenía como finalidad última la satisfacción del gusto del público³⁷³. En este sentido, Vitse señala la importancia que adquiere el tema del honor en las obras, simplemente por el hecho de que resulta un tema obsesivo para la sociedad española de la época, y el teatro así lo refleja:

El horror ya no se asocia mayoritariamente al tema del tirano, sino que viene ligado con la forma específica de la pérdida del honor. [...] Aparece una nueva definición de la verisimilitud, matizada ahora con la noción de decoro (en su sentido de "bienséances"), [...] Así, la violación del honor privado tiende progresivamente a configurar la forma más insoportable del horror dramático³⁷⁴.

Cruzando la cuestión estética con la política, sin embargo, cabe preguntarse qué tipo de realidad preferirían imitar los dramaturgos o, mejor dicho, qué tipo de realidad les era lícito imitar. Mediante el control político ejercido a través de las severas normas que disciplinaban la representación, los autores tenían que compaginar intereses tan variados y delicados como la representación de un conflicto entre un rey y un vasallo que

³⁷³ Por lo que atañe a la importancia del gusto del público, Vitse observa, con respecto a Lope, que “dans la désinvolve autodéfense, [Lope] ne craint pas de hausser le plaisir esthétique du spectateur (“el vulgo”) au rang de norme suprême de l’art”. Cabe recordar, de hecho, aquel conocidísimo pasaje del *Arte nuevo* de Lope de Vega: “[...] y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron, / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (véase VEGA, L. de., *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de J. M. ROZAS, Madrid, SGEL, 1976, vv.45-48). También, merece la pena mencionar que en el *Apologético de las comedias españolas*, incluido en el *Norte de la poesía española*, Ricardo del Turia volverá sobre la importancia del gusto del público: “[...] y es que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque echen de ver que no van conforme las reglas que pide aquella compostura, y hace mal el que piensa que el dejar de seguillas nace de ignorallas”. Véase TURIA, R. de, “Apologético de las comedias españolas”, en *Norte de la poesía española, ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doce escogidas loas y otras rimas a varios sujetos* [Valencia, Felipe Mey, 1616], ed. de A. GARCÍA REIDY, documento disponible en la página web de *Idée du Théâtre*: <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Turia-NortePoesia-Preface.html>).

³⁷⁴ VITSE, M., “¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres reflexiones”, en *Criticón*, 23 (1983), 242-50, 249-50.

competían por una dama, un asunto que, por muy fabuloso que pudiera ser, ponía ante los espectadores a un monarca que abusaba de su poder. Se generaba entonces una tensión entre dos valores característicos de la sociedad del siglo XVII (se trata de la *civitas honoris* de la que habla Vitse³⁷⁵): por un lado, el respeto de la jerarquía social y, por el otro, la conservación del honor en la pareja protagonista³⁷⁶. Las soluciones para neutralizar el conflicto en los dramas palatinos son diferentes. *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, presenta una: en el desenlace, de hecho, el rey no tiene más remedio que aceptar las bodas entre la mujer que quiere seducir (Rosarda) y el amante de ésta (Leonardo), al que había encomendado su secuestro. El mismo esquema se plasma en *Los naufragios de Leopoldo*, donde el galán consigue que el propio infante acepte sus bodas con la dama Lucrecia. Una solución distinta se plantea cuando se produce el cambio de actitud por parte del rey, que se percata de la maldad de sus acciones y se convierte en un imparcial administrador de la justicia. Este último recurso no es exclusivo del género palatino³⁷⁷, pero queda elaborado principalmente en este tipo de obras, como se muestra por ejemplo en las lopescas *El amor desatinado* (de 1597), en la que asistimos al arrepentimiento de Roberto de Inglaterra respecto a las malas acciones contra su mujer Isabel, o en *La batalla del honor* (de 1608), en la que el rey de Francia entra en razón al ver la condición del marido de la mujer que quiere. La misma traza, esto es, el mismo conjunto de motivos y funciones narrativas, se presentará en piezas calderonianas como *Amor, honor y poder* (de 1623), donde Eduardo de Inglaterra consigue vencerse a sí mismo, o *Nadie fíe su secreto* (1623-24), con la figura del príncipe de Parma, Alejandro, o también *Saber del mal y el bien* (1628), con rey Alfonso de Castilla.

Guillem de Castro, al tratar el abuso del poder dentro del nuevo enfoque dramático, se decanta decididamente por el proceso de autolimitación del monarca. De hecho, tanto en *Cuánto se estima el honor* con la figura del príncipe de Sicilia, como en *La justicia en*

³⁷⁵ Véase VITSE, M., “Del horror al honor...”, *ob. cit.* 249.

³⁷⁶ Un desenlace completamente opuesto al sistema que acabamos de mencionar y donde no se respeta la jerarquía social está representado por la comedia palatina de Lope *El rey por semejanza*, donde el labrador Altemio sustituye al tiránico Rey Antíoco y triunfa como gobernante.

³⁷⁷ También se encuentra en la obra genealógica *La corona merecida*, de Lope de Vega, en la que el rey Alfonso abandona su ilícito deseo hacia María Coronel al ver el sacrificio de ésta, que ha quemado su propio cuerpo con una antorcha para provocar la repulsión del rey. Blue analiza la obra evidenciando la función de la dama en la diégesis. Véase BLUE, W. R., “Sol: Image and Structure in Lope's *La Corona Merecida*”, en *Hispania*, 56: 4 (1973), 1000-06. Véase también el valioso trabajo de Kirschner y Clavero: KIRSCHNER, T. J. y CLAVERO, D., “Preguntas en torno a un título enigmático: *La corona merecida*”, en *Anuario de Lope de Vega*, IV (1998), 165-68.

la *piEDAD* con las figuras del rey y del príncipe de Hungría, el arrepentimiento y el cambio de actitud constituyen el motivo principal de la acción. También, la diferencia de los dos desenlaces con respecto al tiranicidio en *El amor constante* es una de las muestras más evidentes de este cambio ideológico en el tema del poder.

Cuánto se estima el honor insiste sobre el tema de los abusos del poder concebidos en el marco de la *civitas honoris*, sin aparición del horror truculento propio de la tragedia de finales del siglo XVI. Este drama, de hecho, presenta algunas modificaciones fundamentales en su estructura para mantener su propósito didáctico preservando, a la vez, la figura real. En primer lugar, el poderoso que abusa de sus prerrogativas no se sitúa en la cúspide absoluta de la jerarquía social, pues se trata del príncipe, quien detenta solo temporalmente el gobierno de Sicilia. De esta forma, el autor rodea al rey de un aura de justicia por encima del príncipe, como se nota por su intervención en el acto tercero: “[...] y porque no digan/ que yo quiero introducir/ otro tirano en Sicilia, / id preso, Príncipe”³⁷⁸. Aun así, Castro no exime al monarca de un inicial defecto moral, ya que al final del acto primero el rey separa voluntariamente a la pareja protagonista para intentar satisfacer los deseos de su hijo:

REY	Y vos, Duque, iréis a ser no menos que aliento mío, y con cargo de Almirante irá Alejandro. [...] El Príncipe, pues le falta salud para el ejercicio de la guerra, en el gobierno de Sicilia le imagino otro Numa. (De esta suerte <i>Aparte</i> este casamiento impido...).
-----	--

(102b)

En segundo lugar, Guillem de Castro modifica el modo en que se ejecuta el abuso, que no llega a los extremos de *El amor constante*, y encuentra sus límites también en razones

³⁷⁸ *Cuánto se estima el honor*, 124b.

interiores al personaje. El príncipe está muy lejos de la actitud del justo y pacífico rey romano mencionado por su padre, ya que se introduce en la habitación de Celia con la intención de forzar su voluntad, para luego perseguir a Alejandro y encarcelar al duque. A pesar de eso, el cambio en la concepción del poderoso implica una construcción diferente en su forma de actuar. Su dilema interior, por ejemplo, se mantiene a lo largo de la obra y se analiza de forma muy profunda. Como en *El amor constante*, el príncipe remite al libre albedrío, pero a diferencia del rey de Hungría, quiere aplicarlo y limitar sus instintos:

PRÍNCIPE ¡Vencer la obligación con el deseo!...
 ¡Qué loco devaneo!
 ¡Qué ciego desvarío
 negar la libertad al albedrío!
 (96a-b)

Asimismo, el contraste entre el gusto y lo justo presenta connotaciones diferentes con respecto a la forma de elaboración del primer drama de Castro. Interrogado por su mujer en el segundo cuadro del acto primero, el príncipe describe el tormento que le producen sus sentimientos por Celia y por la princesa, de una forma más mitigada que la exagerada expresión que pone en marcha el rey de Hungría de *El amor constante*:

PRÍNCIPE Señora, quisiera agora,
 (¡ay, Celia, infelice suerte!) *Aparte*
 quisiera con responderte,
 corresponderte, señora;
 pero mis ciegos antojos
 me impiden lo que me toca.
 (101a-b)

Estos ligeros cambios implican una base de enfrentamiento del conflicto distinta con respecto a la que se percibe en *El amor constante*, y encauzan la obra en una dimensión palatina propia de la *comedia nueva*. La resolución final, de hecho, es totalmente opuesta al tiranicidio, puesto que el príncipe consigue detener sus instintos limitando su abuso no solo por el libre albedrío, sino también considerando la autoridad de la princesa (que

representa el justo orden social). Él mismo lo admite cuando va a confesar a su mujer lo que ha intentado hacer a Celia:

PRÍNCIPE Desesperóme tan necia
 pasión, tanto, que sin ser,
 y sin Dios, venía a ser
 Tarquino de esta Lucrecia;
 pero en tan ciega locura
 me dio horror tu autoridad,
 tu mansedumbre, piedad,
 y tu respeto, cordura.

(108a)

La comparación con Tarquinio que menciona el príncipe se utiliza, en este caso, para expresar un límite que no se supera, como en cambio iba a ocurrir en *El amor constante* cuando el rey quería forzar a Nísida al definirse como “Tarquinio de esta Lucrecia”³⁷⁹. En esta segunda obra, por tanto, Guillem de Castro contempla una posibilidad de redención para el poderoso, que al final, de hecho, se convierte en marido fiel y respetuoso: “[...] y yo a la Princesa mía / adoraré hasta que muera, / y serviré mientras viva”³⁸⁰. La *civitas honoris* que en la que se enmarca *Cuánto se estima el honor* modifica también el enfoque moralizante del drama. Como hemos observado precedentemente, el didactismo de *El amor constante* consistía en explorar los temas de la tiranía con una perspectiva más amplia que las que producen las propias vicisitudes del desarrollo de la acción. Nísida, de hecho, pronuncia sentencias que condenan la tiranía en general, y el tiranicidio a manos de Leónido está concebido como representación del alzamiento de una comunidad que se opone al monarca. El drama, además, está enfocado hacia un ámbito fundamentalmente privado. Las acusaciones de Nísida contra el rey, de hecho, ocurren en espacios cerrados como la cárcel o una sala del palacio, y donde están presentes pocas personas³⁸¹. En *Cuánto se estima el honor*, en cambio, el autor mantiene

³⁷⁹ *El amor constante*, 38.

³⁸⁰ *Cuánto se estima el honor*, 126a.

³⁸¹ Todas las veces que la dama habla de tiranía, están en la escena la reina, el rey o algunos criados. Por otra parte, la única manifestación pública de los desórdenes del tirano ocurre en el primer cuadro del acto tercero, pero no se relaciona directamente con el abuso del rey sobre Nísida, sino que se centra en el repudio de la reina.

el propósito didáctico de su teatro, pero enfocado en la dimensión pública del tema. Celia, de hecho, acusa al príncipe de sus abusos durante la audiencia que él mismo había convocado, e incita los sicilianos a la rebeldía en una escena parecida a la que tendrá lugar al principio del acto tercero de *La justicia en la piedad*:

CELIA ¿Cómo, pues ¡oh, valientes sicilianos!,
sabiendo estas verdades,
[...]
no reprimís la furia
desta común injuria,
si hombres sois? O si no, injustos poderes,
remitiré al valor de las mujeres.
O si a nadie obligasen mis enojos,
será a su tiranía
cada lágrima mía
una flecha que salga de mis ojos
(112b-113a)

El parlamento de Celia, además, recuerda las palabras de las dos Laurencias en los dramas de honra villana elaborados hacia 1614 por Lope y por Tirso, *Fuenteovejuna* y *La dama del Olivar*, con la única diferencia que Castro prefiere una ambientación palatina para explorar los desmanes del poderoso. Las tres damas, de hecho, denuncian públicamente el abuso que han sufrido y sus parlamentos presentan algunos puntos en común, como por ejemplo la invocación de la justicia, la denuncia del ataque al honor, la incitación a la rebeldía y la referencia a la guerra de las mujeres³⁸². Los cambios con respecto a la idea del poderoso influyen también en el diseño de la figura del padre de la dama, ya que el duque intenta solucionar el agravio de forma opuesta a como se había hecho en *El amor constante*. Considerando el cambio en el tratamiento de la figura del gobernante, sería imposible que el tutor de la honra de Celia se presentase con una espada delante del poderoso (como en cambio se había planteado en la última escena del primer acto de *El amor constante*). Para evitar la deshonra, entonces, no queda más remedio que la muerte de la mujer. Además, en *Cuánto se estima el honor*, la muerte no está motivada por

³⁸² Véase la comparación entre las obras de Lope y de Tirso en MORLEY, S. G., “Fuente ovejuna and its theme-parallels”, en *Hispanic Review*, 4: 4 (1936), 303-11.

ninguna razón religiosa (como sucedía en la primera obra de Castro), sino que apunta más específicamente a una perspectiva social:

DUQUE Más bien te estará morir;
 porque vivir, siendo infame,
 ya lo ves... Yo, pues..., temblando
 lo digo...
 [...]

CELIA ¿Qué quieres hacer?

DUQUE Matarte.

(114a)

Como ha observado Walthaus³⁸³, Guillem de Castro pudo inspirarse en la historia de Virginia y Apio Claudio, adaptándola al contexto ideológico de la época y otorgándole un valor moralizante acorde con la *forma mentis* del público del corral de comedias. Efectivamente, asumiendo la postura de la investigadora, cabe considerar también que la solución que adopta el autor en este punto del drama conciliaría el respeto que se debe al rey con la salvaguarda del honor. Además, la obra no acaba en tragedia, sino en un *lieto fine* conseguido después de una constante tensión dramática³⁸⁴.

La praxis teatral de la *comedia nueva* se manifiesta también en *La justicia en la piedad*. El tema del abuso del poder se trata en este drama de forma más compleja que en las demás obras, bien por presentar los defectos del poderoso a través no de uno, sino de dos personajes, bien por ampliar la tipología de sus debilidades. Los casos que hemos considerado hasta ahora en el teatro palatino de Guillem de Castro se basan en un abuso

³⁸³ Véase WALTHAUS, R., “Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro”, en I. ARELLANO, C. PINILLOS SALVADOR, M. VITSE, F. SERRALTA (coords.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona, Griso, 1996, 423-28.

³⁸⁴ La misma forma de adaptación de una obra clásica a los códigos del honor del siglo XVII se nota de forma más específica en *Dido y Eneas*, cuando el héroe quiere dejar a la reina de Cartago no por temor a la intervención de los dioses, sino por miedo a los posibles reproches de sus compañeros: “Ya me esperan mis soldados, / ¿qué dirán si me detienes?”. Véase KIDD, M., *Stages of Desire: The Mythological Tradition in Classical and Contemporary Spanish Theater*, ob. cit., 82; BOCCARDO, A. “La reescritura de dos mitos clásicos en Guillén de Castro: *Dido y Eneas* y *Progne y Filomena*”, en P. BARRERA VELASCO et al (eds.), *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, Madrid, Sial-Trivium, 2017, 83-100. Más específicamente en la historia de Virginia y Apio Claudio, la innovación de Castro con respecto a la tradición anterior se nota si la comparamos con la obra de Juan de la Cueva del mismo asunto, la *Tragedia de la muerte de Virginia y de Apio Claudio*, que está más ajustada a la narración de Tito Livio. Véase CUEVA, J. de la, *Tragedias. Juan de la cueva*, ed. de M. PRESOTTO, estudio preliminar de R. FROLDI, Valencia, Universitat de València, 2013.

del poder derivado de la lujuria y, en medida menor, de la pereza. El rey de Hungría en *El amor constante* y el príncipe de Sicilia en *Cuánto se estima el honor*³⁸⁵, de hecho, quieren violar a una dama y se despreocupan del gobierno del reino. Con *La justicia en la piedad*, en cambio, Guillem de Castro va más allá en la indagación de la tiranía considerando la desmesura del poderoso también en su vertiente opuesta. En palabras de Delgado, “la preocupación de Guillén de Castro es mostrar que se puede ser tirano no sólo por el uso del poder en beneficio propio, [...] sino también por lo que puede llamarse el uso excesivo del poder”³⁸⁶. Fijémonos, en primer lugar, en la actitud del rey de Hungría. Es este un personaje complejo que presenta una flaqueza moral organizada en distintos niveles. La primera debilidad es de tipo político, porque el rey desatiende a los ruegos de sus vasallos y considera el ejercicio del gobierno solo como un cansancio para los oídos: “¿No les doy ministros sabios, / a quien cansen las orejas?”³⁸⁷. Poco después, el monarca abusa de su poder a nivel social, ridiculizando al truhan Farfán. La lujuria se introduce solo después de la muestra de estos defectos, cuando el rey queda prendado de la belleza de Arcinda y quiere concederle la justicia que la dama le solicita a cambio de que ceda a sus deseos:

ARCINDA	Señor, justicia te pido.
REY	Sí; pero fuego me has dado. Concédeme, por los cielos, remedio para mi amor, y daréte yo mejor remedio para tus celos...

(119b)

No obstante, en el último cuadro del acto primero, el rey de Hungría abandona sus defectos para convertirse en una nueva persona, gracias a una pulga que le atormenta y a los consejos de Feduardo. Se empieza entonces una nueva fase de su comportamiento, que Guillem de Castro ejemplifica a través de distintos episodios articulados en un *continuum* de resoluciones cada vez más severas y extra-ordinarias. Las nuevas virtudes

³⁸⁵ Fuera de nuestro corpus de análisis, también responden a los pecados de lujuria Tereo en *Progne y Filomena* y el rey de Nápoles en *El perfecto caballero*.

³⁸⁶ DELGADO, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, ob. cit., 92.

³⁸⁷ *La justicia en la piedad*, 117a.

del monarca compensan uno tras otro los defectos desplegados en el acto primero, siendo el acto segundo uno de los pocos momentos en los que el autor ofrece un modelo positivo a seguir, puesto que el monarca se encuentra en el justo medio entre la piedad y el rigor en el ejercicio de la justicia³⁸⁸. En primer lugar, si al principio de la obra el rey se descuidaba de sus deberes políticos, ahora satisface todos los ruegos de sus vasallos, como se pone de relieve cuando nombra a los nuevos gobernadores de Alba y Astridón. De los dos encargos, la elección del primero es la más emblemática y la que indica una actitud óptima porque el rey no duda en elegir al candidato más virtuoso, sin privilegiar las relaciones familiares y criticando a quien no sabe gobernarse a sí mismo:

REY	[...] pues para gobernar, poco le importa el ser valiente y el mostrarme heridas, si tan mal a sí mismo se gobierna; y Federico, si es pariente mío, con la honra del serlo se contente o aspire a otras mercedes, no dañosas al bien común; y Artemio, pues sus partes son las más convenientes para el cargo, gócele, autorizando mi persona, que representa en él.
-----	--

(136b)

En segundo lugar, a la inicial lujuria demostrada hacia Arcinda, Castro opone la escena en la que una mujer tapada, sin proferir palabra, entrega un recado al rey, quien había ordenado: “Decilda que entre, / y advertida, portero, que ha de darme / el memorial cubriéndose la cara / y sin hablar palabra”³⁸⁹. Finalmente, el monarca vuelve a imponer su autoridad sobre la sociedad castigando a los criminales y apaciguando una rebelión en su reino con su sola presencia. A pesar de esto, su administración de la justicia llega al mayor extremo de rigor cuando tiene que juzgar al príncipe. Entonces, severo, el rey no duda en condenar a muerte a su propio hijo, desoyendo los ruegos de la reina y de sus consejeros, Ataúlfo y el marqués. Semánticamente, el rey neutraliza completamente su

³⁸⁸ Admite el rey: “Y agora que entre rígido y piadoso, / tan sólidas justicias ejercito...”(*La justicia en la piedad*, 142a).

³⁸⁹ *La justicia en la piedad*, 137b.

inclinación privada (humana y de padre), para hacer prevalecer sobre ella su faceta pública, presentándose él mismo, además, como ejecutor de la justicia divina:

REY
No es la causa mía;
de Dios es la justicia que ejercito,
suya es la fuerte y cortadora espada,
en mi mano por él desenvainada.
(150b)

Una vez más, por tanto, el rey ha caído en el pecado de la desmesura, esta vez en sentido opuesto al que le había caracterizado hasta el final del acto primero. Guillem de Castro completa de esta forma su *speculum principis* remitiendo a la importancia de la clemencia y misericordia que ha de guiar a todo monarca cristiano. Compartimos las palabras de Delgado, cuando escribe: “*La justicia en la piedad* ofrece [...] un estudio diferente del fenómeno de la tiranía, cuestionándose, al mismo tiempo, aspectos relativos a la justicia, misericordia, prudencia política, educación de príncipes y derecho de resistencia”³⁹⁰. El abuso del poder en este drama muestra la falta de una virtud en concreto: la templanza. Se trata de una capacidad que, como el lema latino *in medio stat virtus*, invita a frenar los instintos, en este caso de los monarcas y de quienes representan a las altas jerarquías del Estado. Galino Carrillo analiza *in toto* los aspectos de esta virtud, distinguiendo sus varios componentes y su práctica. La templanza, escribe la autora, consiste en “una disposición de la razón, para mantenerse en el justo medio en toda materia”³⁹¹, y se relaciona más específicamente con la regulación de los estímulos físicos de los sentidos, articulándose en tres especies diferentes: la castidad, la sobriedad y el pudor. Entre éstas, la primera responde al freno de “la concupiscencia de la carne, de forma que ni el cuerpo se contamine con sus desórdenes ni el alma con sus impurezas”³⁹². La idea de detener el estímulo de los sentidos encuentra una correspondencia exacta en la justificación que aduce el rey cuando quiere que la mujer oculte su belleza para entregarle el memorial, y confirma directamente lo que acabamos de decir sobre la falta de templanza en los poderosos de *La justicia en la piedad*:

³⁹⁰ DELGADO, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, ob. cit., 92.

³⁹¹ GALINO CARRILLO, M. A., *Los tratados sobre educación de príncipes. Siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1948, 259.

³⁹² *Ibid.*, 263.

REY

Si yo conozco en mi naturaleza,
que se apasiona viendo la hermosura,
¿extremo llaman a lo que es cordura?
¿Podré ser buen juez apasionado?
Si una voz mujeril, cuando es sonora,
es lisonja del gusto y del oído
¿cómo se escaparán de apasionados
los oídos de un rey lisonjeados?

(137b-138a)

El otro personaje que manifiesta el abuso del poder en *La justicia en la piedad* es el príncipe, cuya insistencia en los vicios lleva a consecuencias nefastas. Guillem de Castro, en este caso, se ciñe a la creación de un poderoso caracterizado principalmente por desórdenes amorosos. El momento culminante de su acción, de hecho, se realiza cuando mata al amado de Celaura, Atislao, en escena y delante de ella. Como los demás poderosos que aparecen en las obras del corpus que consideramos, también el heredero del reino en *La justicia en la piedad* es consciente de que su actitud no es correcta, pero se libra de cualquier responsabilidad justificando su conducta con los errores de su padre. El episodio que apunta a este elemento se intercala cuando el rey, que quiere ir a conquistar a Arcinda, empieza a percatarse de su propia maldad, en el segundo cuadro del acto primero. Reconoce el príncipe, que acaba de forzar a una mujer:

PRÍNCIPE

Eso pudo su belleza;
mas ¿por qué mi mocedad
culpáis, pues los mismos daños
veis en mi padre? Y mirad
si tiene otros tantos años
más que yo tengo.

(123a)

Con las palabras del príncipe, Guillem de Castro vuelve a sacar a la palestra del debate la incapacidad de los poderosos de vencerse a sí mismos, ya que a la par que el rey en *El amor constante*, también el príncipe de Hungría atribuye sus defectos a causas ajenas, en este caso al comportamiento del padre. A pesar de esto, después de un conflicto articulado alrededor de abusos, conversiones y nuevos abusos, tanto el príncipe como el rey de *La*

justicia en la piedad logran enmendar sus faltas y salvarse, el primero por intervención del pueblo, el segundo por la piedad que le demuestra el hijo. Un último elemento en el drama que nos ocupa permite aclarar el cambio de perspectiva que ha adoptado Guillem de Castro en la elaboración palatina del tema del poder. Hasta *La justicia en la piedad*, el autor ha introducido la presencia de un personaje que intenta coaccionar a la dama para que se muestre más tolerante con el deseo que manifiesta hacia ella el poderoso. Cumplen esta función las reinas de *El amor constante* y de *La justicia en la piedad*, y la princesa de *Cuánto se estima el honor*, que intentan convencer a las damas por diferentes razones siempre determinadas por el afecto. Ahora bien, en *La justicia en la piedad*, además de la reina que quiere salvar al príncipe por motivos afectivos, Arcinda quiere redimirlo sobre todo tomando en cuenta razones políticas:

ARCINDA Y así, sospecho del vello
que, obstinada por honrarte,
vas tratando de vengarte,
y te lastimas de havello;
porque el ver, señora mía,
fenecer en tu venganza
tan general esperanza
no menos que en toda Hungría,
y el ver a quien te ha ofendido
tan de veras lastimado...

(157a-b)

El marqués, también, padre de la mujer agraviada, está dispuesto a vivir sin honor con tal de que su reino tenga un heredero: “Menos importa, señor, / el quedar yo sin honor, / que sin heredero Hungría”³⁹³. Asimismo, el pueblo liberará al príncipe en el desenlace de la obra precisamente porque quiere que sea su nuevo rey. De esta forma, Castro muestra unos rasgos diferentes con respecto a la traza del poderoso que abusa de su poder, porque despliega un conflicto inconciliable típico de la *comedia nueva* y del género palatino: las posturas que se enfrentan son las del marqués, que está dispuesto a vivir con la tacha de la deshonor, y la de Celaura, quien ha pedido justicia denunciando públicamente el abuso del príncipe. La tensión entre los dos valores señalados, el honor y el interés político, es

³⁹³ *La justicia en la piedad*, 158a.

máxima, pero la solución que encuentra Guillem de Castro con el sincero arrepentimiento del príncipe consigue neutralizar completamente el conflicto.

Finalmente, el tema del abuso del poder se completa por el empleo de motivos y recursos literarios que aparecen en los dramas que consideramos. En primer lugar, explorando la relación entre poder y amor, el abuso se realiza por los celos. Se trata de un rasgo fundamental en el esquema de la comedia barroca, y que aparece en una porción muy amplia de los conflictos (tanto dramáticos como cómicos) a lo largo de todo el Siglo de Oro, más allá de los diferentes géneros teatrales³⁹⁴. No obstante, su adaptación al género palatino implica peculiares connotaciones relacionadas con el tema del abuso del poder, puesto que los personajes pertenecen a clases altas y deberían comportarse respetando un modelo de vida ejemplar. En esta perspectiva, por tanto, mostrar el error a que pueden llevar los celos cumple con el propósito didáctico que caracteriza al género palatino de Guillem de Castro. El príncipe de *La justicia en la piedad* confiesa la intensidad del amor por Celaura:

PRÍNCIPE	¡Qué dices, cielos! Agora sí eres traidor; ¿no ves que la tengo amor? ¿No ves que muero de celos? (125b)
----------	--

El mismo sentimiento caracteriza al rey de *El amor constante*, que envenena a Nísida precisamente por imaginarla en los brazos de Celauro:

REY	La vida quisiera darte, mas ¿mi hermano ha de gozarte, ya que no te gozo yo? De vosotros soy vencido, celos: muera mi enemiga, que a mayor daño se obliga
-----	--

³⁹⁴ Es una obviedad considerar la importancia de los celos en el género urbano o palatino. Sin embargo, puede sorprender encontrarlos en obras de carácter hagiográfico, como ocurre en *El marido de su madre*, de Matos Fragoso. La difusión de este elemento está relacionada con la importancia del amor en el teatro del Siglo de Oro, y sobre todo con el hibridismo que caracteriza la literatura dramática de la época.

un celoso aborrecido.

(90)

También, tras el arrepentimiento, el rey atribuye la culpa de sus acciones a los celos: “Vosotros habéis sido / causa de todo, celos infernales”³⁹⁵. Por su parte, el príncipe de Sicilia, en *Cuánto se estima el honor*, llegará a actuar por celos, además de la envidia causada por el amor correspondido entre Celia y Alejandro: “viva Celia, ¡ay, Celia!, tengo / desesperadas envidias, / y desalumbrados celos”³⁹⁶. La referencia se repite cuando intenta matar al galán, en el segundo cuadro del acto tercero: “¡Qué envidioso / me tiene y qué riguroso! / El alma doy a los celos”³⁹⁷.

En segundo lugar, el abuso del poder se caracteriza de forma más clara comparando al déspota con algunos animales. Para hacerlo, Castro aprovecha de la común actitud instintiva entre las fieras y los tiranos, siguiendo una correlación que aparece también en los tratadistas políticos y que se remonta a la época clásica³⁹⁸. Fijémonos una vez más en la obra de Juan de Mariana, quien describe al tirano en *Del Rey y de la institución real* diciendo que “es como una bestia fiera e inhumana, que adondequiera que vaya lo devasta, lo saquea y lo incendia todo, haciendo estragos en todas partes con sus uñas, con los dientes y sus cuernos”³⁹⁹. Por su parte, Rivadeneira utiliza el simbolismo de leones y zorros para considerar la hipocresía y la crueldad de los malos príncipes: “Cuando la piel del león no basta para cubrir al príncipe, se le debe coser y añadir la de la vulpeja”⁴⁰⁰. Dentro del corpus palatino que consideramos, este simbolismo animal se emplea solo en el caso de Leónido, quien mata a un león en el segundo acto de *El amor constante* (anticipando el tiranicidio del acto final). Aun así, el detalle no deja de representar un elemento específico del enfoque que utiliza Guillem de Castro para tratar el tema del abuso del poder⁴⁰¹.

³⁹⁵ *El amor constante*, 110.

³⁹⁶ *Cuánto se estima el honor*, 116a.

³⁹⁷ *Cuánto se estima el honor*, 122a.

³⁹⁸ Cicerón describía al tirano como “una bestia como no cabe imaginar otra más horrorosa ni más odiosa para dioses y hombres, pues aunque tiene apariencia de hombre, sin embargo, por la inhumanidad de su conducta supera a las fieras más monstruosas”. CICERÓN, M. T., *Sobre la República*, introd., trad., apéndice y notas de A. D’ORS, Madrid, Gredos, 1984, 110.

³⁹⁹ MARIANA, J. de, *La dignidad real y la educación del Rey*, ob. cit., 78.

⁴⁰⁰ RIVADENEIRA, P., *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano...*, ob. cit., 524.

⁴⁰¹ El interés del autor hacia el abuso del poder hace que este motivo aparezca también en obras que pertenecen a otros géneros. En *Las mocedades del Cid*, por ejemplo, el jabalí que Urraca mata con un

En tercer lugar, otro motivo que aparece en las obras que hemos analizado es la referencia al mundo pagano, cuya función sirve para remarcar la lejanía de los monarcas con respecto a la recta doctrina cristiana. En *El amor constante*, al principio del acto tercero, el rey justifica el repudio de la reina enumerando una serie de emperadores (la mayoría de los cuales romanos), para zanjar el asunto con el episodio de Emilio Paulo que aparece en las *Vidas paralelas* de Plutarco y cuya historia es muy acorde con el contexto del drama:

REY [...] Emilio, persona valerosa,
que al senado, que culpa le ponía
por dejar su mujer cuerda y hermosa,
mostrando el pie y zapato que traía,
de una obra sutil, bella y hermosa,
les dijo: "Aunque os parece tan perfeta,

 nadie puede saber lo que me aprieta".

 (77)

También, el monarca de *La justicia en la piedad*, al abandonar sus vicios, se considera como un hombre nuevo y se reconoce como auténtico rey en una dimensión cristiana:

REY [...] y tan otro me conozco,
que, si como rey cristiano,
lo hubiera sido gentil,
a una pulga un simulacro
le levantara en un templo.

 (131a)

Finalmente, Castro emplea en sus obras el simbolismo de la corona como lazo al cuello y como un objeto dañino. El recurso aparece en la mayoría de las obras que

venablo anticipa semánticamente lo que ocurrirá al rey Sancho en la otra comedia sobre el Campeador. Asimismo, don Miguel de Centelles mata un jabalí en *El perfecto caballero*, y al tiránico rey de Nápoles en el desenlace de la obra. En el mismo drama, además, el monarca se asocia a un caballo desbocado cuando Diana intenta poner freno a sus deseos: “[...] y para que no me ofendas/ estoy por darte estas riendas/ que pongas a tu apetito” (CASTRO, G. de, *El perfecto caballero*, en *Obras de Guillen de Castro*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, ob. cit., vol. II, 128b). También, al margen de las diferencias de género y de acción entre las dos obras, Carlos en *El conde Alarcos* se enfrenta con un león, a la par de Leónido en *El amor constante*.

exploran la lucha por conseguir el poder, pero adquiere otras connotaciones si aparece en dramas que tratan del abuso de las facultades del poderoso. De hecho, el rey Boemundo, en *El nieto de su padre*, amenaza a los pastores en la segunda escena del acto segundo utilizando la comparación con la corona: “Y si perturbáis la paz, / corona os daré de suerte, / que se os baje al cuello al punto / y las gargantas os siegue”⁴⁰². También la dama Briseida, en *Los enemigos hermanos*, estará dispuesta a ser víctima de la corona, aceptando que Otón sea rey de Hungría. El acceso de su amado al poder, de hecho, será para ella causa de pena:

BRISEIDA La corona y la alteza
que por mí te apercibe,
en mi nombre recibe,
aunque de tu cabeza
baje entre pena tanta,
no menos que a ser lazo en mi garganta.

(24a)

Centrándonos en las obras que tratan el abuso del poder, la corona se utiliza como castigo para el poderoso en *El amor constante*, cuando Leónido amenaza: “Al que estas leyes pregona, / merecería por ello / que se le bajase al cuello, / a ser lazo, la corona”⁴⁰³. Se trata de una idea que aparece también en los escritos del consejero de Felipe II, Antonio Pérez, quien utiliza la forma circular de la corona para trazar los límites del poder humano:

Quiero decir, señor, que por eso pienso que la corona redonda se pone y trae en la cabeza, [...] para dar a entender a los Reyes, que deben tener muy limitado, y medido el ánimo y el deseo respecto de lo Alto, y del Altísimo. [...] Quisiera yo pedir muy del alma a los príncipes, que considerasen mucho aquella calidad de redondez de la Corona en la Cabeza: que redondez limite señala: que todos esos orbes desde el Empíreo acá son orbes, son círculos, son límites a la naturaleza y al poder humano⁴⁰⁴.

⁴⁰² *El nieto de su padre*, 216a.

⁴⁰³ *El amor constante*, 64. El mismo motivo ocurre también en una obra que no pertenece al corpus del que se ocupa el presente estudio, a pesar de su fuerte corte palatino. Se trata de *El perfecto caballero*, en la que el rey de Nápoles afirma en el acto segundo, mientras habla con Miguel de Centelles: “[...] la corona, a la garganta / se me ha bajado, a ser soga” (*El perfecto caballero*, 150b).

⁴⁰⁴ PÉREZ, A., *Relaciones y cartas*, ed. de A. ALVAR EZQUERRA, Madrid, Turner, 1986, vol. II, 81.

También Saavedra Fajardo utilizará la imagen de la corona como circunferencia para establecer el espacio del poder y, consecuentemente, sus límites: “Del centro de la justicia se sacó la circunferencia de la corona”⁴⁰⁵. A través de las connotaciones atribuidas a este objeto, Guillem de Castro indaga de forma más precisa la relación entre la autoridad y sus confines, indicando que hay que encontrar los límites del poder dentro del mismo ejercicio del gobierno.

En los tres dramas que hemos considerado hasta ahora, el núcleo temático principal está constituido por los abusos del poder. Sin embargo, el mismo tema aparece también en *El nieto de su padre*, una obra que en realidad trata principalmente de la lucha para conseguirlo. En este drama, Castro emplea los mismos elementos que caracterizan al monarca de *El amor constante* o del príncipe en *La justicia en la piedad* para describir los abusos del rey Boemundo en el parlamento en que se explican los antecedentes de la acción representada. Ataúlfo explica en la primera escena del acto primero que el monarca, un personaje que “tan tiranamente ocupa / para cuidados lascivos/ descompuestas travesuras”⁴⁰⁶, gozó de la dama Florinda, y que luego, al ver la belleza de su propia hija, “y siendo en él siempre unas/ sus pasiones amorosas/ y sus tiranas injurias”⁴⁰⁷, la violó a ella también. Su descripción, por tanto, contempla solo la lascivia del poderoso, sin considerar otras formas de abuso. Más allá de esta escueta referencia, Castro examina en *El nieto de su padre* otra vertiente del tema del poder, concretada en el conflicto entre Alarico y Ataúlfo por conquistar el trono. El tema se presenta relacionado con el sentimiento amoroso, expresado por Ataúlfo ya desde el comienzo de la obra, en diálogo con Armesinda:

ATAÚLFO [...] si me ayudas
 con tu mano a que de España
 los regios laureles cubran
 mi cabeza, y yo, señora
 después los ponga en la tuya,
 será felice mi estrella.

(203a)

⁴⁰⁵ SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, ed. de S. López, Catedra, 1999, 356.

⁴⁰⁶ *El nieto de su padre*, 201b.

⁴⁰⁷ *El nieto de su padre*, 202a.

Por su parte, también Alarico participa del conflicto expresando la unión entre poder y amor. De hecho, cuando se encuentra con Teosinda y Armesinda, el galán se mantiene firme en conseguir el reino a pesar de la belleza de ésta última:

ALARICO Armesinda es milagrosa,
 cristal brilla y oro peina;
 mas, como contemplo reina
 a Teosinda, es más hermosa.

(213b)

La misma codicia muestra la propia Armesinda, quien inicialmente no quiere a Avido por la diferencia de clase social: “¿No miras, no has sentido / [...] / que persona ilustre soy, / y no has de ser mi marido?”⁴⁰⁸. Sin embargo, cuando Avido es nombrado rey por los pastores, la dama confiesa quererle, cambiando de nuevo de actitud cuando el protagonista renuncia a su encargo para no deslegitimar al rey Boemundo. Al afán que tiene Armesinda por casarse exclusivamente con un rey y no con el hombre a quien quiere, Avido contrapone los auténticos valores amorosos:

AVIDO Pues de poca estimación
 es mujer que, por ser Reina,
 quiere a quien debe querer;
 que amor que tiene la fuerza
 fundada en el interés,
 no le influye buena estrella.

(231a)

Una concepción similar a la relación entre conquista del poder y relación amorosa se observa en *Los enemigos hermanos*, con la diferencia fundamental de que los temas se exploran por medio de un contraste generacional ausente en *El nieto de su padre*. El duque y la duquesa son los personajes que se centran con más fuerza en la lucha para que cada uno de sus hijos favoritos adquiera el reino de Hungría, y que expresan claramente el verdadero quid del conflicto dramático:

DUQUE Casándote con la Infanta,

⁴⁰⁸ *El nieto de su padre*, 221a.

DUQUESA yo he de hacerte Rey de Hungría.
 De la Infanta camarera
 soy yo, sus privanzas toco,
 y con ella podré poco
 o he de hacer que a ti te quiera.
 (11a-b)

El duque vuelve a insistir sobre la cuestión en el acto segundo, cuando le explica a su hijo el parentesco con el rey de Hungría. Lo expone en un parlamento que describe perfectamente una lucha por alcanzar el poder, llevada a cabo dentro de los ambientes de la corte, donde las marañas y los intereses particulares de los rivales compiten por influir sobre los más poderosos:

DUQUE Pues, hijo, después de ver
 que tu madre, siendo tía
 de la Infanta, Rey de Hungría
 a tu hermano quiere hacer;
 cuando en competencia suya,
 siendo del Rey primo hermano,
 pido yo su hermosa mano
 con el sí de esposa tuya,
 [...]
 ¿en cosas menos altivas
 diviertes el pensamiento?
 (16a-b)

Además, la falsa acusación hacia Otón se justifica precisamente por razones políticas. Afirma la duquesa: “Mas no ha de ser Rey de Hungría / por culpa mía un villano”⁴⁰⁹. Si las generaciones más viejas se centran enseguida en la conquista del poder, las más jóvenes muestran una inicial preferencia por el amor, descuidando la preocupación por acceder al poder, de forma similar a la de Avido (o también a la de Lotario en *El caballero bobo*, como veremos). Otón, por ejemplo, regala a Briseida el premio que ha ganado en una justa, siguiendo su gusto y sin considerar las aspiraciones políticas de su padre. El contraste con el duque es inmediato y su reproche no tarda en llegar: “No anduviste / ni

⁴⁰⁹ *Los enemigos hermanos*, 25b.

prudente ni arrogante”⁴¹⁰. Por otra parte, la contraposición entre padres e hijos queda paradigmáticamente manifiesta en el diálogo entre la duquesa y Ceslau en el acto segundo del drama. La duquesa quiere que su hijo mate a Otón porque éste le “[...] quita no menos, / que la corona de Hungría”⁴¹¹. Sin embargo, el motivo principal que empuja el galán a atacar a su hermano son los celos: “Nunca lo que hago hiciera, / si no me abrasaran celos; / pues muero, mi hermano muera”⁴¹².

A pesar de todo esto, cuando se vislumbra la posibilidad de coronar los deseos amorosos hasta ahora profesados, la mayoría de los personajes de la generación más joven cede a la ambición de poder, lo cual expresa semánticamente la subordinación del tema amoroso a la componente política en el drama de Guillem de Castro. Otón, que está enamorado de Briseida, prefiere ser coronado rey:

OTÓN	A Briseida quiero bien,	<i>aparte</i>
	pero estoy determinado	
	de no dejar, por ser suyo,	
	esta grandeza que alcanzo.	
		(25a)

Por su parte, cuando la infanta ve que Otón no es noble, reniega enseguida su amor por el galán por razones sociales:

INFANTA	Ya la hidalga sangre mía
	en desamor ha trocado
	el amor que puse en ti;
	ya contenta no me caso
	con un villano.
	(26a-b)

De la misma forma se comporta Ceslau, quien dirige su interés a la infanta para realizar su deseo de conseguir el gobierno de Hungría:

CESLAU	Ya prevengo mi persona
--------	------------------------

⁴¹⁰ *Los enemigos hermanos*, 16a.

⁴¹¹ *Los enemigos hermanos*, 17b.

⁴¹² *Los enemigos hermanos*, 20a.

para bien tan soberano,
ya en la cabeza y la mano
tengo el cetro y la corona;
ya no estoy con pesadumbre,
de Briseida enamorado,
que muda el mudar de estado
con el alma la costumbre.

(31a)

El afán de poder revela por tanto la verdadera actitud de los personajes. Por ejemplo, la postura de la infanta, que busca un amor entre pares y que considera los sentimientos solo como condición añadida al casamiento, es diametralmente opuesta a la de Briseida, quien muestra una concepción del amor auténtica y sincera. Confiesa la dama: “Yo, Otón, no te quise a ti / por tu estado, aunque eminente, / sino por ti solamente”⁴¹³.

Este último aspecto permite considerar la especificidad del tema amoroso en la materia palatina de Guillem de Castro. En *El amor constante*, cuando la infanta se enamora de Leónido, es consciente de la diferencia social, pero su deseo sería equilibrarla de alguna forma. Exclama la infanta: “¡Quién levantarte pudiera / hasta igualarte conmigo!”⁴¹⁴. Su premio, en el desenlace del drama y cuando ya se ha descubierto que Leónido es en realidad el hijo de Celauro y Nísida, consiste en el casamiento con el joven galán. Asimismo, en *Los enemigos hermanos*, Otón volverá a su original condición de noble (es el legítimo heredero del rey) y preferirá casarse con Briseida, consiguiendo de esta forma amor verdadero y poder. La infanta de *El amor constante* y Briseida en *Los enemigos hermanos*, como observa Domingo Carvajal, “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”⁴¹⁵. El mismo rasgo, sin embargo, también puede darse en los galanes, como ocurre con Alejandro en *Cuánto se estima el honor*, que seguirá queriendo a Celia a pesar de su supuesta baja ascendencia:

ALEJANDRO Su sombra adoro, la quiero

⁴¹³ *Los enemigos hermanos*, 28b.

⁴¹⁴ *El amor constante*, 54.

⁴¹⁵ DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes...*, ob. cit, 780.

tanto, que casi, señor,
vella en estado quisiera
tan humilde, porque viera
que es tan constante mi amor.

(112a)

El tema amoroso en la obra palatina de Castro adquiere detalles específicos según el tipo de conflicto representado: de hecho, en los dramas que se centran en el tema del abuso del poder, el amor de la pareja principal se presenta solo en sus efectos y en su desarrollo final, relegando a la prehistoria del drama su nacimiento. Es el caso de los triángulos amorosos constituidos por el rey de Hungría, Nísida y Celauro en *El amor constante*, el príncipe, Celia y Alejandro en *Cuánto se estima el honor*, y el príncipe de Hungría, Celauro y Atislao en *La justicia en la piedad*. Por otra parte, en *El nieto de su padre* y en *Los enemigos hermanos*, donde se trata de la lucha para conseguir el poder, el amor adquiere una importancia más relevante en la acción, ya que los galanes protagonistas se enamoran de las damas en el planteamiento del drama.

Un caso distinto representa *El caballero bobo*, donde la atención a las relaciones amorosas se privilegia en detrimento de los intereses políticos y del acceso al poder. El tema del amor, en esta obra, toca un motivo delicado y moralmente deplorable como el incesto, si consideramos que tanto Anteo como el príncipe Lotario piensan haberse enamorado de sus respectivas hermanas (tratándose en cambio de un trueque de identidad elaborado por Estrella para respetar la profecía que prohibía a cualquier hombre ver el rostro de la infanta Aurora). El príncipe y Anteo tienen que enfrentarse, por tanto, con la abominación que implica querer a sus hermanas, relacionada por un lado con el aspecto moral (la deshonra de amar a sus consanguíneas), y por el otro con fuertes implicaciones políticas (el marido de Aurora heredará el trono de Hungría). Los dos, sin embargo, no consideran las consecuencias que su relación incestuosa podría implicar. El príncipe de Hungría está dispuesto a renunciar a la herencia del reino:

LOTARIO Que es hereje el amor. ¿No está en mi mano?
 ¿No tengo amigos ya, no soy Príncipe,
 y el que ha de suceder a un padre viejo?
 Piérdase el reino, el Rey, y el mundo todo.

(163)

Desde la perspectiva moral, su obstáculo principal está representado por la actitud del conde quien, como fiel amigo, le aconseja que deje de perseguir el amor de Estrella. El príncipe, sin embargo, rechaza rotundamente sus observaciones: “No más consejos, Conde./ Esto has de hacer”⁴¹⁶.

Por otra parte, la idea del incesto atormenta también a Anteo, quien soluciona el conflicto moral haciendo hincapié en la fuerza del Amor:

ANTEO Sin duda es loco el amor
 pues por él el seso pierdo
 [...]
 ¿A mi hermana, justos cielos,
 he de querer? ¿Soy cristiano?
 Pero con justos recelos
 bien puedo, aunque soy hermano,
 querella, y pedille celos.

(152)

En el acto segundo, cuando ha descubierto que la mujer que quiere es la infanta de Hungría y no su hermana, Anteo se encuentra con la posibilidad de conseguir el trono. Aun así, sigue prefiriendo su amor al poder político. En la trama, el embajador de Inglaterra elabora una estratagema para conocer la verdadera identidad de las damas y casar al príncipe Henrico. La idea se basa en dos elecciones, primero la del príncipe (en realidad Lotario, como bien sabe Anteo), y luego la de Aurora o Estrella, que se casará según su gusto con Henrico (Lotario) o Anteo. El galán comenta la idea centrándose exclusivamente en el coronamiento de su relación amorosa, pues si Lotario escoge a Aurora, ella escogerá a Anteo y los dos podrán casarse. Considera el galán: “Mi Reina será, y mi esposa”⁴¹⁷. En el caso opuesto, si el príncipe de Hungría y Estrella se escogen mutuamente, él quedará en todo caso satisfecho “de que quien reina en mi pecho, / solamente reina en mí”⁴¹⁸. Enmarcando la obra en el contexto más amplio del corpus que consideramos, es muy probable que si *El caballero bobo* se hubiese elaborado en una época posterior, el conflicto habría mezclado los temas del amor y del poder de forma

⁴¹⁶ *El caballero bobo*, 165.

⁴¹⁷ *El caballero bobo*, 186.

⁴¹⁸ *El caballero bobo*, 187.

distinta, quizás más parecida al desarrollo diegético de *Los enemigos hermanos* y *El nieto de su padre*⁴¹⁹. Estas últimas dos obras, de hecho, muestran un tratamiento del tema amoroso concebido en relación muy estrecha con el poder político, y coherente con una elaboración de la materia palatina fundamentalmente enfocada en el tema del poder.

Paralelamente a la especificidad de la relación amorosa entre los personajes, se incluyen en las obras que consideramos otros motivos colaterales. Examinemos, en primer lugar, el amor que se origina sin conocer personalmente a la dama. Domingo Carvajal considera de forma correcta que los galanes del teatro de Guillem de Castro “sienten como más fiable la llamada del amor a través de los ojos”⁴²⁰. Sin embargo, en algunos casos, aparece en los dramas del autor un amor basado exclusivamente en la fama de la mujer⁴²¹. En el drama palatino *El caballero bobo*, de hecho, el amor de Henrico hacia Aurora se basa exclusivamente en la fama:

⁴¹⁹ Según Bruerton, la obra se elaboró entre 1595 y 1605. Véase BRUERTON, C., “The chronology of the comedias of Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 150.

⁴²⁰ DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes...*, *ob. cit.*, 726.

⁴²¹ Fuera del corpus que consideramos, *Pagar en propia moneda* (utilizamos la edición de J. Martínez, publicada en 1925) presenta dos personajes que se han enamorado de oído de la bella Elena, la princesa de Castilla. Por un lado, Pedro, el príncipe de Aragón, queda prendido de la dama por la exaltación que le hace el conde Otavio, como admite él mismo:

PRÍNCIPE [...]pasó la conversación
 a alabar los rostros bellos.
 [...]
 Siempre calló el Conde Otavio;
 pero sacando del pecho
 un breve espacio de plata
 con un tafetán cubierto
 dijo: “Elena es sobre todas,
 dama, reina, diosa, cielo”.
 [...]
 Yo no sé lo que allí hacía;
 mas solo sé que, un incendio
 privó de un sentido al alma,
 privó de razón al cuerpo.

(89b-90a)

Por el otro, también Otavio remitirá al enamoramiento por fama en el acto segundo:

OTAVIO Por fama la quiero bien,
 y tengo suyo un retrato,
 que a mi amor se muestra grato.
 Y, ¿quién te le ha dado?

ELENA Quien,
 OTAVIO la fama de su hermosura
 movió de suerte mi pecho
 que dio motivo a tal hecho
 que le pidiese en pintura;

(101b)

EMBAJADOR. ¿Cómo? ¿Que es posible
que sin habella visto ni tenido
noticia de sus partes, porque es cierto
que ninguno las sabe, tú la adoras?

HENRICO. Pues deso mismo estoy enamorado:
[...]
¿Hay valor como el suyo? Las mujeres
en mi opinión, amigo, valen menos
cuanto las miran más; y 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;
(169)

El amor por fama representa un *topos* literario que aparece en géneros y en épocas muy variadas. Más allá de la lírica galaico-portuguesa⁴²², se incluye también en libros de caballerías como el *Cristalián de España* (cuyo protagonista se enamora de Penamundi *ex auditu*) o *Las sergas de Esplandián*, cuando el héroe se enamora de Leonorina de Constantinopla. Por su parte, los *novellieri* italianos utilizan a menudo este motivo. En *Il pecorone* de Giovanni Fiorentino, por ejemplo, una mujer decide querer a su pretendiente por los elogios que su marido hace de él⁴²³. Además, también la *novella* XXII de Giovanni Sabadino degli Arienti presenta este tipo de enamoramiento, cuando de Eugenia de Inglaterra “penetrò la [...] fama alle orecchie di Filoconio, figliuol de Tarolfo, re di Portogallo”⁴²⁴. Finalmente, Boccaccio utiliza el recurso que nos ocupa en dos *novelle* del *Decamerone*. En la IV de la jornada IV, galán y dama se enamoran recíprocamente gracias a la fama:

E tra gli altri alle cui orecchie la magnifica fama delle virtù e della cortesia del Gerbin venne, fu una figliuola del re di Tunisi; la qual, secondo che ciascun che veduta l’avea

⁴²² Véase FIDALGO FRANCISCO, E., “El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa”, en S. PAREDES NÚÑEZ (coord.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. II, 313-28.

⁴²³ Se trata de la historia de Minoccia y Galgano, en la *novella* I de la Jornada I. Véase SER GIOVANNI FIORENTINO, *Il pecorone*, ed. de E. ESPOSITO, Ravenna, Longo Editore, 1974, 10-17.

⁴²⁴ ARIENTI, G. S. degli, *Le porretane*, ed. de G. GAMBARIIN, Bari, Laterza, 1914, 111-26, 111.

ragionava, era una delle più belle creature che mai dalla natura fosse stata formata, e la più costumata, e con nobile e grande animo. La quale volentieri de' valorosi uomini ragionare udendo, con tanta affezione le cose valorosamente operate dal Gerbino, da uno e da un altro raccontate, raccolse, e sì le piacevano, que essa, seco stessa imaginando como fatto esser dovesse, ferventemente di lui s'innamorò [...]. D'altra parte era, sì como altre, en Sicilia pervenuta la grandissima fama della belleza parimente e del valor di lei, e non senza gran diletto né invano gli orecchi del Gerbino aveva tocchi; anzi, non meno que di lui la giovane infiammata fosse, lui di lei aveva inflamato⁴²⁵.

Asimismo, la *novella* VII de la jornada VII cuenta el amor entre Ludovico y Beatrice, nacido porque al galán se le informa de que había una mujer extremadamente hermosa, y él, “che d'alcuna ancora innamorato non s'era, s'accese in tanto desiderio di doverla vedere, che ad altro non poteva tenere il suo pensiero”⁴²⁶. También Don Quijote se enamora de Dulcinea por su fama: “No te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea [...], y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?”⁴²⁷. Pasando de la narrativa al teatro áureo, el motivo que consideramos se coloca en el ámbito más amplio del amor hacia una dama que no se conoce directamente, como se lee, verbigracia, en *La fortuna merecida* de Moreto, donde el enamoramiento de Porcia se lleva a cabo de oídas, o en *Amar sin saber a quién*, de Lope, donde la dama Leonarda se enamora también de oídas de don Juan. El motivo que consideramos apunta a la controversia sobre la supremacía entre el sentido de la vista y el del oído en relación con el amor, una controversia que Guillem de Castro explora en sus dramas palatinos presentando parejas que se enamoran de una forma y de otra⁴²⁸. Una variante del tema es el enamoramiento por medio de un retrato, que también aparece en algunos dramas de Castro como desencadenante del amor entre los

⁴²⁵ BOCCACCIO, G., *Il Decamerone*, ed. de A., OTTOLINI, Milán, Hoepli, 1938, 273-74.

⁴²⁶ *Ibid.*, 440. Podríamos citar también la *Storia di Pietro da Provenza e della bella Maghelona*, un breve poema en el que Pietro se enamora de Maghelona por las virtudes que le han contado de ella. Se trata de la traducción italiana de una historia francesa del siglo XV. La versión española titulada *Historia de la linda Magalona, hija del rey de Nápoles et del esforçado caballero Pierres de Provenca*, fecha 1519, mientras que la versión catalana (traducida de la española) es de 1616. Véase D'ANCONA, A., *La storia di Ottinello e Giulia*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1867, sobre todo XXVII-XXVIII.

⁴²⁷ CERVANTES, M. de, *El ingenioso don Quijote de la Mancha*, *ob. cit.*, cap. IX de la *Segunda parte*.

⁴²⁸ Domingo Carvajal considera, en cambio, exclusivamente que “en las páginas de las comedias guillenianas [...] el amor sigue la estela iniciada por la helénica Historia Etiópica de Heliodoro, y «entra» literalmente por los ojos de los enamorados”. Véase DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes...*, *ob. cit.*, 726.

personajes⁴²⁹. Una vez más, es en *El amor constante* donde se plasma el tópico que consideramos, ya que Leónido se enamora de la infanta al ver el retrato que ésta ha trocado con el de Nísida:

LEÓNIDO O me engaña el pensamiento
 o es este su rostro mismo,
 o es verdad que siempre sueño,
 o estoy loco. ¿No tenía,
 habrá rato harto pequeño,
 un retrato, a quien decía
 que era esclavo de su dueño?
 Y ¿no le tuve en mi palma,
 como mi alma, aquel rato?
 ¿quién me deja en esta calma?
 ¿quién me ha trocado el retrato,
 y con el retrato el alma?

(47-48)

Otro motivo que se relaciona con el tema amoroso es la fuerza de la sangre, por la que los personajes tienen espontáneamente un sentimiento de atracción mutua más o menos fuerte, a causa de la real relación de sangre que existe entre ellos, aunque la desconozcan. El recurso se emplea de formas diferentes en el corpus palatino de Guillem de Castro, ya que el encuentro puede escenificarse con o sin contacto físico. En *El amor constante*, por ejemplo, Leónido contempla el retrato de Nísida y enseguida después el de la infanta, y sopesa la diferencia de los sentimientos suscitados:

LEÓNIDO Tuve un tierno sentimiento
 sin interés ni disgusto;
 pero ya en el pecho siento
 el interés, para el gusto,
 y para el alma el tormento.

(48)

⁴²⁹ Fuera del corpus que consideramos, la presencia de los retratos en la trama de *Progne y Filomena* es una de las novedades más relevantes de la adaptación del mito clásico, porque el conflicto tiene origen precisamente del trueque de los nombres en las imágenes. Además, en *El engañarse engañando*, el marqués ve por primera vez a la princesa de Biarne a través de la imagen creada por Adulfo, lo cual se podría asimilar al motivo que estamos tratando.

También en *El nieto de su padre* se manifiesta la evocación de los afectos sin que los personajes se toquen. Avido describe el mismo proceso que Leónido, con la peculiaridad de tener efectos más sorprendentes porque se trata de la primera vez que el salvaje tiene este tipo de sentimientos, concebidos en su doble vertiente de tensión afectiva o más estrictamente amorosa. Al hablar con su madre Teosinda, Avido describe sus sensaciones, esto es, emociones más moderadas con respecto a las que le había creado Armesinda: “[...] aunque en ti / es la ternera más grande, / es el impulso más cuerdo, / por ser menos palpitante”⁴³⁰. El tema es común a otras obras del Siglo de Oro, y a otros dramas de Castro como *El conde Alarcos*⁴³¹, pero la peculiaridad de *El nieto de su padre* y de *El amor constante* reside en presentar el descubrimiento de las dos vertientes amorosas en sucesión inmediata⁴³². Además, Avido reconoce a través del efecto que le ocasiona la “fuerza de la sangre” también a su padre Boemundo, una vez más sin un directo contacto físico: “Levanta; no sé qué tienes, / que llamas con ansias nuevas/ al pecho los sobresaltos”⁴³³. Por otra parte, en algunos casos, los personajes sienten una natural predisposición hacia otro por medio de un abrazo. En *El amor constante*, Celauro siente que “toda la sangre se altera / entre alegres sobresaltos”⁴³⁴ cuando abraza a Leónido. De forma más extendida, el abrazo se presenta en *El caballero bobo* cuando el rey quiere reconocer cuál es su hija entre las dos damas de la obra. La sensación suscitada por Aurora es indicio inequívoco de la directa relación familiar:

REY	Llégate, llégate más que, sin duda, me regalas; de mi corazón las alas me dicen que en él estás.
	(190-91)

El tratamiento del amor en las obras palatinas de Guillem de Castro ahonda también en la capacidad del sentimiento de modificar la actitud de los personajes, que adquieren

⁴³⁰ *El nieto de su padre*, 211a.

⁴³¹ El reconocimiento de miembros pertenecientes a la misma familia se presenta en el diálogo entre los hermanos Elena y Carlos, en el acto tercero. Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *El conde Alarcos*, ed. de J. OLEZA, *ob. cit.*, 506-09.

⁴³² Antonucci ha remarcado este elemento al analizar *El nieto de su padre* con respecto a otras obras de Castro. Véase ANTONUCCI, F., “Algunas notas sobre la autoría de *El nieto de su padre*”, *ob. cit.*, 10-11.

⁴³³ *El nieto de su padre*, 230b.

⁴³⁴ *El amor constante*, 67.

todos los valores y las facultades que antes no poseían. Se trata de un recurso que se manifiesta en diferentes géneros teatrales, y que es magistralmente formulado por Lope en la comedia urbana *La dama boba*, donde Finea consigue salir de su estado de necesidad precisamente por la fuerza del “catedrático divino”⁴³⁵. En la materia palatina, sin embargo, este elemento implica precisas connotaciones semánticas por estar relacionado con el recurso del ocultamiento de identidad. El efecto del amor, de hecho, actúa sobre personajes que no se amoldan a los rasgos socialmente establecidos, tratándose de rudos salvajes (o de villanos) que se convierten en los mejores cortesanos. El ejemplo más evidente se observa en la transformación de Anteo en *El caballero bobo*, del acto primero al segundo. Su situación inicial mezcla características propias del salvaje y del villano, como describe Antonucci⁴³⁶. La peculiaridad del personaje estriba en el origen voluntario de su condición, ya que Anteo no vive alejado de la Corte por el destierro de sus padres o por la condena de un tirano (como ocurre en *El nieto de su padre* o en obras de Lope como *El príncipe inocente* o *Las burlas de amor*), ni por una falsa acusación (es el caso del drama palatino *La corona de Hungría*), ni siquiera para evitar el cumplimiento de una profecía (como en *La vida es sueño*). Hijo del duque, el galán de *El caballero bobo* prefiere vivir en los montes simplemente por inclinación natural. El amor de Aurora, no obstante, consigue encauzarlo en los moldes cortesanos. La metamorfosis del galán, tras un asombro inicial debido a la novedad del sentimiento que tiene hacia la infanta⁴³⁷, se cumple al principio del acto segundo, cuando el galán aparece en la escena delante de un espejo y vestido a la última moda. Perfectamente consciente de su cambio, Anteo se ha sometido voluntariamente a un proceso de normalización de sus apariencias, y ha pasado de hombre libre y misógino a amante apasionado: “Mudar quiero el traje y trato, / como mudo el corazón”⁴³⁸. Los cambios provocados por el amor, sin embargo, no alteran los rasgos fundamentales de su personalidad, puesto que el personaje mantiene intactas su valentía y su altiva dignidad. Es fácil entender, por tanto, las implicaciones semánticas

⁴³⁵ Sobre el tema relacionado con la obra de Lope, véase EGIDO, A., “La Universidad de Amor y *La dama boba*”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 54 (1978), 351-71; OJEDA FERNÁNDEZ, M. E. “Imágenes de Mujer en la Literatura del Siglo de Oro: Lope de Vega y *La dama boba*”, en *Epos: Revista de filosofía*, 23 (2007), 81-92.

⁴³⁶ ANTONUCCI, F., *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, ob. cit.. Véase sobre todo el apartado II.5.1. y III.1 .

⁴³⁷ Confiesa Anteo al ver Aurora: “Mas yo, que hombre ser solía / estoy sin mí, y no soy yo” (*El caballero bobo*, 143).

⁴³⁸ Esta cita, como la siguiente, se lee en *El caballero bobo*, 151.

del personaje con respeto al tipo de espada que quiere: “Búscame alguna que tenga / el peso de mi bastón”. Pasar del bastón a la espada manteniendo inalterado el peso del objeto, es decir, pasar de un elemento canónico que pertenece a la iconografía del salvaje⁴³⁹ a uno que indica claramente la vida de palacio, representa la conciliación perfecta entre fuerza y razón, la síntesis entre los modales cortesanos y el valor indómito que caracterizarán la actitud del protagonista a lo largo de la obra. Un efecto diferente se nota en *El nieto de su padre*, donde el amor completa los conocimientos que posee Avido sobre la naturaleza y el mundo en el que ha vivido, de forma que el personaje llegue a reunir en sí las facetas de amoroso galán y atrevido guerrero que actúa de forma intachable.

Un último motivo que está relacionado con el tema amoroso en las obras palatinas de Castro es la crítica a la estética masculina de la época, y la exaltación de los rasgos físicos que deberían poseer los hombres. Introducir este motivo en los parlamentos de los personajes se relaciona con el salvaje y con el recurso palatino de su ocultamiento de identidad. No obstante, también evidencia el deseo del autor de intervenir en la crítica sobre la falta de vigor en las jóvenes generaciones españolas, además de la oposición al lujo y a la excesiva ostentación de la moda en los nobles⁴⁴⁰. Así como ocurre con el tratamiento del tema del poder y su relación con los tratadistas de la época, Guillem de Castro evoca en sus dramas un didactismo que probablemente pretendía modificar las costumbres de España, motivado por el profundo estado de crisis de la sociedad durante el siglo XVII. Por ejemplo, Sancho de Moncada, en 1619, participando de la misma visión crítica, señala como uno de los problemas de España el hecho de que es “la gente toda tan

⁴³⁹ También Avido, en *El nieto de su padre*, tendrá como elemento característico el bastón, cuyo peso indica la fuerza bruta del personaje. Sobre la iconografía del salvaje, véase AMATEIS, M., “Ai confini dell’umano: Selvaggi, Folli, Orsi. Tradizioni amerindiane ed europee medievali”, en E. COMBA y D. ORMEZZANO (eds.), *Uomini e orsi: morfologia del selvaggio*, Torino, Academia University Press, 2015, 212-91; CENTINI, M., *Il sapiente del bosco: il mito dell’uomo selvatico nelle Alpi*, Milano, Xenia, 1989.

⁴⁴⁰ Un caso distinto representa la crítica a la sociedad que se nota de *El narciso en su opinión*, puesto que la obra no tiene ningún elemento palatino, al estar situada en un Madrid contemporáneo y presentar personajes de la baja nobleza. En este caso, la crítica se da principalmente a través de la caracterización del ridículo don Gutierre, un personaje que Fernández Fernández considera un “figurón en potencia” al compararlo con el más pulido y definido personaje de *El lindo don Diego* de Moreto. La actitud del lindo elaborado por Castro satiriza las costumbres sociales desde una perspectiva risible y ligera, de forma completamente opuesta a lo que ocurre en sus serias obras palatinas. Véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, O., *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, tesis dirigida por José M. Díez Borque, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, 59.

regalada y afeminada”⁴⁴¹. Dos años más tarde, en 1621, Suárez de Figueroa se refiere a los jóvenes españoles citándolos como “mariquillas”, tachándolos de “hembras afeitadas y afectadas; dueñas las de los pleitos, pechidelanteras, medio corcovadas”⁴⁴². Por otra parte, la exageración en la moda de la vestimenta en la sociedad fue regulada en 1623 por Felipe IV, mediante una prohibición en los *Capítulos de reformatión*:

Item, mandamos, que todas y qualesquiera personas de qualquiera estado [...] ayan de traer y traygan valonas llanas, y sin inuencion, ni adereçadas con goma, poluos azules, ni de otro color, ni con hierro; pero bien permitimos que lleuen almidon: y caso que alguno aya de traer cuello, mandamos, que sea del ancho de dozauo, y la lechuguilla de hasta ocho anchos⁴⁴³.

En definitiva, el clima social que reinaba en la España de la época se describe en las palabras de Maravall: “La crisis del XVII había transformado la imagen de los españoles del siglo anterior, y mostrando, pues, que afectaba a la base humana de la sociedad, ponía al descubierto un estado de relajación moral generalizado”⁴⁴⁴.

Ahora bien, las referencias a este elemento se concentran en el corpus palatino de Castro en la secuencia teatral de la dama que ve por primera vez al supuesto salvaje. Al buen aspecto del hombre se apunta ya en *El amor constante*, cuando la infanta comenta la belleza de Leónido:

INFANTA El rostro no me ha ofendido,
[...]

⁴⁴¹ SANCHO DE MONCADA, *Restauración política de España*, ed. de J. VILAR, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1974. Véase *Discurso I, España corre peligro, cap. II*.

⁴⁴² SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, Madrid, Tomas Iunti, 1621, fol. 74v.

⁴⁴³ *Capítulos de reformatión que su magestad se sirve de mandar guardar por esta ley, para el gouierno del Reyno*. Madrid, Tomás Iunti, 1623, 10r.

⁴⁴⁴ MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, 95. Por otra parte, la crítica a la sociedad barroca se nota también en la comedia urbana de Lope de Vega *De cosario a cosario* (elaborada entre 1617 y 1619), y en algunos poemas recogidos en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, de 1634. Sobre el excesivo cuidado de la indumentaria del hombre se centran breves referencias de *La mesonera del cielo*, de Mira de Amescua o de *El condenado por desconfiado* de Tirso. Finalmente, la sátira mordaz de Zabaleta para citar la preparación de un galán en la obra *El día de fiesta*, y el texto de Quevedo *Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella* describen un cuadro general sobre la deplorable sociedad del siglo XVII. Véase SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., “Lope de Vega y los lindos: sátira y masculinidad en *De cosario a cosario*”, en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21 (2015), 116-152; MIRA DE AMESCUA, *La mesonera del cielo* ed de J. M. BELLA, Madrid, Clásicos castellanos, 1972, 103-04; TIRSO DE MOLINA, *El condenado por desconfiado, Obras dramáticas completas*, , ed. de B. DE LOS RÍOS, Madrid, Aguilar, 1962, vol. II, 463.

porque yo querría el hombre,
ni tan feo que me asombre,
ni tan bello que me admire.

(46)

La misma actitud tiene Armesinda en *El nieto de su padre*, cuando describe la belleza mesurada de Avido: “Quita el cabello a la cara, /quita, ni es fea, ni hermosa, así en el hombre ha de ser”⁴⁴⁵. Más allá de la descripción física, Castro elabora un ideal de masculinidad bien expresado por la figura de Anteo, en *El caballero bobo*. Aurora, de hecho, menciona la importancia de la prestancia en los hombres, elogiando el valor del galán que lucha contra unos soldados:

AURORA Gran braveza y gran valor, *aparte*
 ya le comienzo a querer.
 Los hombres así han de ser
 para tenelles amor.

(148)

Después, Anteo da muestras de su fuerza física unida a su integridad moral durante la conversación que mantiene con sus hermanos sobre la ofensa contra el duque, al principio del acto segundo. Seslao y Teleo intentan imponer su experiencia en la corte sobre la vida rústica que ha llevado el galán hasta entonces. Pregunta Seslao: ¿De qué suerte has de saber, / si en los montes te has criado, / si es bueno o mal parecer/ el nuestro?”⁴⁴⁶. Sus observaciones, en todo caso, no pueden nada contra la decisión de Anteo, cuyo sentido del honor sigue pidiendo venganza. Es entonces cuando el diálogo se desplaza a otro ámbito. De una sutil disquisición razonada sobre los preceptos y las costumbres cortesanas, los personajes pasan, a propuesta de Anteo, a la realización de una prueba física de fuerza: “Asidme de entrambas manos: / si vuestra fuerza me obliga / a seguiros, luego, hermanos, / vuestro parecer se siga”⁴⁴⁷. En este plano, Seslao y Teleo no consiguen ganar a su hermano, quien los tacha de “medio mujeres” y se va de escena criticando su delicada actitud y flojo carácter:

⁴⁴⁵ *El nieto de su padre*, 207a. No obstante, el episodio no aparece exclusivamente en algunas de las obras de nuestro corpus, sino también en otros dramas del autor que presentan una elaboración palatina más o menos fuerte, como veremos en las conclusiones de este trabajo.

⁴⁴⁶ *El caballero bobo*, 154.

⁴⁴⁷ *El caballero bobo*, 154.

ANTEO.

Adiós,
que ya me ofende este trato,
ese mirlado lenguaje,
ese melindre, ese traje,
desde el sombrero al zapato.
Pena me dan esos cuellos
que os cansáis de empinallos
¿cómo pudiera llevarlos,
si me congoja de vellos?

(134)

3.3.3 Conclusiones

En definitiva, sopesando el tratamiento de los temas característicos del género palatino en la dramaturgia de Guillem de Castro, resulta evidente su preferencia por la exploración de asuntos relacionados con el ejercicio del poder. El amor, por su parte, aparece como un elemento secundario, si se exceptúa su importancia en la diégesis de *El caballero bobo*. De esta forma, Castro presenta una tendencia propia de la época de gestación del género que analizamos, cuando el amor, como afirma Badía, no es “el eje vertebral de las comedias, pues, [...] el conflicto amoroso funciona como una pátina que recubre la actualización de conflictos relacionados con cuestiones de carácter socio-político”⁴⁴⁸. El enfoque principal del género palatino en Guillem de Castro tiene mucho que ver con el tratamiento ejemplar que en mayor o menor medida le aplicaron los dramaturgos valencianos, pues los dramas de Castro que hemos analizado dentro de este género manifiestan una finalidad didáctica, manteniéndose este mismo propósito también cuando el autor se incline, en sus obras de composición más tardía, por una visión del poderoso como príncipe-galán, que puede salvarse mediante el arrepentimiento o la auto-limitación. El corpus palatino de Guillem de Castro se configura como una especie de *speculum principis* dramatizado que apunta hacia la crítica a los abusos de poder, en la línea de otros autores valencianos, y especialmente de Cristóbal de Virués. El autor no muestra modelos positivos a seguir, sino que traza una teoría *ex negativo* por la que se representan las acciones de monarcas injustos y lujuriosos, hallando en el género palatino el medio más aventajado para poder expresar todos los temas controvertidos que se relacionan con la figura monárquica. Para elaborar el tema del poder en el género que nos ocupa, Guillem de Castro presenta tiranos *ex parte exercitii*⁴⁴⁹, esto es, monarcas legítimos o individuos que gobiernan por orden del rey que se dejan arrastrar por sus pasiones y apetitos personales, y cuyo defecto principal es la incapacidad de poner coto

⁴⁴⁸Véase BADÍA HERRERA, J., *Los primeros pasos en la Comedia nueva...*, *ob. cit.*, 258.

⁴⁴⁹ La única obra de Guillem de Castro donde aparece un rey *ex defectu tituli* es *El perfecto caballero*, publicada en la *Primera Parte* de las comedias del autor (Valencia, Felipe Mey, 1618). En la trama, el tiránico rey de Nápoles ha heredado un trono que su padre había conseguido a través del asesinato del legítimo monarca. No obstante, no incluimos este drama en nuestro corpus porque no posee los elementos que permiten adscribirlo al género palatino. Véase GARCÍA LORENZO, L., *El teatro de Guillén de Castro*, *ob. cit.*, 53-71.

a sus instintos⁴⁵⁰. El autor presenta y critica esta moderna *hybris* real empleando los temas palatinos de forma canónica, y completando la construcción ideológica de cada drama con elementos que se asoman en las obras enriqueciendo su tejido temático, como hemos visto al considerar el simbolismo atribuido a la corona, la asociación del tirano con los animales y la referencia a la época pagana.

Asimismo, Castro explora totalmente el abuso de poder, bien mediante la representación de tiranos que carecen de templanza por ceder a sus deseos ilegítimos, bien por presentar monarcas que aplican despiadadamente la justicia, como ocurre con *La justicia en la piedad*. Sobre todo considerando este último drama, en donde el rey pronuncia una sentencia de muerte contra su propio hijo, es posible notar como Guillem de Castro es capaz de tratar el tema del abuso del poder de forma compleja, superponiendo un defecto a otro. La falta de templanza del monarca, de hecho, se concreta en la aplicación de un rigor y de una justicia excesivos contra el príncipe, que a su vez había pecado de lujuria. Por eso, consideramos que *La justicia en la piedad* es la obra que elabora de forma más original el tema del abuso del poder, y que ofrece con más coherencia un desenlace llevado a cabo dentro de los patrones de la *comedia nueva* (por los que, como hemos observado, el poderoso conseguía salvarse).

Por lo que atañe al amor, este tema se elabora de forma netamente palatina al verse obstaculizado por una diferencia de carácter social (como ocurre en *Los enemigos hermanos* o con la relación entre la infanta y Leónido en *El amor constante*) e implica un ocultamiento de identidad cuyo descubrimiento final posibilita el triunfo del sentimiento amoroso en la pareja. Relacionado con las temáticas del universo palatino, Castro expone en sus dramas las preocupaciones sociales y morales de la época. Los motivos que trata el autor en sus obras incluyen cuestiones de carácter social explicitadas mediante la creación del ideal de un joven aristócrata viril y valiente, además de la consecuente crítica a los endebles españoles del siglo XVII. También, el tema del amor en las obras que hemos analizado se integra en un horizonte literario de amplio alcance, al incluir el

⁴⁵⁰ Domingo Carvajal ha analizado los vicios que caracterizan a estos déspotas: “La mayor parte de los malos reyes guillenianos que basan su gobierno en la fórmula absolutista de *ego qui sum* utilizan su poder para saciar el deseo o el impulso desordenado de cuatro vicios muy concretos: la lujuria, la ambición y la ira (heredadas de sus antecesores, los tiranos de las tragedias renacentistas), y la pereza (más propia de los tiranos de los nuevos tiempos)”. Véase DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes...*, ob. cit., 510-511.

recurso del amor de oídas y, sobre todo, el motivo de la fuerza de la sangre (como hemos visto en *El caballero bobo*). Temáticamente, por tanto, la elaboración de la materia palatina en la dramaturgia de Guillem de Castro, amplía, refleja y manifiesta de forma más seria y didáctica la función principal de la comedia a la que aludía Andrés Rey Artieda en la *Epístola al ilustrísimo Marqués de Cuéllar*:

Es la comedia espejo de la vida,
su fin mostrar los vicios y virtudes
para vivir con orden y medida.
Remedio eficacísimo (no dudes)
para animar los varoniles pechos
y enfrenar las ardientes juventudes⁴⁵¹.

⁴⁵¹ REY DE ARTIEDA, “Segunda epístola dedicada al Marqués de Cuéllar”, en *Poetas dramáticos valencianos*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, Revista de Archivos, 1929, t. I, XXIX.

3.4 El marco espacial

3.4.1 Introducción

Como se ha analizado en el capítulo sobre los rasgos de la materia palatina, una de las tendencias características del género es la ubicación de las tramas fuera del reino de Castilla. También, la materia palatina se articula alrededor de un número de espacios mayor con respecto, por ejemplo, a la comedia urbana⁴⁵², si bien no llega a la dispersión geográfica propia de la materia novelesca⁴⁵³. Se trata de un aspecto del drama que carece de plasmación escenográfica, tanto en referencia a los elementos de decorado, como con respecto a las informaciones que Guillem de Castro incluye en los parlamentos de los personajes. Los diferentes países que se presentan delante de los espectadores, de hecho, no se dotan de ninguna información adicional que vaya más allá de la mera indicación geográfica, señalada intradialógicamente o en el listado de los *dramatis personæ*, como veremos. Asimismo, los diferentes espacios en los que se llevan a cabo las escenas tienden a presentarse sin una profusión de detalles, y su tipología (jardín, sala real, habitación cerrada o calle) solo se cita brevemente en los parlamentos. No obstante, el análisis del marco espacial permite establecer la pertenencia de la obra al género que nos ocupa, además de considerar las pautas y los elementos constantes de Guillem de Castro al elaborar la materia palatina. En estos apartados, por tanto, vamos a considerar el corpus de referencia desde esta dimensión, tomando en cuenta diferentes planos de estudio. En primer lugar, nos vamos a centrar en las ubicaciones de los dramas, individuando las coordenadas geográficas en las que se desarrollan las tramas. Se trata de un ámbito que se integra en la definición de espacio *diegético*, definido por García Barrientos como el conjunto de los “lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento; el espacio significado en su integridad [...] en definitiva, el espacio

⁴⁵² Véase OLIVA, C., “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, *ob. cit.*, 32.

⁴⁵³ Véase BADÍA HERRERA, J., *Los primeros pasos en la comedia nueva...*, *ob. cit.*, 255.

de la ficción”⁴⁵⁴. En el segundo apartado, en cambio, consideraremos los lugares dramáticos que se presentan a lo largo de las obras, escena tras escena. Remitiremos, por tanto, a los sitios *patentes*, esto es, a cualquier “espacio escénico que representa “otro” espacio ficticio”⁴⁵⁵, pero también tomaremos en cuenta los espacios *latentes* de las obras, es decir, los lugares que el público imagina a través de la descripción de los personajes, y los espacios *ausentes*, que son invisibles también para los personajes del drama⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007, 127-28.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, 136.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 140.

3.4.2 El marco geográfico

Todas las obras que nos ocupan se sitúan en reinos alejados de Castilla en un grado más o menos elevado. No obstante, como apuntábamos arriba, no se ofrecen caracterizaciones sociales, costumbristas o folklóricas del país utilizado, ya que la actitud de los personajes responde a patrones propios de la sociedad española del Siglo de Oro tanto por sus acciones, como por sus rasgos de apariencia (atuendos o lenguaje empleado, por ejemplo). De esta forma, Guillem de Castro no se desvincula de las tendencias teatrales de finales del siglo XVI que confluirán en la materia palatina madura, ya que la geografía de sus dramas constituye un simple marco formal en el que ubicar la fábula. Las observaciones de Ortigoza Vieyra sobre el teatro de Rojas Zorrilla, por tanto, también se pueden aplicar a Castro:

Aun cuando [las tramas de las obras de Rojas Zorrilla] ocurran en Atenas y en Tracia, en ningún momento dan la impresión sus personajes de ser griegos, sino españoles, antojándose sus movimientos, sus ideas, su psicología y hasta su indumentaria muy del Siglo de Oro⁴⁵⁷.

Las indicaciones de la localización geográfica en el teatro clásico español se encuentran principalmente en el “decorado verbal” del parlamento de los personajes, como expone Rubiera Fernández, además de subyacer en otros recursos que dejan entender al público el cambio de espacio a lo largo de la acción: la música, los elementos escenográficos, el vestuario⁴⁵⁸. En lo relativo a la praxis teatral de Guillem de Castro, el procedimiento que se utiliza con mayor frecuencia para indicar la geografía de los dramas es, sin duda alguna, la fuerza evocativa de la palabra. De hecho, la gran mayoría de las obras que nos ocupan carecen de codificaciones explícitas, si se exceptúa, como veremos, el caso del atuendo de Costanza en *Cuánto se estima el honor*. Por otra parte, marcadores geográficos pueden aparecer también en el listado de las *dramatis personæ* que, a pesar de no representar una información accesible para el público que asistía a la

⁴⁵⁷ ORTIGOZA VIEYRA, C., *Los móviles de la comedia en Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Rojas, Calderón*, México, Robredo, 1954, 66-67.

⁴⁵⁸ Véase RUBIERA FERNÁNDEZ, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, 36.

representación, son útiles para sacar conclusiones sobre el horizonte espacial que se planteaba el autor al elaborar la obra, sobre todo si se considera su aspecto diacrónico en la evolución de la dramaturgia de Guillem de Castro.

Ahora bien, una vista panorámica en relación con la ubicación de los dramas que analizamos muestra el gran predominio de la elección de Hungría como lugar de desarrollo de la acción, ya que cuatro de las seis piezas de nuestro corpus localizan sus tramas en el reino magiar (*El amor constante*, *El caballero bobo*, *Los enemigos hermanos* y *La justicia en la piedad*). Siguen en importancia Italia y la península ibérica, con una ubicación siciliana en *Cuánto se estima el honor* y una vaga zona en los alrededores del río Guadalquivir en *El nieto de su padre*.

El primer bloque que examinamos está constituido por los dramas que se sitúan totalmente (o en su mayor parte) en Hungría. En *El amor constante* no se deja entender que nos encontramos en este reino hasta la mitad del acto segundo, ya que hasta entonces, las referencias geográficas que se proporcionan son muy vagas e indeterminadas, y no añaden ninguna información concreta. Además, el listado de las *dramatis personae* presenta personajes identificados exclusivamente por su papel y por la relación que tienen con los demás, sin especificar ninguna de sus procedencias: *El Rey*, *La Reina*, *La Infanta*, o *El Duque, padre de Nísida*. También, la *Loa* que precede a *El amor constante*⁴⁵⁹ anticipa la inicial indeterminación espacial del drama y sitúa al espectador en un vasto territorio cuyo horizonte geográfico alcanza coordenadas más amplias que las españolas: “No a pedir silencio vengo, / que ya no se halla en España / ni en los más remotos reinos”⁴⁶⁰. En el último cuadro del acto primero, Celauro está colérico por la ofensa hecha al padre de Nísida, y decide fugarse al extranjero e ir a pedir ayuda para poder derrotar a su hermano. No obstante, el galán no aclara a qué países quiere escaparse:

CELAURO No todo se gobierna por tus manos,
que reinos tiene el mundo y reyes tiene,

⁴⁵⁹ La loa que precede el drama de Castro se encuentra también en *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando, publicado en 1603. A pesar de que no haya constancia de que pertenezca a Guillem de Castro, no deja de presentar rasgos de vagas ambientación espacial, bien adaptados a la geografía palatina del drama del valenciano. Véase COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, estudio preliminar e índices de J. L. SUÁREZ GARCÍA y A. MADROÑAL, Granada, Universidad de Granada, 2000, vol. 2, 369.

⁴⁶⁰ *Loa* de *El amor constante*, 5. *Cursiva* nuestra.

y no todos injustos y tiranos,
y posible será que el cielo ordene
que alguno, de mis lástimas movido,
tu parecer y tu rigor condene.

(41)

Hasta este momento, la obra podría estar situada en una España no alejada del siglo XVII, ya que, al principio del acto primero, Nísida y la infanta toman “lición de danzar”⁴⁶¹, y la reina pide que canten para entretener al rey. La atmosfera descrita al principio de *El amor constante*, de hecho, se corresponde con la época de Guillem de Castro, cuando la danza constituía un elemento fundamental en la educación de los jóvenes nobles y de los infantes. Castiglione, en 1528, indicaba el baile como un elemento necesario para la educación de las damas: “[...] voglio che questa donna abbia notizie di lettere, di musica, di pittura e sappia danzar e festeggiare”⁴⁶². Como ya hemos indicado, es solo en el segundo cuadro del acto segundo cuando Celauro cita concretamente la ubicación de la obra, al explicarle a Leónido la acción desarrollada hasta aquel momento:

CELAURO

Cuando por causas tan dichas
salí de Hungría por horas,
con tal peligro que a mí
no me parecieron cortas,
fui a valerme de los reyes
de Ingalaterra y Escocia,
y de mis quejas movidos,
de sus gentes y a su costa,
juntaron tan grande armada
que no fue menos famosa
que la que el griego ofendido
pasó desde Grecia a Troya.

(68)

⁴⁶¹ *El amor constante*, 15.

⁴⁶² CASTIGLIONE, B., *Il libro del Cortegiano*, ed. de G. PRETI, Turín, Einaudi, 1965, 224. En el siglo XVII, la danza tendrá un papel aún más importante en la formación de los nobles, debido al desarrollo de fiestas de todo tipo. Véase MORENO MUÑOZ, M. J., *La danza teatral en el siglo XVII*, tesis de doctorado dirigida por Pedro Ruiz Pérez, Córdoba, Universidad de Córdoba, noviembre 2008, 65-75.

Solo en ese momento el público posee las indicaciones geográficas para poder situar en el horizonte espacial la acción del drama: el hermano de Celauro es el rey de Hungría, y es allí donde se está desarrollando la trama. Desde este momento, el nombre del reino se repetirá pocas veces, pero siempre como indicador espacial que remarque la distancia del *hic* de los espectadores. Cuando Celauro descubre que Leónido es su hijo, decide escribir un mensaje para que todo el mundo sepa la verdad, añadiendo también una referencia más específica a Hungría:

CELAURO Mas ya imagino y confío
 que todo el mundo, y Hungría,
 en viendo una firma mía,
 te tendrán por hijo mío.

(107)

Asimismo, en el desenlace del drama, el topónimo vuelve a repetirse con cierto matiz de distancia espacial:

[GRANDE] 4° Llevarás la de oro puro
 que otorgó su santidad
 del pontífice romano,
 en aquel dichoso día,
 a Esteban, que fue en Hungría
 el primero rey cristiano.

(114)

En definitiva, las técnicas con las que se define la ambientación geográfica en *El amor constante* indican la total preponderancia de la acción y del desarrollo de la trama sobre los espacios.

También *El caballero bobo* es una obra situada en Hungría, pero presenta elementos ligeramente diferentes de cara a la construcción del referente espacial. En primer lugar, como en *El amor constante*, los personajes socialmente más altos y pertenecientes a la vieja generación aparecen en las *dramatis personæ* exclusivamente acompañados por un artículo (esta vez indefinido), lo cual indica que Castro pensaba solo en la función estructural de su papel en la obra. El elenco incluye así *un* rey, *un* duque, y

un embajador. En segundo lugar, a diferencia de lo que sucede en la obra anteriormente analizada, en *El caballero bobo* la mención a la ambientación geográfica se produce ya en la primera escena, cuando el embajador habla con el duque para comentar las futuras bodas entre Henrico, príncipe de Inglaterra, y Aurora, infanta de Hungría:

DUQUE	Y honre a Hungría.
EMBAJADOR	Hónrase la Ingalaterra, su rey, y sus gentes todas.

(121-22)

En la misma escena, tras explicar la profecía que impide a cualquier hombre ver la cara de la infanta antes de que ésta se case, el duque remite una vez más a los dos reinos:

DUQUE	Mas, si tu príncipe Henrico viene a casarse con ella, dará luz la nueva Aurora a Hungría y a Ingalaterra.
-------	--

(124)

En tercer lugar, las referencias a este contexto geográfico adquieren matices semánticos que reflejan la compleja trama de alianzas y enemistades entre los personajes. El príncipe Lotario quiere reemplazar a Henrico de Inglaterra para casarse con la que piensa ser su propia hermana. Considerado desde una perspectiva espacial, Lotario podría conseguir con su estratagema lo que debería obtenerse a través de las bodas entre Aurora y Henrico, esto es, la unión de los dos reinos. La anfibología manifiesta en las palabras del príncipe cuando está a punto de casarse con Estrella, de hecho, también posee ciertas implicaciones espaciales:

LOTARIO	Dame las manos, señor.
REY	Con los brazos te las doy. Que no sé, te certifico, si eres mi hijo o Henrico.
LOTARIO	Las dos cosas, señor, soy, porque para ser dichoso, todo ha sido menester.

(179)

Sucesivamente, cuando se descubre el embuste del príncipe de Hungría, se establecen dos grupos diferentes, uno contra otro. Por un lado vemos al duque (que había sufrido una ofensa por parte de Lotario) junto con el embajador de Inglaterra (cuyo príncipe había sido asesinado), Anteo y Aurora; por el otro, al rey de Hungría con Lotario y Estrella. La contraposición entre los personajes, sin embargo, va más allá del simple conflicto entre ellos y se carga de connotaciones más profundas relacionadas con el enfrentamiento entre los dos reinos, como se pone de manifiesto en los gritos que se profieren justo antes de que empiece la batalla:

Vanse, y dicen unos y otros de adentro.

UNOS ¡Inglaterra!

OTROS ¡Hungría!

ANTEO ¡Viva Aurora!

LOTARIO ¡Viva Estrella!

(205)

Finalmente, en el desenlace, la actitud de Anteo permite neutralizar el conflicto y volver a la situación inicial, es decir, a una situación anterior a las luchas intestinas que oponían Aurora y Anteo a sus respectivos hermanos, Lotario y Estrella. También, Inglaterra se contrapone a una Hungría nuevamente compacta (constituida por Anteo, Aurora, Lotario, el rey y el duque):

ANTEO Cuando lograr mi esperanza
 pudiera de toda Hungría,
 y cuando tomar podría
 sin peligro la venganza,
 me determino a dejalla,
 [...]

EMBAJADOR No consiente Inglaterra
 en eso.

LOTARIO Si no consiente
 ¿qué importa?

EMBAJADOR Pues tengo gente,

	proseguiré yo la guerra.
ANTEO	Prosigue.
DUQUE	Puede firmar treguas de un mes.
EMBAJADOR	Sí haré, y a mi rey avisaré. Rabiando voy de pesar.
	(212-13)

A través de breves referencias a ambos reinos, Guillem de Castro dota a *El caballero bobo* de una singular semantización espacial, no con el propósito de especificar los rasgos de la ubicación geográfica del drama, sino con el objetivo de resaltar la pertenencia a un reino u a otro de los personajes.

La ubicación alejada del *hic* castellano se manifiesta de forma más compleja en las obras situadas en Hungría que se publicaron en la *Segunda parte de las comedias de don Guillem de Castro*. El autor, de hecho, utiliza procedimientos acordes con lo que será el canon palatino pero, a la vez, presenta peculiaridades que denotan una original labor teatral. El mismo Guillem de Castro parece consciente del cambio que se ha producido en el panorama literario, y lo cita en el breve prólogo al lector que acompaña la edición de 1625, donde escribe:

Solo quiero aduertirte, que demas de imprimir estas doze Comedias por hazer gusto a mi sobrina, lo hize también porque en mi ausencia se imprimieron otras doze, y tanto porque en ellas avía vn sinfín de yerros, como porque la que menos años tiene, tendrá de quinze arriba, que fue quando la poesía cómica, aunque menos murmurada, no estaua tan en su punto⁴⁶³.

En todos los dramas incluidos en esta *Parte*, la referencia a la ubicación espacial se precisa en los primeros versos. Además, en las *dramatis personæ* se introduce la procedencia geográfica de los personajes socialmente más elevados. Se trata de una señal evidente de la preocupación del autor para contextualizar geográficamente la acción.

⁴⁶³ “*Al lector*”, prólogo a la *Segunda parte de las comedias de don Guillen de Castro* (Valencia, Miguel Sorolla, 1625). Citamos por la edición del prólogo que incluye Juliá Martínez en las “Observaciones preliminares” a las *Obras de Guillen de Castro*. Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras de don Guillen de Castro y Bellvís*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, *ob. cit.*, I, XXXI-XXXII.

En *Los enemigos hermanos*, Guillem de Castro mantiene el mismo procedimiento que había utilizado en *El caballero bobo*, tanto por lo que atañe a las *dramatis personæ*, como por la referencia inmediata a Hungría. De hecho, los personajes jerárquicamente más altos de la obra siguen presentándose solo por su papel y sin ninguna indicación geográfica u onomástica. También, en los primeros versos, se cita la ambientación magiar de una forma indirecta pero suficientemente clara como para informar al público del sitio donde se llevan a cabo los hechos. Dice el rey, refiriéndose a su hija: “habiéndome de heredar/ tú la corona de Hungría”⁴⁶⁴, y poco después, cuando habla con la bella Briseida, el lacayo Lombardo cita dos veces la procedencia de los dos hermanos Otón y Ceslau:

LOMBARDO Hijos son, señora mía,
 del Duque, que es en Hungría
 del Rey segunda persona.
 El uno se llama Otón,
 y el otro Ceslau se llama.
 ¿Aún no te ha dicho su fama
 sus extremos cuáles son?
 [...]
 Sabete pues, que en Hungría
 estos dos hermanos son
 tan varios en condición,
 que son la noche y el día;
 (6b-7a)

El elemento peculiar de *Los enemigos hermanos* es una concreción espacial ligeramente más definida que la que hemos encontrado en los dramas anteriormente analizados. De hecho, no solo se especifica el reino de ubicación, sino también la ciudad donde ocurren los hechos. Al principio del acto segundo, Roberto cuenta al duque y a la duquesa qué les ha pasado a Otón y a Ceslau en unas justas en las que habían participado:

ROBERTO Habiéndose publicado
 del mundo por las provincias,
 que en esta ciudad de Ebuda,

⁴⁶⁴ *Los enemigos hermanos*, 2a.

gran metrópoli de Hungría,
esta justa y estas fiestas...

(13b)

El detalle, claro está, no tiene relevancia alguna para el desarrollo de la trama, pero Castro lo incluye para enriquecer de elementos el imaginario húngaro del público. Ebuda, que hace referencia a la antigua ciudad de Buda, hoy integrada en Budapest, había sido conquistada por el ejército turco en 1541. Era una ciudad bastante conocida por los españoles de la época, no solo a través de las crónicas, sino también porque muchos militares de Carlos V habían luchado allí para defender lo que se consideraba el baluarte oriental de la cristiandad⁴⁶⁵. Otro rasgo espacial de la obra, indicador de una madurez teatral y de una evolución del autor en la elaboración del género palatino, es la ampliación del horizonte geográfico, que abarca muchos otros reinos además de Hungría. Se trata de espacios que García Barrientos definiría como “autónomos” o “ausentes”, lugares mencionados pero nunca escenificados que pertenecen a los antecedentes de la representación y que, en la mayoría de los casos, se configuran con meras indicaciones de la procedencia de algunos personajes, también solo nombrados. Aun así, es lícito incluirlos en el universo espacial del drama. Véase, en primer lugar, lo que dice el duque cuando le explica a Otón (y al público) las complicadas relaciones familiares establecidas con el rey:

DUQUE	[El rey] hubo en su mujer primera, que Infanta de Escocia era, una hija; y fue con quien fui yo casado en secreto. Llevóla Dios, cuya es: [...] En la otra mujer suya, de Dinamarca Princesa, hermana de la Duquesa, mujer mía y madre tuya, hubo otra hija y casó
-------	--

⁴⁶⁵ Véase Korpás, Z., “Las luchas antitúrcas en Hungría y la política oriental de los Austrias”, en A. Alvar (ed.), *Socialización, vida privada y actividad pública de un Emperador del Renacimiento. Fernando I, 1503-1564*, Madrid, SECC, 2004, 335-69.

con el gran Príncipe inglés
y a pocos años después
murió ella, y él murió,
dejándoles por consuelo
y alivio de pena tanta
a estos reinos esta Infanta,
que es los ojos de su agüelo.

(16a)

También, en las justas donde se desafían Otón y Ceslau participa el príncipe de Bohemia: “El Príncipe de Bo[h]emia, / que el primero mantenía, / entró en un corcel bizarro”⁴⁶⁶. Finalmente, Cesarino, padre de Briseida y viejo servidor del rey, relata a Otón lo que le había pasado fuera de Hungría, remitiendo a una zona identificable con Turquía o, en todo caso, con la zona más oriental del Mediterráneo:

CESARINO

Hube de salir de Hungría,
y peregrinando, fuime
al Emperador cristiano,
[...]
pero en una desdichada
que perdió, entonces perdíme
yo también honradamente,
y a los últimos confines
del Imperio de Levante,
entre mil sucesos tristes,
me llevó mi cautiverio.

(35b)

⁴⁶⁶ *Los enemigos hermanos*, 13b.

Estas dos últimas citas completan el panorama geográfico trazado por Guillem de Castro al concebir la obra. Efectivamente, la elección de los reinos del norte de Europa como lugar de origen de las anteriores mujeres del duque y de la parte más oriental del Mediterráneo como cautiverio de Cesarino ubica la trama en una dimensión muy alejada de España (y más precisamente del reino de Castilla), manifestando el rasgo espacial típicamente palatino apuntado por Oleza⁴⁶⁷. A pesar de no incluir ninguna referencia a la península ibérica, sin embargo, la obra adopta un punto de vista marcadamente nacional, ya que su articulación geográfica está constituida por un amplio arco de reinos y países equidistantes de España: Escocia, Inglaterra, Dinamarca, Bohemia, Hungría, Turquía (Fig. 1).

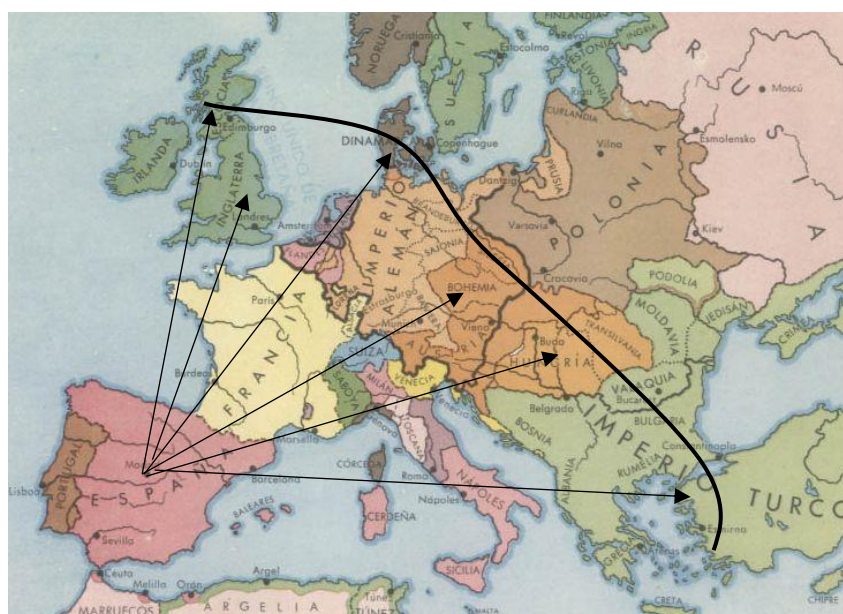


Figura 1. Los reinos mencionados en *Los enemigos hermanos* y su disposición con respecto a España.

Siguiendo con la elección de la ambientación húngara, *La justicia en la piedad* es la obra palatina de Guillem de Castro que más precisión ofrece de cara al parámetro que estamos considerando. El drama está situado en dos reinos: Hungría y Bohemia. También, a diferencia de *Los enemigos hermanos* y de *El amor constante*, donde se remite al personaje de “El Rey” sin ninguna especificidad geográfica, o de la aún más general referencia a “Un Rey” en *El caballero bobo*, los dos monarcas se identifican aquí como “El Rey de Hungría” y “El Rey de Bohemia”, lo cual implica una atención específica por

⁴⁶⁷ Véase OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 707. Véase también OLEZA, J., “El primer Lope: un haz...”, *ob. cit.*, 13.

parte de Castro a la caracterización geográfica de la obra. La época de elaboración de este drama (1615-1620) coincide, efectivamente, con un periodo en el que el género palatino había adquirido rasgos más definidos, paradigmáticamente evidentes en obras tan acabadas como *El perro del hortelano* (elaborada entre 1613 y 1615, según Morley y Bruerton⁴⁶⁸) o *El vergonzoso en palacio* (cuya fecha de composición se coloca hacia la primera década del siglo XVII⁴⁶⁹). Como en la mayoría de los demás dramas, también en *La justicia en la piedad* se presenta la referencia a la ambientación geográfica casi al principio de la obra. Sin embargo, en este caso, aclarar inmediatamente que la acción no ocurre en España evita la peligrosa asociación entre lo ficticio (un rey que se descuida completamente de sus deberes como gobernante) y lo real (la gestión política del Estado dejada a los validos en la época de los Austrias menores), por lo menos explícitamente:

REY	Con tan necia hipocresía querrás decirme en rigor ¿qué?, di.
MARQUÉS	Perdona, señor; que, pues gobiernas a Hungría, y el apetecido peso sobre tu cabeza apoyas, que los veas, que los oyas.

(117b)

Todo el acto primero se ubica en el reino de Hungría, sin ninguna especificación más concreta. El acto segundo, en cambio, empieza en el reino de Bohemia, y la ambientación se deduce por referencias implícitas del contexto y de los parlamentos de los personajes. El discurso trata sobre el cambio repentino del rey húngaro, ocurrido al final del acto primero:

ATAÚLFO	Al mundo pondrán espanto juntos Bohemia y Hungría.
MARQUÉS	Y más si les dan los cielos,

⁴⁶⁸ Véase MORLEY, S. G. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, ob. cit., 375 y 597.

⁴⁶⁹ Véase LABARRE, F. y LABARRE R., “En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y de algunas otras comedias de Tirso de Molina”, en *Criticón*, 16 (1981), 11-20.

de nuestros ruegos movidos,
herederos parecidos
a tan heroicos abuelos.

REY BOHEMIA ¡Qué! ¿Tan notable mudanza
hizo vuestro Rey?

(131b)

La ambientación en Bohemia, en realidad, se configura como un pequeño paréntesis espacial que ocupa solo la primera escena del acto segundo, y que es necesario para complicar la acción amorosa de la obra presentando la relación entre la infanta de Bohemia (prometida del príncipe de Hungría) y su primo Celandio. En la siguiente escena, de hecho, la obra vuelve a situarse en el palacio húngaro, donde el infante sigue determinado a conquistar a Celaura, a su vez enamorada de, y correspondida por, Atislao. Los espacios representados pasan de uno a otro lugar a través de los movimientos de los personajes, explícitamente resaltados en el drama por boca de otros. Por ejemplo, el príncipe alude al desplazamiento de Celaura y Atislao al campo, añadiendo que él mismo quiere alcanzarlos allí. También, cuando la reina le habla antes de que éste vaya a cazar, hace alusión al viaje de la infanta de Bohemia hacia Hungría: “Y advertid que habrá partido / ya de Bohemia la Infanta”⁴⁷⁰.

El exotismo de la obra que nos ocupa se concentra en una variedad geográfica bastante reducida (Hungría y Bohemia). Aun así, dentro de la ambientación húngara, Guillem de Castro remite a tres ciudades concretas. El autor, de hecho, cita Buda, calificándola como ya había ocurrido en *Los enemigos hermanos*, de “gran metrópoli de Hungría”. Asimismo, se hace referencia a otras dos ciudades específicas cuando se están distribuyendo nuevos cargos de Gobierno:

FEDUARDO Hice cuantas humanas diligencias
me dio lugar el término preciso.

Va leyendo.

“Para el gobierno de Alba te consultan
Artemio, Federico y Sinibaldo.

[...]

⁴⁷⁰ *La justicia en la piedad*, 135b.

Para el castillo de Astridón consultan
a Estéfano, Ataúlfo y Ludovico.

(136b-137a)

Alba Regia (la actual Székesfehérvár) y Astridón (que se corresponde con Estrigonia, en húngaro Esztergom) eran dos localidades muy importantes en la Hungría de la época, involucradas también en el tradicional proceso de coronación, como refiere Zupka:

Traditionally, a candidate had to meet three basic conditions to be regarded as the legitimate King of Hungary: he had to be crowned with the Holy Crown, the coronation had to be performed by the archbishop of Esztergom, and it had to take place in the Virgin Mary Basilica in Székesfehérvár⁴⁷¹.

Los lugares citados por Castro, además, son simbólicamente relevantes dentro de la obra porque remiten a un rey que administra concreta y correctamente tanto desde el ámbito político (representado por Alba Regia, sitio de la coronación húngara), como desde el religioso (representado por Astridón, es decir Estrigonia, que era sede del arzobispado más importante de Hungría). También, las dos ciudades constituían una parte importante del imaginario construido sobre Hungría en España, cuyo conocimiento, a la par del de Hungría en general, llegaba a la península ibérica a través de múltiples canales. En primer lugar, las fuentes cronísticas citan a menudo los hechos de Hungría, como ocurre con la *Segunda parte de la vida y hechos del Emperador Carlos Quinto* de Prudencio Sandoval, donde se remite a los sitios nombrados en *La justicia en la piedad* como importantes plazas militares del Reino:

Como en esta vida no hay gozo cumplido, no lo pudo ser el de esta victoria, porque aquí en Banalo llegó un correo de Italia que trajo nueva de que Barbarroja había tomado a Niza; y de Hungría vino otra, que el Turco había tomado a Sieteiglesias y a Estrigonia, que era la más importante plaza de Hungría, y que iba sobre Alba Real, que es otra tal⁴⁷².

En segundo lugar, más allá de las crónicas, un canal para que las informaciones pasasen de Hungría a España estaba constituido por las historias particulares de los soldados que

⁴⁷¹ ZUKPA, D., *Ritual and symbolic Communication in Medieval Hungary under the Árpád Dynasty (1000-1301)*, Leiden, Brill, 2016, 36. Véase también KÖRÖSI, Z., “Las luchas antiturcas en Hungría...”, *ob. cit.*, 338, n. 8.

⁴⁷² SANDOVAL, P. de, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, ed. de C. SECO SERRANO, Madrid, Ediciones Atlas, 1956, III, 156 (BAE, LXXXII).

combatían en este territorio del este europeo, una consecuencia de la importante presencia militar española en Hungría, como asume Korpás⁴⁷³. Por ejemplo, en el asedio de Estrigonia de 1543, las fuerzas militares hasbúrgicas habían alcanzado un papel relevante en la defensa de la sede arzobispal de la ciudad, como se lee en los *Historiarum de Rebus Ungaricis libri XXXIV* de Nicolas Isthvanfi, de 1622, donde se citan a los capitanes Martín de Lazcano y Fernando Francisco Salamanca:

Nec multum ibi moratus Budam contendit: [...] expedito itinere Strigonium ire maturavit. [...] Ut præsidium hispanorum, quod duce Martino Musica, cognomine Liscano, Thomæ eius, qui Cassoviæ ab agricolis tumultuaria in pugna cæsus erat, propinquo imponebatur [...] Paulo ante obsidionem Ferdinandus Franciscum Salamancam Hispanum immiserat, cum Italicis cohortibus duabus⁴⁷⁴.

Finalmente, la idea que se podía tener de Hungría (y de las ciudades que se citan en el drama) en la España de la época se nutre de todos los elementos ya hallados por Bocsi en su imprescindible trabajo sobre el teatro de Lope de Vega, y de las observaciones de Argente del Castillo sobre el teatro de Mira de Amescua⁴⁷⁵. A la luz de sus investigaciones, desde una perspectiva religiosa, Hungría y España compartían la misma condición de atalayas de la Cristiandad contra la religión musulmana, una al oeste del Mediterráneo, y la otra al este. Además, políticamente, enlaces matrimoniales habían relacionado las familias reales de ambos reinos a partir de las bodas entre Fernando (hermano de Carlos I) y Ana de Hungría en 1521, y de María de Hasburgo con Luís Jagellón en 1522⁴⁷⁶. En definitiva, y a pesar de que Hungría no se asociase al estado de

⁴⁷³ Véase Korpás, Z., “Las historias personales perdidas: lo húngaro y el teatro del Siglo de Oro (interpretación y cercanía de la lejanía física), en *Hipogrifo*, 2: 2 (2014), 43-61 y, del mismo autor, “La correspondencia de un soldado español de las guerras de Hungría a mediados del siglo XVI. Comentarios al diario de Bernardo de Aldana (1548-1552), en *Hispania: Revista española de historia*, 60: 206 (2000), 881-910.

⁴⁷⁴ ISTHVANFI, N., *Historiarum de rebus ungaricis libri XXXIV*, Colonia, Antonius Hieratus, 1622, 262.

⁴⁷⁵ Véase ARGENTE DEL CASTILLO, C., “Hungría en el teatro de Mira de Amescua”, en R. CASTILLA PÉREZ y M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, 83-100, sobre todo 83-86.

⁴⁷⁶ Véase ARGENTE DEL CASTILLO, C., “Hungría en el teatro de Mira de Amescua”, *ob. cit.*, 85; véase también FERDINANDY, M. de., *Historia de Hungría*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, sobre todo las páginas 86-134. Aun antes, miembros de la casa real magiar se habían relacionado con el reino de Aragón, con las bodas entre Jaime I y Violante de Hungría, reina consorte de Aragón entre 1235 y 1251.

Transilvania, como ha aclarado Sembrián⁴⁷⁷, el reino magiar seguía guardando el carácter de misterio y exotismo de una zona lejana, perfectamente acorde con el rasgo espacial de la materia palatina. Guillem de Castro, a través de una geografía formalmente determinada pero sustancialmente indefinida, incluye lugares concretos que se presentan como simples contextos de ubicación, y de los cuales no se especifica ningún elemento que remita, por ejemplo, a sus edificios o a sus espacios.

Otro bloque geográfico de las obras palatinas de Guillem de Castro está constituido por un lugar más cercano a la realidad española. *Cuánto se estima el honor*, de hecho, es un drama ubicado en Sicilia. Es ésta una de las regiones preferidas para la ambientación palatina, que también tendrá porvenir en el teatro del Siglo de Oro. Pensemos en obras como *La firmeza en la desdicha* o *El poder en el discreto* de Lope⁴⁷⁸, o *El mejor amigo, el Rey* de Moreto. Cabe considerar que la elección de una ambientación siciliana se justifica por un conjunto de razones principalmente históricas o dependientes de la experiencia biográfica del autor, al margen del valor literario que Sicilia y toda la península italiana ejercían sobre España⁴⁷⁹. En primer lugar, Sicilia estaba relacionada con la corona de Aragón desde los tumultos de las vísperas sicilianas, a finales del siglo XIII, y fue unificada con el reino de Nápoles por Alfonso V el Magnánimo en 1443, si bien “la conquista napoletana non ristabilì l’unità dell’antico regno normanno e svevo: i due regni, [...] non mutavano in nulla le rispettive istituzioni e venivano governati da funzionari distinti”⁴⁸⁰. El espacio, por tanto, tenía que ser muy familiar para el público y no demasiado lejano de su imaginario por constituir una parte integrante del reino aragonés. Aun así, se encontraba en una posición intermedia entre el exotismo total de Grecia o Hungría y la cercanía de Barcelona o Andalucía. En segundo lugar, intercalar referencias geográficas específicas en los textos literarios podía ser fruto de un

⁴⁷⁷ Véase SAMBRIÁN, O. A., “La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano* y *El rey sin reino* de Lope”, en G. VEGA y H. URZÁIZ (eds.), *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, 947-955.

⁴⁷⁸ En la base de datos ARTELOPE se recogen dos dramas palatinos (*La firmeza en la desdicha* y *El vencido vencedor*) y dos comedias palatinas (*Las burlas de veras* y *El poder en el discreto*) situados en Sicilia.

⁴⁷⁹ Sin ir más allá de la dramaturgia de Guillem de Castro, *El desengaño dichoso* se surte ampliamente del *Orlando Furioso* de Ariosto, y el mismo Orlando es una referencia tópica en las comedias *Don Quijote de la Mancha* y *La humildad soberbia*. También, pequeñas coincidencias diegéticas y textuales permiten relacionar *La justicia en la piedad* con la tragedia *Epitia*, de Giraldi Cinthio.

⁴⁸⁰ CORRAO, P., “A patti con la corona: la Sicilia aragonesa”, en F. BENIGNO y G. GIARRIZZO (eds.), *Storia della Sicilia. 1. Dalle origini al Seicento*, Bari, Laterza, 2003, 121-33, 132.

conocimiento directo, como ocurre con Cristóbal de Virués y Milán en algunas de sus obras líricas (recordemos que Virués estuvo destinado como militar en el milanesado)⁴⁸¹. En el caso de Guillem de Castro, sabemos que estuvo destinado en el sur de Italia por lo menos entre 1607 y 1609, cuando desempeñó el cargo de Gobernador en Scigliano, una fortaleza – hoy en día un pueblo de unos 1300 habitantes – situada en Calabria. Un efecto evidente de la estancia italiana de Castro es, además de la ambientación napolitana de *El perfecto caballero* y *La ingratitud por amor*, el elemento lingüístico que aparece en *La fuerza de la sangre*, la obra de fuente cervantina en la que el criado Gonzalo enumera una serie de comidas italianas:

GONZALO A lo que de Italia trata
 con más gusto me aventuro,
 que aquello de la *piñata*,
 caso, cavalo, buturo,
 *presuto, carne salata*⁴⁸².

La especificidad de los términos usados, de hecho, remite a los dialectos del sur de Italia, donde *caso* significa *queso*, y *buturo* mantequilla, en italiano *burro*. Se revela, por tanto, el contacto directo que el autor tuvo no solo con la lengua italiana, sino con sus dialectos meridionales. Resulta natural, en definitiva, que Castro, valenciano de nacimiento y directo conocedor del sur de Italia, pudiese ambientar una obra en Sicilia. Por lo que atañe al tratamiento espacial de la materia palatina en este drama, *Cuánto se estima el honor* incluye exclusivamente una referencia general a la isla, sin citar ninguna ciudad o sitio en concreto. En el segundo cuadro del acto primero, cuando el rey habla con su hijo (cuya procedencia siciliana se explicita en el listado de las *dramatis personæ*), se aclara el horizonte geográfico en el que nos encontramos:

REY ¿Melancolías que os quitan
 el cumplir obligaciones,
 o previenen sinrazones,

⁴⁸¹ Véase FERRER VALLS, T., “Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega”, en M. CHIABÒ y F. DOGLIO (eds.), *XXVIII Convegno internazionale romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500.. Roma, 7-10 ottobre 2004*, Roma, Edizioni Torre d’Orfeo, 2005, 319-342.

⁴⁸² CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *La fuerza de la sangre*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, 1927, vol. III, 240b.

y desgracias solicitan,
y la más grande y expresa
en vuestra esposa, una santa,
que de Nápoles fue infanta,
y es de Sicilia princesa?

(98a)

No obstante, como hemos apuntado arriba, la definición geográfica no va más allá de la simple mención. El reino de Nápoles, además, se cita como espacio ausente que en ningún momento llega a representarse en la escena y que Guillem de Castro utiliza oportunamente en el drama para cumplir con determinadas exigencias teatrales y diegéticas. La ciudad partenopea, de hecho, a través de su conflicto con Sicilia, se convierte en la causa que permite el desarrollo de la acción. Al final del acto primero, el rey tiene que desplazarse de Sicilia a Nápoles por la guerra y, consecuentemente, deja el gobierno en manos de su hijo (que abusará de su poder contra Celia):

REY Con un poder excesivo,
que fía del mar salado
viene el de Nápoles, digno
efecto de su valor;
pero saldré a recibillo
con la gente que levanto,
y la armada que apercibo.

(102b)

A continuación, al principio del acto segundo, se remite a una tregua entre los dos reyes, un hecho que no viene a cuenta para precisar el contexto espacial o cronológico, sino que sirve para seguir desarrollando el nudo de la obra (con el ataque del duque a su hija por razones de honor):

LEONATO [...] mas tuvo tanta piedad
de la Princesa una carta
con su padre y con su suegro,
que suspendieron las armas;
y para que con la enmienda

del Príncipe, lo que tratan
tenga fin dichoso, envían
a tu padre el Duque.

(103b)

Al principio del acto tercero, en cambio, la guerra se suspende por la mala actitud del príncipe, y el rey de Sicilia recobra su poder y castiga a su hijo:

AURELINO [...] admirados los dos reyes,
segunda vez suspendieron
las armas. Viene enojado
tu padre a poner remedio
en estos males.

(115b)

Finalmente, la obra que nos ocupa es la única dentro del corpus palatino de Castro que presenta un atuendo connotado con un gentilicio, ya que Costanza sale en el acto primero de “viuda italiana”. La mera indicación de la tipología del vestuario, del cual no se especifica ninguna prenda en concreto, tenía que representar una clara codificación para el público, tal y como ocurre hoy en día con peluca y polvos para referirse al siglo XVIII o con los vestidos orientales de Cio-Cio San en la *Madama Butterfly* de Puccini. Como ha señalado Ferrer Valls, además, una posible razón que justifica acotaciones escuetas para el atuendo se encuentra en la responsabilidad que tenía el director de comedias a la hora de organizar la representación:

La delegación del tratamiento espectacular del texto por parte del dramaturgo en el director de la compañía, un hecho que imponía la práctica teatral de la época, podría explicar la razón por la que los textos son parcos en acotaciones de vestuario o, cuando las hay, éstas no son detalladas, sino que se muestran altamente codificadas, limitándose a indicaciones del tipo “de camino”, “de noche”, o estriban en acompañar la entrada del personaje con un recordatorio de su papel, mención que lleva implícita, claro está, una orientación sobre el tipo de vestuario (“viejo”, “galán”, “dama”, “criado”, “villano”, etc.)⁴⁸³.

⁴⁸³ FERRER VALLS, T., “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, en *Cuadernos de Teatro clásico*, 13-14 (2000), 63-84, 64.

Todas las obras que hemos considerado hasta ahora se ubican en reinos más o menos alejados de la península ibérica. La última obra cuya ambientación geográfica queremos abordar es *El nieto de su padre*, que representa un caso peculiar en las tendencias de la materia palatina por situarse en un territorio muy cercano a la realidad espacial del público. En su primer parlamento, al principio del drama, la dama Armesinda lo cita claramente:

ARMESINDA Fue mi padre, como sabes,
 a España, y su gran corona
 del rey, segunda persona
 en lo rico y en lo grave.
 [...]
 Mi madre se vio de suerte
 conmigo, y sin él perdida,
 que previniendo mi vida
 [...] me ordenó piadosamente
 que este palacio y campaña
 habitase y no saliese
 de aquí jamás, que no fuese
 para ser Reina de España.

(200b-201a)

También Ataúlfo, que ha ido a cortejar a la dama, remite al topónimo cuando explica los antecedentes de la representación, esto es, el hecho de que el rey Boemundo ha engendrado un hijo en su propia hija:

ATAÚLFO Boemundo, ahora rey
 en España, a quien resultan
 de sus caduqueces torpes
 resoluciones confusas,
 es mi tío, por hermano
 de mi madre, y por la tuya
 de los dos común hermano,
 hizo nuestra sangre una.

(201a)

La referencia a España es señalada muchas más veces a lo largo del texto. Por ejemplo, el rey remite a esta localización de forma directa, al decir en el acto tercero: “Yo soy, yo soy rey de España”⁴⁸⁴. Además, añade que ha heredado “España a veinte y tres reyes”. Más concretamente, además del reino, algunos pequeños detalles permiten colocar *El nieto de su padre* en una localización andaluza, ya que hacia el final del acto segundo, los pastores se refieren al río Guadalquivir. No obstante, a pesar de situarse en un espacio cercano al público, Guillem de Castro consigue la lejanía espacial mediante la lejanía temporal, en una peculiar realización cronotópica que acarrea en sí la idea de una España que históricamente no coincide en nada con la del Siglo de Oro, como veremos en el apartado sobre el aspecto cronológico de los dramas. El mismo procedimiento se utiliza en las obras palatinas de Virués *La infelice Marcela* y *La cruel Casandra*⁴⁸⁵, que se sitúan respectivamente en una Galicia cronológicamente indefinida o en un reino de León alejado y poco preciso en el tiempo. Asimismo, *El despertar a quien duerme* de Lope se ubica en una supuesta Barcelona medieval.

En definitiva, las seis obras que consideramos en nuestro corpus ofrecen una ambientación alejada del *hic* de la España del siglo XVII. Los medios por los que se consigue caracterizar la lejanía espacial son más o menos canónicos, y se mantienen constantes, contribuyendo a crear ese efecto de ilusión que esperaba el público en obras del género que nos ocupa. Guillem de Castro contribuye a la elaboración del caudal palatino aprovechándose de las mismas técnicas de ubicación geográfica lejana patentes en muchas de las obras de Lope de Vega del mismo género (por ejemplo *Porfiando vence amor*, *La ventura sin buscarla*, *Nadie se conoce* o *Ver y no creer*⁴⁸⁶) y, otras obras de autores posteriores, como *La confusión de Fortuna* de Rojas Zorrilla, *Engañar para reinar* de Enríquez Gómez o la *La vida es sueño* de Calderón, ambientadas todas en lugares como Hungría, Serbia o Polonia.

⁴⁸⁴ Esta cita y la siguiente aparecen en *El nieto de su padre*, 230a.

⁴⁸⁵ Véase FERRER VALLS, T., “Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega”, *ob. cit.*, 323.

⁴⁸⁶ La base de datos ARTELOPE (<http://artelope.uv.es/>) considera esta obra de autoría dudosa al indicar que Ruiz-Ascarza, en su tesis doctoral, rechaza la atribución al *Fénix de los ingenios*. Véase RUIZ-ASCARZA, M., *An Examination of Objective Methods for Determining "Comedia" Authorship Together with Case Studies of Eight Plays Attributed to Lope de Vega*, Tesis doctoral leída en la Universidad de Virginia, 1975.

No obstante, notamos un diferente tratamiento en la que se considera su obra más temprana⁴⁸⁷ respecto a las obras posteriores. En *El amor constante*, de hecho, Castro mantiene una técnica detectable también en los autores de finales del siglo XVI. Se trata de dramaturgos que, en muchos casos, no se mostraban tan preocupados por detallar la localización geográfica desde las primeras escenas en sus obras palatinas. Nos referimos en primer lugar a Virués, quien en *Atila Furioso* no menciona al “Rey de Reyes y de Hungría Atila” hasta la última escena del acto primero⁴⁸⁸. También, en *El hijo obediente* de Beneito, no encontramos una referencia al imperio griego hasta la segunda escena de la obra, después de unos trescientos versos. En cambio, como hemos comprobado, en el resto de las obras de Castro que constituyen nuestro corpus el autor muestra una mayor preocupación por concretar la ubicación espacial de la acción. Es algo que se plasma en el mismo listado de los personajes y/o desde los primeros versos de los dramas. Esto resulta indicativo de la conciencia del autor sobre la importancia de concretar la lejanía espacial en este género de obras. También, frente al completo anonimato de algunos personajes de *El caballero bobo*, en el que aparecen “un Rey” o “un Duque”, o de *El amor constante*, donde se señala simplemente “el Rey”, en el resto de las obras palatinas se nota el interés del autor por aclarar la procedencia geográfica de los personajes de rango social más elevado, indicándola directamente en el elenco de *dramatis personæ*.

Como hemos visto, el abanico de posibilidades espaciales que escoge Guillem de Castro para tratar la materia que nos ocupa es bastante amplio y abarca todo el territorio europeo a excepción de su parte central. Considerando esta variedad, otro elemento que llama la atención al realizar el análisis espacial es la relación entre la indeterminación geográfica del país de ubicación y la distancia de este con respecto a España. Es decir, cuanto más cerca de la península ibérica se sitúan los dramas, tanto más disminuye la precisión descriptiva de su ubicación geográfica (la comparación se establece, claro está, dentro de los patrones de la materia palatina). Las únicas referencias a ciudades concretas que se dan en el corpus que consideramos, de hecho, ocurren con Alba, Buda y Estridión

⁴⁸⁷ Nos basamos en la cronología propuesta por BRUERTON, C., “The chronology of the *comedias* de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 150. Véase también ROCA FRANQUESA, J. M., “Un dramaturgo de la Edad de Oro. Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 393.

⁴⁸⁸ Pese a que Atila cite en su primer parlamento a Roma, a los reinos de Esclavonia o Epidauró, éstos remiten solo a espacios aludidos y no representados en el texto, sin dar ninguna idea de la ubicación del drama.

en *La Justicia en la piedad*, o Buda en *Los enemigos hermanos*. Si la ubicación se aproxima a España, en cambio, Guillem de Castro no cita ni menciona ninguna localidad concreta, como ocurre en *Cuánto se estima el honor* con la referencia escueta a Sicilia. Del análisis espacial en los dramas palatinos del autor se evidencia por tanto una precisa voluntad de situar a los espectadores en un contexto lejano de sus coordenadas geográficas, respetando de esta forma las reglas de juego que implicaba la materia palatina.

3.4.3 Los espacios de la acción

Una vez establecido el marco geográfico de las acciones representadas, vamos a analizar sus espacios de ubicación, que son variados y, si nos atenemos a la diacronía de las obras que nos ocupan, se van haciendo progresivamente más numerosos. No obstante, como sucede con el ámbito geográfico, Guillem de Castro presenta lugares poco definidos, a no ser que éstos se refieran a secuencias teatrales significativas para la trama (como es el encuentro entre los amantes o un momento de profunda densidad dramática). Asimismo, en todo momento se ofrecen al público indicios para poder entender la articulación de los espacios en los que se está desarrollando la acción, tratándose por tanto de lugares si bien determinados, escasamente detallados. Como ocurre en la mayoría de las obras del Siglo de Oro, estas referencias no se suelen indicar a través de acotaciones explícitas, sino que se deducen de los parlamentos de los personajes. Compartimos por tanto las observaciones de Aurelio González sobre el teatro áureo, cuando señala: “Las didascalias implícitas forman parte del texto literario o dramático, pero están en función de la representación, en algún sentido llenan la función que en otros géneros corresponde a la descripción”⁴⁸⁹. Por su parte, García Barrientos llama la atención sobre la fuerza de la palabra:

Muy raras serán las obras de teatro en que una parte, mayor o menor, más o menos importante, del espacio de la fábula no tenga más existencia que la verbal, resulte significada únicamente mediante la palabra. Esta puede incluso sustituir al decorado para dar contenido dramático al espacio escénico y dar lugar así al llamado “decorado verbal”⁴⁹⁰.

Se trata de una técnica que Guillem de Castro emplea a lo largo de toda su trayectoria literaria y que se da en obras primerizas como *El amor constante*, y en dramas más tardíos, caso de *La justicia en la piedad* o de *Los enemigos hermanos*.

⁴⁸⁹ GONZÁLEZ, A., “Los espacios de *Pedro de Urdemalas*”, en I. ARELLANO y G. VEGA GARCÍA-LUENGOS (eds.), *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, Nueva York [etc.], Peter Lang, 2001, 179-89, 180-81.

⁴⁹⁰ GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, ob. cit., 133.

Comparando los lugares en que ocurre la acción en las diferentes obras, llama la atención que el ámbito espacial que aparece en cada uno de los dramas no es el palacio o los ambientes cerrados de la corte, sino los lugares ajenos al poder, articulados en espacios naturales y campestres como montes, bosques o aldeas.

En *El nieto de su padre*, de hecho, la corte no aparece como espacio dramático representado, ya que se remite a la ciudad exclusivamente en los versos conclusivos del drama, en una simbólica reconciliación entre los diferentes lugares:

AVIDO Toca y entremos triunfando
 en la ciudad que me aguarda,
 y del padre de su nieto
 aquí la comedia acaba.

(235b)

No obstante, cuando al principio de la obra Ataúlfo intenta convencer a Armesinda de que abandone su castillo en los montes, el galán remite a los espacios con una alusión sintética a la *corte*:

ATAÚLFO Deja esta Corte que ha sido
 nube a este reino español
 y ve a su Corte, que el sol
 no ha de estar siempre escondido.

(200a)

Más allá de una presencia meramente simbólica, en todo caso, ninguna de las secuencias teatrales de *El nieto de su padre* tiene lugar en un palacio o en un castillo. La misma Armesinda hace mención a su palacio en la primera escena, pero exclusivamente para establecer, como analizaremos más adelante, un punto de referencia dentro del sistema espacial del drama: “[Mi madre] me ordenó piadosamente / que este palacio y campaña / habitase”⁴⁹¹. En los primeros versos del texto, Ataúlfo sitúa al público en “la solitaria espesura / de estas selvas”⁴⁹², o “entre estos montes”. También la dama Armesinda remite a la naturaleza en la que se encuentra su casa, refiriéndose a “esta campaña”⁴⁹³. La obra está tan empapada de referencias a la naturaleza, que hasta el nombre de la mujer forzada

⁴⁹¹ *El nieto de su padre*, 201a.

⁴⁹² Esta cita, como la siguiente, se encuentra en *El nieto de su padre*, 200a.

⁴⁹³ *El nieto de su padre*, 201a.

por el rey en un tiempo antecedente al de la acción remite al mundo vegetal por llamarse Florinda y haber sido confinada “entre unos montes”⁴⁹⁴. En *El nieto de su padre* se presenta así un macro-espacio natural que, escena tras escena, el autor articula en diferentes micro-espacios en los que se desarrollan los hechos. La mayoría de estos sitios, además, no han entrado en contacto entre sí, ya que los personajes que los habitan nunca se han encontrado antes de la representación: la dama Armesina, el salvaje Avido y la madre de éste, Teosinda, han estado viviendo en la total ignorancia de la existencia de los demás. Para asegurarse de que el público pudiese tener claro en qué parte del monte se lleva a cabo la acción, Guillem de Castro coloca breves referencias que remiten a lo ocurrido anteriormente, construyendo de esta forma un sistema de espacios autorreferencial capaz de guiar al público. Después del primer cuadro del acto segundo, Avido remite a un sitio del acto primero (“Este es el propio lugar/ donde aquella mujer vi”⁴⁹⁵), cuya información se amplía por lo que dice Ataúlfo al entrar en la escena, refiriéndose al castillo de Armesinda: “[...] cerca de tu casa estamos; / tus altas torres se ven”⁴⁹⁶. También, el mismo Avido alude a un hombre con el que había aprendido a hablar “entre robles y jarales”⁴⁹⁷, anticipando la ubicación espacial del final del acto tercero, cuando Arquelao dice haberle “enseñado a vivir, a hablar”⁴⁹⁸. La excepcionalidad de *El nieto de su padre* podría constituir una irregularidad con respecto a los rasgos palatinos. Sin embargo, parece tratarse de una ampliación de las posibilidades escénicas de la materia que nos ocupa ya que, como en los demás dramas, también aquí no se profundizan las descripciones de los lugares y se proporciona exclusivamente una información básica para que el público sepa donde se desarrolla la acción. De hecho, es posible que la descripción más detallada de un espacio natural remita paradójicamente a un sitio que no tiene por qué ser patente en la escena. El acto segundo se cierra con los pastores que han decidido nombrar rey a Avido. Dice Pindo que la cueva del salvaje está “[...] entre los fresnos y alisos/ que coronan esas sierras/ naturales edificios [...]/ entre arroyos cristalinos”⁴⁹⁹. En el acto tercero, sin embargo, Avido aparece quejándose por su condición de enamorado, pero ningún detalle de su parlamento remite a que la escena

⁴⁹⁴ *El nieto de su padre*, 201b.

⁴⁹⁵ *El nieto de su padre*, 216b.

⁴⁹⁶ *El nieto de su padre*, 220a.

⁴⁹⁷ *El nieto de su padre*, 216b.

⁴⁹⁸ *El nieto de su padre*, 234a.

⁴⁹⁹ *El nieto de su padre*, 223b-224a.

tenga lugar cerca de su cueva, de forma que la descripción utilizada se tiene que considerar, con mucha probabilidad, un tópico espacio *latente*⁵⁰⁰.

En *El amor constante*, la naturaleza ocupa principalmente el segundo acto, y se configura como el sitio que introduce y que está asociado con el joven Leónido, el héroe que triunfará al final de la obra y que desconoce su verdadera identidad de noble. No hay rasgos definidos que describan el espacio, ya que se deduce la referencia a la atmósfera natural tan solo por el contexto pastoril y por la actividad de caza de los cortesanos que entran en escena. Los diferentes espacios del drama se suceden por medio de los traslados que anuncian los personajes, como hemos visto que ocurría con el tratamiento del espacio geográfico en *La justicia en la piedad*, en el que la reina hace referencia a que la infanta se encuentra viajando desde Bohemia a Hungría, de manera que, cuando la infanta aparece en la escena, el espectador ya sabe que la acción está trascurriendo en el reino magiar. En el caso de *El amor constante*, Leónido decide desplazarse del monte a la corte para ver al soldado Celandino, en el acto tercero: “Iré a buscallo / a la corte y, no hallándole, posible / será informarme”⁵⁰¹. El lugar donde dice ir el joven protagonista se configura como un sitio *enuncivo*, esto es, según la terminología de Cantalapedra, un espacio “en principio no escenificado en el momento de la enunciación teatral”⁵⁰². Dos cuadros después, sin embargo, este espacio se convierte en *enunciativo*⁵⁰³, cuando la escena muestra a Leónido cerca de la corte con Celauro moribundo. Mediante el anuncio del traslado del personaje de un lugar a otro, por tanto, el público puede entender sin mayor contextualización que entre una escena y otra se ha producido el cambio de espacio.

En *El caballero bobo*, la descripción de los espacios ajenos al poder se hace más explícita que en *El amor constante*, a pesar de la escueta referencia inicial del duque que,

⁵⁰⁰ Seguimos utilizando la definición de García Barrientos: “Detrás de la puerta o desde la ventana de un decorado hay siempre o se podría ver siempre un espacio que forma parte de la historia que se representa, un zaguán o una calle, un jardín o un castillo. Estos espacios, que suponemos situados entre bastidores y que resultan invisibles para el espectador, pero visibles para los personajes, constituyen lo que hemos denominado espacio contiguo o latente”. Véase GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, ob. cit., 137-38.

⁵⁰¹ *El amor constante*, 83.

⁵⁰² CANTALAPIEDRA, F., *Semiótica teatral del siglo de oro*, Kassel, Reichenberger, 1995, 261.

⁵⁰³ Cantalapedra lo define como “el lugar en donde se lleva a cabo la enunciación espectacular, [que] produce su efecto de sentido a partir de varios tipos de significantes – visuales o auditivos-, en donde se combina la semiótica espacial, tridimensional, con la semiótica planaria, bidimensional”. Véase CANTALAPIEDRA, F., *Semiótica teatral..*, ob. cit., 260.

refiriéndose a su hijo Anteo, solo nos sitúa en su aldea a través del deíctico “esta”, sin poder determinar ni siquiera si nos encontramos en un espacio abierto o cerrado (“Y así vive en esta aldea”⁵⁰⁴). No obstante, en el planteamiento de la obra, se describen tópicos campestres de forma más definida. Primero lo hace Anteo, quien remite al tipo de vida que lleva, utilizando precisamente la referencia a la naturaleza:

ANTEO	Déjame, en este horizonte, con este traje villano, correr desde el campo llano hasta la cumbre del monte. Aquí despierto contento, y entre el lustroso arrebol miro cómo nace el sol, siento cómo corre el viento. Sírvenme el campo de alfombra con su yerba, a quien bendigo, los montes me dan su abrigo, y los árboles su sombra.
-------	--

(131)

Asimismo, en el cuadro sucesivo, la obra se desarrolla en un espacio abierto y muy cercano a la fortaleza donde está confinada Aurora, quien lo describe mediante tópicos imágenes naturales:

AURORA	Pues aquí esperando estoy; donde este arroyo que viene de aquel monte donde nace, con el ruido que hace me regala y me entretiene. Aquí divierto los ojos por el campo y su verdura, [...] Aquí miro cómo nace el sol, cuando mueve el paso,
--------	---

⁵⁰⁴ *El caballero bobo*, 125.

y del Oriente al Ocaso
veo el discurso que hace.
Aquí por feudo y tributo
los árboles y las plantas,
con ser tantos, con ser tantas,
me dan sombra, flor y fruto.
Aquí su raya me ofrece
el monte, si al monte voy [...].

(140-41)

La naturaleza vuelve de tanto en tanto a aludirse en la obra. A la mitad del acto segundo, Anteo hiere involuntariamente a Aurora, quien había sustituido a Estrella, a su vez atada por el propio Anteo y amenazada de muerte. Tras haber atacado a su amada, el galán remite al espacio natural en el que se encuentra: “Por este monte desierto / tan ciego voy de pasar”⁵⁰⁵. Además, en el mismo “monte desierto” Anteo mata por error a Henrico de Inglaterra pensando que se trataba del príncipe Lotario.

Los enemigos hermanos también presenta un espacio natural, concentrado principalmente en las primeras escenas del acto primero (cuando un águila roba el volante a la infanta) y en algún que otro momento a lo largo de la representación. En el comienzo del drama, la descripción del lugar no se concreta en muchos detalles:

INFANTA	Al peine daba el cabello sobre la margen sentada desta fuente, y obligada de su cristal puro y bello, que con sonoro ruido, haciendo en corta distancia con las hojas consonancia, me regalaba el sentido, para dormir me dispuse,
---------	--

(1b-2a)

⁵⁰⁵ *El caballero bobo*, 171.

La naturaleza que sirve de contexto a la acción en esta obra, como sucede en *El caballero bobo*, se recrea por medio de pinceladas de elementos puntuales relacionados con un estilo de vida campestre:

BRISEIDA En sólo un castillo suyo,
 de cuyas almenas altas
 ve los campos que le alegran
 y los montes que le guardan.
 [...]
 Criéme en su compañía
 consolando su esperanza,
 y ejercitando mis bríos,
 ya en la pesca y ya en la caza
 no solo de aves que vuelan,
 ni de animales que pasan
 cobardes, dando a los pies
 para correr otras alas,
 sino de valientes fieras,
 que esperan con arrogancia
 para que las mate yo
 con el dardo o con las balas.

(4b-5a)

Las escenas que se sitúan en un espacio natural remiten al lugar al que se fuga el héroe, desde el cual se complica el nudo del conflicto y se realiza la búsqueda del regreso a la sociedad, para concluir finalmente en el *lieto fine* del desenlace⁵⁰⁶. El acto tercero de *Los enemigos hermanos* representa en su primera escena, de hecho, el lugar fuera del influjo del poder donde se ha refugiado Otón, tras ser acusado de no ser el hijo del duque. La huida del galán, además, se configura en última instancia como una vuelta a los orígenes ya que, en el desenlace de la comedia, Cesarino aclara que hizo criar a Otón “entre montes”⁵⁰⁷. Asimismo, alejarse del poder representa un idílico objetivo, necesario para que la pareja protagonista pueda vivir su relación amorosa. Briseida, que es la única que

⁵⁰⁶ Véase GARCÍA VALDECASAS, A., “La tragedia de final feliz: Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 444.

⁵⁰⁷ *Los enemigos hermanos*, 145a.

conoce el refugio de Otón, le propone ir aún más lejos para gozar juntos de la vida en la naturaleza:

BRISEIDA Deja vanidades locas,
 sólo atento a ser mi amante;
 hacienda tengo bastante
 y un castillo entre unas rocas;
 retírate allá conmigo,
 donde serás más dichoso,
 en mi pecho, amado esposo,
 y en mis brazos, dulce amigo.

(28b-29a)

Como hace Otón, también Celia en *Cuánto se estima el honor* huye de los espacios a los que se asocia el poder, en este caso para esconderse en la casa de recreo de la princesa de Sicilia. De allí, además, se desplaza a otro sitio natural, cerca de la cárcel donde está su padre, el duque. Dentro de esta obra, la naturaleza representa la solución a los conflictos creados en el palacio y, sobre todo, permite expresar el amor sincero y verdadero, a la par de lo que ocurre en *Porfiando vence amor* o *Del monte sale quien el monte quema*, de Lope de Vega⁵⁰⁸. En el caso de *Cuánto se estima el honor*, la escena ocurre en un amplio espacio abierto donde Celia habla con su padre sin revelar su identidad, y donde aparece poco después Alejandro quien, tras añorar a su amada, se duerme y sufre el ataque del príncipe, del que se salva gracias a la intervención de la mujer. La dama, cuando habla con el duque, remite indirectamente al espacio natural en el que se encuentra:

CELIA Llámame hija, mas piensa
 que de veras no lo soy,
 porque si te dan quimeras
 de que voy entre estos montes
 con seguridad pequeña,
 pienso que me harás matar.

(120a)

⁵⁰⁸ Véase OLEZA, J., “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, *ob. cit.*, 611.

Dentro del espacio natural y ajeno al poder que estamos comentando, merece la pena detenernos en dos lugares en concreto, el jardín y la cueva, puesto que se trata de espacios que, a diferencia de la naturaleza evocada como marco general, tienen una especificidad propia. Además, su valor semántico abarca funciones diferentes y situaciones teatrales precisas. El jardín, en primer lugar, conlleva la tradicional función de sitio donde ocurre el encuentro amoroso entre los amantes. En el segundo cuadro del acto segundo de *El amor constante*, Celauro sale en la escena y sitúa enseguida la acción en el espacio: “[...] y la pared del jardín/ he saltado [...]”⁵⁰⁹. Sucesivamente, cuando Nísida se desmaya a lo largo del encuentro, el galán alude a otro espacio que no se representa, y se va de la escena: “Las fuerzas, con el sentido, / en un punto le han faltado. / A su aposento he de entrar”⁵¹⁰. Tras esto, aparece Leónido para quedar con la infanta (es una cita amorosa que se había acordado en el cuadro anterior), y poco después vuelve Celauro. El jardín, por tanto, además de constituir la ambientación privilegiada para que se concierten los amantes, se configura también como el verdadero eje espacial del cuadro, con los personajes que se van del tablado y reaparecen según un claro movimiento dramático. En segundo lugar, este espacio puede ser un lugar de reflexión, llevando a cabo una función asimilable a la que ha individuado Lobato en el teatro de Moreto:

Espacio para la reflexión y el juego intelectual, [que desarrolla] algunos de los entretenimientos de cortesía, que pueden ser juzgados en una primera apariencia como frívolos, pero que no lo son tanto cuando se observan de cerca y se descubre detrás de ellos el planteamiento de una situación vital conflictiva, casi siempre relacionada con el amor⁵¹¹.

En *Cuánto se estima el honor*, efectivamente, el jardín aparece relacionado de forma muy estrecha con la figura del príncipe de Sicilia, quien aparece por primera vez en el tablado reflexionando sobre su condición de amante⁵¹². No es una casualidad que Aurelino utilice un adjetivo preciso cuando le pregunta al príncipe “¿Qué hacías tan elevado?”⁵¹³.

⁵⁰⁹ *El amor constante*, 56.

⁵¹⁰ *El amor constante*, 60.

⁵¹¹ LOBATO, M. L., “*Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco*”, *ob. cit.*, 204.

⁵¹² Véase BOCCARDO, A., “Campo, monte y corte: los espacios y su valor dramático en algunas obras de Guillem de Castro”, en R. CRESPO-VILA y S. PASTOR (eds.), *DIMENSIONES: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, 173-83.

⁵¹³ *Cuánto se estima el honor*, 96b.

Covarrubias, de hecho, define el verbo *elegar* en el *Tesoro de la lengua castellana* como “trasportarse en contemplación, levantando el espíritu a la especulación de las cosas inmateliales y divinas, que por otro nombre decimos arrobarse”⁵¹⁴, con un significado perfectamente acorde con el contexto espacial de la escena. Además, al ser un espacio natural y artificial a la vez, el jardín refleja la ambivalente figura del personaje, que quiere a Celia pero no quiere aborrecer a la princesa, como hemos analizado al hablar de los temas en las obras de nuestro corpus. Finalmente, en el jardín se puede desarrollar la catástrofe del drama, como ocurre en la tercera escena del acto segundo de *La justicia en la piedad*. Atislao y Celaura están en un verdadero *locus amœnus*, en cuya descripción se extiende Guillem de Castro deteniéndose con más detalle y relacionando la naturaleza con los sentimientos de los personajes:

ATISLAO Mirar los peces, escuchar las aves;
 ¿qué es ver la varia suerte
 de tanta flor hermosa
 el jazmín blanco y encarnada rosa,
 volviendo luego a verte,
 y mirar tus despojos,
 todos en los espejos de tus ojos?
 Dichosa mi alegría,
 aunque a ratos la pierde,
 entre aguas claras y entre plantas verdes,
 [...]

CELAURA Cuanto más me recreo
 miro en esos jardines
 claros ejemplos de tempranos fines;
 pues es, a lo que veo,
 en la flor más ufana
 el nacer hoy para morir mañana.

(138b-139a)

⁵¹⁴ Véase “ELEGAR” en COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. de I. ARELLANO y R. ZAFRA, Madrid, Iberoamericana, 2006.

Asimismo, Celaura se había quejado de que Atislao había cazado unos pájaros destruyendo sus nidos, en una anticipación de lo ocurrirá poco después, cuando de repente la atmosfera idílica se ve interrumpida por la salida del príncipe que llega para prender a Atislao. Celaura remite explícitamente al espacio del jardín, generando un contraste muy fuerte entre la atmósfera amorosa y la acción dramática: “Las puertas derribaron, / y por las tapias del jardín saltaron”⁵¹⁵.

El otro elemento natural que se encuentra en las obras palatinas de Guillem de Castro es la cueva, que aparece en *Los enemigos hermanos* y *El nieto de su padre*. No vamos a centrar la indagación sobre su presencia física en el escenario, que ha sido objeto de análisis tanto en el estudio de Arróniz (en referencia a los espacios teatrales áureos)⁵¹⁶, como en la monografía de Faliu-LaCourt⁵¹⁷ (que se ocupa más específicamente de Guillem de Castro). Vamos a considerar la cueva, en cambio, por su valor simbólico y diegético. En primer lugar, las dos obras que incluyen una gruta presentan este espacio en el acto tercero. En ambas, además, la cueva posibilita el *lieto fine* del drama por medio del personaje que vive dentro. Tal y como ocurre con el jardín, por tanto, este espacio desarrolla escenas específicas y semánticamente bien definidas. Si en un primer momento, en *Los enemigos hermanos*, Otón se había alejado voluntariamente de la corte por sentido del honor, en el acto tercero se ve obligado a escaparse de las persecuciones de su hermano Ceslau, y se encuentra con una cueva donde decide refugiarse:

OTÓN	¿Dónde me llevas, fortuna? perderásme al perseguirme, si a la estrella que me influye le consientes que me guíe. [...] Cansado vengo: estas peñas para darme se dividen propio albergue, donde pueda asegurarme o morirme.
	(35a-b)

⁵¹⁵ *La justicia en la piedad*, 139a.

⁵¹⁶ Véase ARRÓNIZ, O., *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, 185-86.

⁵¹⁷ Véase FALIU-LACOURT, *Un dramaturge espagnol..., ob. cit.*, 455-56.

Entrar en una cueva representa el punto de inflexión tras el cual el héroe consigue volver triunfante a la sociedad de la que se había fugado. La gruta representa entonces el descenso más profundo y la representación más evidente de la volubilidad de la Fortuna, un elemento que permite relacionar la trayectoria de Otón con la caída de Adán, siguiendo las observaciones de Frye sobre la presencia de elementos bíblicos en la literatura. Son palabras que se refieren a la literatura medieval, pero bien aplicables también al caso que nos ocupa:

En la literatura medieval, tragedia era sobre todo la caída de un héroe desde lo alto de la rueda de la fortuna, o de una altura similar. [...] El hombre cae a un mundo cíclico en el que toda vida termina en la muerte, renovándose solo mediante una metamorfosis. [...] La caída de Adán fue antes que nada un exilio, una forma de privación del hogar o lugar de origen⁵¹⁸.

Coherentemente con este esquema, la figura de Otón se había asociado frecuentemente con un eje vertical que tenía como extremos el cielo y la tierra, clara metáfora de la jerarquía social. Al descubrirse villano, el galán se había considerado “hijo de la tierra / de las nubes arrojado”⁵¹⁹. Y había añadido:

OTÓN [...] pues del sol tengo vergüenza
cuando al cielo los levanto.
¿En quién se ha visto jamás
tan gran mudanza de estado?
Y ¿quién tan alto subió
para caer de tan alto?

(26b-27a)

Asimismo, cuando Briseida confiesa quererle a pesar de sus supuestos bajos orígenes, Otón contesta: “Quiero alabar/ al cielo, y luego besar/ la tierra que está a tus pies”⁵²⁰. Finalmente, también el duque y duquesa remiten al eje vertical:

DUQUE (Si es que vivo, veré a Otón *Aparte*.)

⁵¹⁸ FRYE, N., *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik, 1996, 290-98 (trad. de C. López de Lamadrid de *Words with power. Being a second study of the Bible and literature*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1990).

⁵¹⁹ *Los enemigos hermanos*, 27a.

⁵²⁰ *Los enemigos hermanos*, 29a.

levantarse al cielo mismo.)

DUQUESA (Moriré desesperada *Aparte.*
si al centro no le derribo.)

(12b)

La asociación de Otón con el exilio de Adán, además, encuentra su legitimación en la posibilidad de atribuir a los espacios determinados valores simbólicos, como asume Lotman:

Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano» [...] se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial, [sino] sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, [que] se revelan dotados invariablemente de características espaciales⁵²¹.

La cueva representa por tanto el punto más bajo de la Fortuna del héroe y, en la diégesis teatral, el sitio donde se encuentra un personaje que soluciona sus obstáculos. Cesarino, de hecho, posibilita al desenlace de la trama explicando que la identidad de los hermanos había sido trocada, y devolviendo a Otón su original posición jerárquica:

CESARINO El niño que le entregué
a Tibaldo, él mismo sabe
que es Otón, del Duque hijo,
y tu nieto, pues su madre
fue tu hija y la mayor,
y así le toca heredarte
en Hungría la corona.

(38a)

En *El nieto de su padre*, al final del acto tercero, Avido deja que el viejo rey descansa en la cueva donde se encuentra Arquelao, que había vivido allí escondido del castigo real. No se nota, como en el caso de *Los enemigos hermanos*, la referencia al cambio de la Fortuna del protagonista, ya que Avido había renunciado *sua sponte* a la corona para respetar al legítimo monarca: “Esta corona, que es tuya, / volver quiero a tu

⁵²¹ LOTMAN, Y., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, 271.

cabeza, / y ponerme yo a tus pies”⁵²². No obstante, el elemento de la cueva se mantiene como punto de inflexión que conduce al desenlace final, porque Arquelao revela el noble origen del salvaje Avido, cuya victoria sobre los rivales Ataúlfo y Alarico resulta ser completa, tanto porque el protagonista gana la batalla contra los dos pretendientes al trono, como porque sus orígenes le legitiman para el poder. Ahora bien, si Otón es el héroe que está a merced de la Fortuna, y cuya caída se asocia al exilio de Adán, la imagen con la que se introduce la gruta en *El nieto de su padre* relaciona a Avido con la figura del *pius Æneas* que sale de Troya con el padre Anquises. La acotación del drama, de hecho, especifica “Sale Avido con el Rey en hombros”⁵²³, tal y como había hecho Eneas en la obra virgiliana. También, el mismo protagonista remite poco después al contraste entre el amor hacia Armesinda y la piedad hacia el rey Boemundo. Dice Avido: “¡Qué amor me inflama! / Y ¡qué piedad me llama!”⁵²⁴. La peculiaridad de *El nieto de su padre* con respecto al resto de obras del corpus palatino que consideramos se revela también por los movimientos en los espacios de representación. De hecho, contrariamente a lo que ocurre en *Los enemigos hermanos*, el movimiento final para el desenlace no se lleva a cabo desde la gruta hacia la corte, sino que se concreta en una convergencia de todos los personajes hacia la gruta, en una imagen solemne y vigorosa bien descrita por la acotación: “Salen marchando todos los que pudieren, y Ataúlfo y Alarico en forma de prisioneros, y Armesinda y Teosinda, y detrás de todos Avido, vitorioso, y una de las dos mujeres trae la corona de roble”⁵²⁵.

Diametralmente opuestos a los espacios naturales y a la libertad que éstos implican, la gran mayoría de las obras que analizamos incluyen lugares relacionados con el ejercicio del poder, articulados en sitios más canónicos como palacios y cárceles, o en ambientes abiertos que están bajo la influencia de la corte y que adquieren, como veremos, implicaciones semánticas negativas. Nos referimos no solo a calles o a espacios abiertos bajo las ventanas de las damas, sino también a espacios en el monte invadidos por personajes cortesanos, como ocurre en *El nieto de su padre*.

⁵²² *El nieto de su padre*, 231a.

⁵²³ *El nieto de su padre*, 231b.

⁵²⁴ *El nieto de su padre*, 232b.

⁵²⁵ *El nieto de su padre*, 234b.

El palacio del rey, que aparece en cinco de las seis obras que consideramos en nuestro corpus (*El amor constante*, *El caballero bobo*, *Los enemigos hermanos*, *Cuánto se estima el honor* y *La justicia en la piedad*), se configura como un macro-espacio cuyas habitaciones llevan a cabo funciones diferentes y que subyacen en un tratamiento descriptivo más o menos específico. En muchos casos, hay habitaciones sin ninguna connotación que llevan a cabo pequeños episodios que conectan acciones dramáticas de más impacto. Por ejemplo, en la primera escena del acto tercero de *El caballero bobo*, el embajador de Inglaterra sugiere al rey la estratagema para establecer las parejas entre Anteo, Lotario, Aurora y Estrella, pero no se remite de ninguna forma al espacio en el que se encuentran los personajes. Tras este diálogo, la escena se traslada al campo para luego moverse a un lugar cerrado definido solo por el deíctico “aquí” pronunciado por un paje, y sucesivamente precisado por un detalle en el parlamento del príncipe Lotario: “¿El palacio alborotado, / y viene el Rey? ¿Qué será?”⁵²⁶.

Otro ejemplo se puede encontrar en *Los enemigos hermanos*. La segunda escena del acto tercero ocurre en una indefinida habitación del palacio, como deducimos por los versos que el rey había pronunciado al final del acto segundo: “Vos, Duquesa, en mi Palacio / guardas de vista tened, / y hará Ceslau otro tanto”⁵²⁷.

Por otra parte, las habitaciones pueden adquirir otros matices semánticos si se relacionan con los personajes. Se trata de implicaciones comunes también con otros géneros, como el urbano, con la única diferencia de que en la materia palatina se aplican a personajes de clases sociales elevadas. La casa o el aposento de un galán y sobre todo de una dama son, muchas veces, espacios destinados a la realización de acciones privadas y a la representación de la intimidad del personaje⁵²⁸, como ocurre paradigmáticamente en obras de diferentes géneros como la comedia urbana *La viuda valenciana* o la tragedia de Virués *La gran Semíramis*. Con respecto a la concepción de la dama en el teatro del Siglo de Oro, Rubiera señala rasgos aplicables también a las obras de Guillem de Castro:

La dama es un tesoro, una niña de plata guardada, encerrada en el cofre de la casa bajo tres o cuatro llaves. Parece situada en el centro de un laberinto de salas con puertas

⁵²⁶ *El caballero bobo*, 200.

⁵²⁷ *Los enemigos hermanos*, 26a.

⁵²⁸ Véase GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, G., “El aposento como espacio de la comedia nueva: configuración dramática y espacialidad primaria en el teatro de Lope de Vega”, en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 5 (2015), 13-29.

cerradas con una llave que, en ocasiones, tiene un claro sentido erótico en manos del hombre, intruso que va traspasando las puertas hasta conseguir “abrir” el último tesoro⁵²⁹.

En el corpus que nos ocupa, nos encontramos con pocos ejemplos de acciones que ocurren en las habitaciones privadas de las damas, y son secuencias dramáticas que pueden representarse delante de los ojos del espectador u ocurrir de forma simplemente aludida. En *Cuánto se estima el honor*, la escena que abre la obra muestra a la dama, Celia, que se está arreglando delante de un espejo junto con su criada Teodora. Cuando Aurelino le entrega un billete de parte del príncipe de Sicilia, ésta marca los límites de su espacio, como si la casa fuese una extensión de ella:

CELIA [...] y otras tantas te mandé,
para que no te atrevieses,
que en mi casa no pusieses
el pensamiento ni el pie;
(94b)

De forma más evidente, el príncipe indica esta misma asociación cuando confiesa su atrevimiento a la princesa:

PRÍNCIPE Entré en su casa, ¡oh, amor,
ciego! Donde ella, asaltada,
con la resistencia honrada
hizo atrevido el valor.
(108a)

Por otra parte, en *La justicia en la piedad*, cuando el rey se encuentra ante la casa de Arcinda amenaza con derribar la puerta. La violación por parte del monarca se producirá en el interior de las habitaciones de la dama, un espacio íntimo que en este caso sirve de marco a una acción, la de la violación, que se esconde a los ojos del espectador. En esta misma obra encontramos otra asociación de la habitación como espacio íntimo cuando la

⁵²⁹ RUBIERA FERNÁNDEZ, J., *La construcción del espacio en la comedia...*, ob. cit., 155.

reina se refiere al acoso del príncipe con estas palabras: “[...] con el acero desnudo, / y con el pecho inhumano, / [...] / hasta mi mismo retrete / entró tan ciego y tan bravo”⁵³⁰.

Frente a todos estos espacios escasamente definidos y a veces solamente aludidos, Guillem de Castro ofrece más detalles sobre la ubicación espacial de las obras si la acción tiene particular relieve, habitualmente cuando se describe la humillación pública de algún personaje. Al principio del acto tercero de *El amor constante*, por ejemplo, sabemos que el rey repudia a la reina en el salón del trono porque un Grande remite a la convocación del Consejo de Estado y, poco después, el rey localiza la acción de forma más precisa:

REY No os maraville el ver que así os reciba,
en el mismo lugar, la misma alteza
que pudo coronar mi frente altiva,
dando el ligero peso a mi cabeza;
que, como sois pilares donde estriba
el supremo valor de mi grandeza
quiero con vuestro gusto, en quien confío,
dar nuevo ser al pensamiento mío.

(76)

De la misma forma, en *El caballero bobo*, el acto primero se cierra en un contexto similar y respeta el mismo patrón escénico. Un personaje aclara la situación de referencia (en este caso se trata del conde): “¿Tan sin tiempo prevenido / junta consejo el Rey?”⁵³¹. Y también asistimos a la ofensa pública del poderoso contra un personaje, aquí del príncipe Lotario contra el duque, padre de Estrella:

DUQUE [...] a no ser tú mi Príncipe...
Dale un bofetón el Príncipe al Duque.
LOTARIO ¿Qué hicieras?
Toma, y baja, callando, la cabeza!

(150)

⁵³⁰ *La justicia en la piedad*, 129b.

⁵³¹ *El caballero bobo*, 149.

En *Cuánto se estima el honor*, la falsa acusación de Celia, que coincide con el momento de mayor tensión dramática, ocurre también en el espacio que representa el máximo poder, como se deduce por la referencia explícita a la audiencia pública y por la acotación que especifica: “*Salen la Princesa, Celia, el Duque, Alejandro y todos los más que pudieren hombres y mujeres*”⁵³². Además, el duque se sorprende de que su hija haya tenido que aparecer en “tan público lugar”⁵³³. Finalmente, en *Los enemigos hermanos*, Guillem de Castro dispone en el mismo sitio solemne dos momentos de tensión dramática, paralelamente colocados al final del acto segundo y tercero. El primero coincide con la falsa acusación de Otón por parte de la duquesa, que interrumpe las bodas del galán con la infanta. Como en las demás obras, un personaje se pregunta la razón por la que han sido convocados: “¿Qué será, que junta el Rey/ hoy su Consejo de Estado?”⁵³⁴. En el desenlace final, un Grande pondera: “Sole[m]ne fiesta ha de ser”⁵³⁵, refiriéndose a la boda entre Ceslau y la infanta y, al final del acto tercero, una acotación explica cómo y cuándo ha de interrumpirse la boda:

REY	Ya, Ceslau, en tu persona renuncio el ser soberano; dale a la Infanta la mano, y daréte la corona.
-----	---

Como le va dando la mano, va saliendo el Duque, Otón, Cesarino y Lombardo.

(37b)

De todos los ambientes cerrados que es posible identificar con el interior de palacio, por tanto, aquel al que se remite con más claridad es la sala del trono. Su presencia se vincula al ejercicio del poder, cuyas consecuencias repercuten también sobre los espacios que giran en torno a la corte. La falta de orden social propia del microcosmos cortesano se refleja en las escenas situadas en las calles en *La justicia en la piedad* a través de una dinámica caracterizada por los alborotos y rebeliones del pueblo. Cuando el rey sale por la noche por las calles, un hombre sufre un ataque mortal y precisamente en sus últimas

⁵³² *Cuánto se estima el honor*, 110b.

⁵³³ *Cuánto se estima el honor*, 111a.

⁵³⁴ *Los enemigos hermanos*, 24b.

⁵³⁵ *Los enemigos hermanos*, 36b.

palabras invoca la necesidad de justicia real. Tras esto, dos hombres se quejan explícitamente de la actitud del monarca:

Dentro.

[UNA VOZ] ¡Muerto soy, Virgen María!
 ¡Justicia, justicia, cielo!
 ¿Pero no hay rey en Hungría?

[...]

REY ¿Quién viene?

Salen dos hombres hablando los dos.

ATAÚLFO Dos hombres son.

HOMBRE 1º Grandes vicios tiene el Rey;
 es un Cómodo, un Nerón.

HOMBRE 2º Al gusto tiene sin ley,
 y la vida sin razón.

HOMBRE 1º Temo que le alcanzarán,
 y presto, las maldiciones
 que sus vasallos le dan.

(122b-123a)

Asimismo, los reinos representados en *El amor constante*, *El caballero bobo*, *Cuánto se estima el honor* y *Los enemigos hermanos* se ven alterados por rebeliones y divisiones causadas por la corrupción de sus gobernantes. Los espacios del poder comportan en la mayoría de los casos rasgos negativos que visualizan al público el tópico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, como sucede en otras obras áureas, y especialmente en las de temática palatina como *El hijo de Reduán* de Lope o *Las traiciones de Pirro*⁵³⁶. De la misma forma que sucede en la materia palatina del Lope de los últimos años, analizada por Oleza, también en Guillem de Castro “el mundo rústico de la aldea está moralmente

⁵³⁶ Cabe decir, sin embargo, que el *menosprecio de corte y alabanza de aldea* va más allá del género que nos ocupa para presentarse también en el género historial (*La prudencia en la mujer*, de Tirso), o en los dramas de honra villana (cuyo ejemplo más célebre es *Fuenteovejuna*, de Lope). Sin embargo, el tópico adquiere peculiares implicaciones cuando se encuentra en la materia palatina, como es la crítica al poder o la presencia de un salvaje que desconoce sus orígenes aristocráticos, al relacionarse con el recurso propiamente palatino del ocultamiento de la identidad de un personaje. Véase ARATA, S., “El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro”, en F. ANTONUCCI *et al.* (eds.), *Textos géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro*, Pisa, Edizioni ETS, 169-189.

exaltado en la sencilla felicidad que emana de la armonía de sociedad y naturaleza”⁵³⁷. Es en *Los enemigos hermanos* donde se nota de forma más explícita el empleo de este tópico, porque los espacios aparecen a lo largo de los actos claramente articulados entre zonas de poder (representadas por el palacio del rey y el del duque) y zonas naturales (representadas por la cueva de Cesarino y el monte donde vive Briseida), cuyos respectivos rasgos se explican en una de las primeras escenas de la obra, cuando el lacayo Lombardo habla con Briseida antes de que esta se mude a la corte en calidad de “privada” de la infanta:

LOMBARDO [...] tú llorarás lo que dejas
 cuando veas donde vas.
 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, con tales antojos,
 que con flechas de sus ojos
 mate al vuelo tu opinión,
 y águila, te certifico,
 que habrá, si no coronada,
 con nariz menos corvada,
 y más penetrante pico.

(7a-b)

Desde luego, las obras de nuestro corpus desarrollan el tópico en grados diferentes. En *Cuánto se estima el honor*, por ejemplo, el conflicto entre corte y aldea no se destaca de forma evidente. No obstante, en todos los dramas existe una consideración negativa de la corte. Esto se manifiesta en el carácter positivo que se desprende de las acciones que se desarrollan en los espacios naturales frente a la corrupción moral que emana de los espacios palaciegos. Recordemos la escena idílica que sucede entre Atislao y Celaura, mencionada arriba, o el delicado cuadro que abre el acto segundo de *El amor constante*, por contraste a los relativos a la perpetración de los abusos de poder que tienen lugar en

⁵³⁷ OLEZA, J., “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, *ob. cit.*, 609.

REY Padre soy, pero en los reyes
 tengo por dignas hazañas,
Sale la Reina oyendo lo que va diciendo el Rey.
 romper las tiernas entrañas
 antes que las justas leyes.

(155a)

El mismo cambio funcional del lugar se nota en *Cuánto se estima el honor*, donde el espacio de la sala real sirve para representar tanto la injusticia (con la falsa acusación levantada contra Celia y las heridas que le inflige el duque), como la aplicación de la severidad del rey de Sicilia contra el príncipe, Costanza y Aurelino:

LEONATO Aquí Aurelino y Costanza
 están.

REY Haceldos entrar.
Va Leonato por ellos.

La justicia he de lograr,
pues no logré la esperanza.
Es mi enojo tan severo,
y estoy tan sin mí con él,
que recelo el ser cruel,
pasando de justiciero.

(123a)

Cuando un rey dicta sus sentencias (justas o injustas que sean), Castro introduce en las obras otro espacio cerrado, el de la cárcel, que por tanto aparece con frecuencia en las obras que nos ocupan. La presencia de un personaje en prisión se vincula temáticamente no solo con la falta de libertad física, sino también con el tormento que produce el sentimiento amoroso. Consideremos, por ejemplo, las cárceles que aparecen en *El amor constante*. La primera referencia es el espacio (solo aludido) en el que el rey ha encerrado a Celauro en los antecedentes de la representación. El galán, de hecho, ha estado sufriendo tanto por la falta de libertad como por la lejanía de su amada Nísida, y la descripción de la situación que ha vivido se refleja en las palabras del romance que canta un músico en la escena, cuyos versos finales resumen el estado de Celauro: “¡Ay cárcel fiera! / ¿Qué

sufrimiento basta a tantas penas?”⁵³⁸. La otra referencia es a la cárcel del duque, aludida por Celauro cuando habla con Leónido: “[...] he visto / volver al Duque preso a su castillo”⁵³⁹. El encarcelamiento del padre de Nísida, aún más que el de Celauro, está directamente relacionado con el deseo de venganza del rey, un cruel *contrappasso* por el cual el monarca quiere que los demás padezcan lo que él padece. Es él mismo quien establece esta conexión, primero al principio del acto tercero (“Cárguente, pues me condenas, / de cadenas y de hierros, / como me cargas de penas”⁵⁴⁰), y después cuando el duque está encarcelado con su hija Nísida: “Pero no, dejalde estar; / que pues mata con pesar / ha de morir con pesares”⁵⁴¹. En la cárcel donde están encerrados el duque y Nísida se introduce también un discurso moral relacionado con el libre albedrío y con el respeto de las leyes cristianas, por el que Castro construye un tejido semántico complejo y vigoroso que expresa la moralización típica de un drama palatino, como anticipábamos al hablar de la acción de las obras:

DUQUE	Mira, hija, que te ofrece lo que imposible ha de ser, pues la ley, que vive en ti, de Cristo, no da lugar.
-------	---

(86)

Además de la religión, Nísida remite a su honor, y prefiere la muerte a las tentaciones diabólicas del rey:

NISIDA	Déjame, padre y señor, que contra tales intentos me esfuerzan mis pensamientos, que son hijos de mi honor. Y tú, demonio infernal, que das en desierto voces, pues que tan bien me conoces, ¿por qué me tratas tan mal?
--------	--

(86)

⁵³⁸ *El amor constante*, 20.

⁵³⁹ *El amor constante*, 83.

⁵⁴⁰ *El amor constante*, 81.

⁵⁴¹ *El amor constante*, 85.

El espacio de la cárcel no solo sirve para elaborar un discurso relacionado con la moral, sino que también puede presentarse como un sitio de reconciliación entre los personajes, como ocurre en las escenas dialogadas entre Otón y el duque en *Los enemigos hermanos*, y entre Celia y el duque en *Cuánto se estima el honor*. Ambos casos responden a la misma secuencia teatral, con la aparición de los encarcelados en la escena que se quejan por su situación antes de recibir la visita del personaje protagonista. No obstante, la diferencia fundamental reside en el sitio que Guillem de Castro elige como cárcel, una elección nunca gratuita que muestra ser coherente con los elementos de la trama. Otón, de hecho, ha estado escondido pero, por mediación de Roberto, consigue acceder al castillo donde está su padre:

OTÓN	Déjame entrar a velle.
ROBERTO	Hacello es justo, porque sé cuánto gusto tendrá tu padre viejo de verse en ti como en su claro espejo.

(32a-b)

En el caso de Celia, en cambio, el duque está encarcelado en una torre, lo cual implica una comunicación más difícil que es perfectamente acorde con una trama que exige que la dama mantenga oculta su identidad (porque todos piensan que ha muerto). Además, en una torre se encierra también al príncipe de *La justicia en la piedad*. En este caso, la torre se configura como un lugar de aislamiento social que representa la mayor catástrofe para el personaje (es allí, de hecho, donde Feduardo le comunicará que el rey quiere que muera después de casarse con Celaura):

CRIADO 1º	Si el Príncipe viene preso a esta torre, ya los dos en ella estamos; por Dios, que temo algún mal suceso.
-----------	--

(152)

La situación del príncipe de Hungría presenta muchas similitudes con la de Segismundo en *La vida es sueño*⁵⁴², ya que ambos personajes están encerrados en una torre y a ambos el pueblo les ponen en libertad. El parlamento de Feduardo recuerda, de hecho, las últimas escenas de la obra de Calderón:

FEDUARDO El Príncipe, mi señor,
 ya no preso, libre está.
 De nobles y de plebeyos
 el concurso general
 sus prisiones han rompido,
 [...] a tu palacio Real
 parece que se encaminan,
 [...] Mira por ti; que aunque sea
 tu hijo, contigo está
 enojado, es mozo y tiene
 en su punto la crueldad.

(159a)

Como hemos visto en las páginas anteriores, hay otro caso en el que Guillem de Castro presenta un tipo de cárcel, una vez más utilizada como espacio para alejar al personaje del resto de la sociedad. Se trata de la fortaleza donde vive Aurora en *El caballero bobo*. Sin embargo, más que alejada de la corte, la dama está felizmente preservada de las intrigas de palacio, si bien Lotario y Anteo consiguen acceder a la zona con una facilidad extrema al principio del acto primero.

En diferentes grados de privación de la libertad, por tanto, Guillem de Castro introduce la cárcel como un espacio escenificado o simplemente aludido que puede remitir a una significación específica. Más en general, Guillem de Castro distribuye los espacios de forma bien ponderada y nunca gratuita, adaptándolos a los dramas tanto a nivel diegético como a nivel simbólico. Los lugares de las obras publicadas en 1625 son propios de un tratamiento bastante maduro de la materia palatina, sobre todo por lo que

⁵⁴² En las observaciones preliminares a *La justicia en la piedad*, Juliá Martínez remite a la similitud entre los desenlaces de los dos dramas: “La situación final de *La justicia en la piedad* tiene no poco de semejante con el desenlace de la obra de Calderón, y bien puede ser que la tuviera muy en cuenta este dramaturgo”. Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras de don Guillen de Castro y Bellvís*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, *ob. cit.*, III, XVII.

se refiere a las escenas del jardín, al contraste entre naturaleza y corte, y a la praxis teatral, que ofrece más detalles sobre el espacio cuando se desarrollan acciones relevantes en la trama. Por otra parte, además de los espacios representados, Castro utiliza a menudo espacios que dilatan la dimensión física del tablado, como ocurre en los numerosos parlamentos de los personajes que se desarrollan *dentro*, o con las acciones que se describen desde la escena. Por ejemplo, en el acto segundo de *El amor constante*, Leónido mata a un león fuera del tablado, y es la infanta quien describe la acción al público. También, hacia la mitad del acto segundo de *Los enemigos hermanos*, el criado Lombardo describe cómo Ceslau persigue a Otón, con hipérboles que remiten a la amplitud del espacio fuera de la escena: “Trepando va por las peñas...; / cosas emprende imposibles; / saltando los valles pasa”⁵⁴³.

Para concluir, la distribución de los espacios en las obras que nos ocupan responde a patrones típicamente palatinos, evidenciando además el paso de un género en ciernes a una elaboración más madura y articulada. Compárese, por ejemplo, la casi totalidad de espacios cerrados presente en *El amor constante* con la alternancia más atenta y equilibrada entre lugares de la corte y ajenos al gobierno en *Los enemigos hermanos*. La corte y los lugares naturales se configuran en las obras de Guillem de Castro como una crítica a las marañas de palacio y como una exaltación de los valores positivos asociados a la naturaleza, un motivo a menudo recurrente en la materia palatina en obras como *Las traiciones de Pirro*, *La desgracia venturosa* o *Privar contra su gusto*. Las manifestaciones más claras de este tipo de *menosprecio de corte y alabanza de aldea* son evidentes en algunas escenas de *Cuánto se estima el honor*, cuando Celia habla con su padre, o en *La justicia en la piedad*, con el idílico momento entre Celaura y Atislao que se encuentran lejos del palacio de Hungría.

La tipología de los espacios naturales presentes en los dramas que analizamos consiste principalmente en montes y aldeas, o se concreta en espacios cerrados como una cueva o un indeterminado escondite en donde los personajes encuentran refugio huyendo de una mala aplicación de la autoridad o del desprecio social derivado de una falsa acusación, como ocurre con Arquelao en *El nieto de su padre*, con Otón y Cesarino en *Los enemigos hermanos* o con Celia en *Cuánto se estima el honor*. Por otra parte, los

⁵⁴³ *Los enemigos hermanos*, 35a.

espacios del poder se presentan con una general imprecisión descriptiva, si se exceptúan los casos en los que se definen ligeramente mejor, como ocurre con la sala del trono para la falsa acusación del héroe o de la heroína (es el caso del final del acto segundo de *Los enemigos hermanos* o de *Cuánto se estima el honor*). De esta forma, queda vinculado en los dramas palatinos de Guillem de Castro el elemento espacial (tanto el natural como el palaciego) con el recurso de la ocultación de la identidad.

Otro elemento netamente palatino que se encuentra en los dramas de nuestro corpus es el jardín, que conlleva una determinada función en el desarrollo de la trama, puesto que es el sitio adecuado para expresar los sentimientos amorosos de los protagonistas o para elucubrar sobre el conflicto interior del personaje, como ocurre con el príncipe de Sicilia en *Cuánto se estima el honor*.

Un caso diferente al resto de las obras analizadas está representado, una vez más, por *El nieto de su padre*, cuyas acciones se llevan a cabo exclusivamente en espacios abiertos. Aun así, Castro elabora en la obra un específico contraste entre corte y naturaleza mediante la conducta que mantienen los personajes, involucrados en marañas y luchas por conseguir el poder que se desarrollan como si ocurrieran en un espacio palaciego.

3.5 El marco temporal

3.5.1 Introducción

La referencia a una ubicación cronológica distante con respecto al público del Siglo de Oro es otro de los elementos que caracteriza al género que nos ocupa. Como ya observó Weber de Kurlat, las comedias palatinas se conciben “sin una clara precisión temporal”⁵⁴⁴. A la misma característica apunta Wardropper, relacionándola con los temas tratados: “Tal comedia debe disociar al espectador de los elementos burlescos, placenteros o inquietantes que contempla alejándolos de él en el espacio o en el tiempo”⁵⁴⁵. También se refieren a ello Oleza, para quien las coordenadas temporales de lo palatino son “radicalmente imaginarias”⁵⁴⁶, y Zugasti, según el cual una obra palatina “puede instalarse bien en una total atemporalidad o bien en una época lejana, remota (se suele evocar, como en especie de nebulosa, a un pasado vagamente ubicable en los siglos XIV-XV)”⁵⁴⁷. Por otra parte, tras las consideraciones elaboradas por Oleza con respecto al drama palatino, hay que considerar este rasgo como aplicable también a la vertiente más seria del género, de manera que la referencia a un tiempo alejado del *nunc* del público del Siglo de Oro debe entenderse como un rasgo característico de toda la materia que nos ocupa, y válido tanto para la comedia como para el drama.

Para el análisis del tiempo en las obras que constituyen nuestro corpus nos serviremos de categorías metodológicas que resultan útiles para especificar los diferentes planos temporales considerados. En el primer apartado estudiaremos la componente que Elam definió como *historical time*, es decir, todo aquello que remite a “the precise counterfactual background to the dramatic representation”⁵⁴⁸. Se trata, por tanto, de la época en que se ambientan las obras, un tiempo que se corresponde con el relato de la Historia y que constituye el fondo sobre el que ocurren los hechos de la fábula.

⁵⁴⁴ WEBER DE KURLAT, F., “Hacia una sistematización de los tipos...”, *ob. cit.*, 871.

⁵⁴⁵ WARDROPPER, B. W., “La comedia Española...”, *ob. cit.*, 195.

⁵⁴⁶ OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva...”, *ob. cit.*, 707.

⁵⁴⁷ ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 163.

⁵⁴⁸ ELAM, K., *The semiotics of theatre and drama*, Nueva York, Methuen, 1980, 118.

Aprovechando las observaciones de García Barrientos, sin embargo, también hay que considerar que este tiempo histórico es un tiempo *crónico*, “un principio ordenador del universo de la ficción, determinista en la estructuración del orden temporal (cronológico), que dispone *en* el tiempo los elementos que componen ese universo”⁵⁴⁹. La fábula, por tanto, puede ubicarse en un momento histórico más o menos determinado, o en un vago pasado que no se corresponde con ningún tiempo en concreto, es decir, que no presenta ningún rasgo capaz de remitir a un momento histórico específico. En el segundo apartado, en cambio, nos ocuparemos de las categorías individuadas por Villegas, esto es, la de *tiempo de la fábula* y *tiempo de la acción*. La primera remite al “lapso que comprende el periodo total de la historia”⁵⁵⁰, lo cual, evidentemente, incluye también los antecedentes de la acción representada, deducibles a partir de los parlamentos de los personajes. La segunda categoría remite al tiempo “comprendido desde el inicio del conflicto dramático hasta su desenlace”⁵⁵¹, y abarca, por tanto, el tiempo de la fábula que se representa y los periodos que pasan entre escena y escena o entre un acto y el otro, esto es, los “tiempos muertos” del drama. Para tener una idea de la relación entre estos planos temporales, se puede considerar que los diferentes niveles cronológicos que consideramos se presentan articulados en un juego de cajas chinas, donde el tiempo de la acción está incluido en el tiempo de la fábula, que a su vez subyace al tiempo histórico.

⁵⁴⁹ GARCÍA BARRIENTOS, J.L., *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991, 152.

⁵⁵⁰ VILLEGAS, J., *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991, 100.

⁵⁵¹ *Ibid.* 101.

3.5.2 El tiempo histórico

Una observación fundamental en relación con el análisis del aspecto cronológico en la materia palatina en Guillem de Castro es que el desarrollo de la fábula recrea, como era habitual en las obras de este género, un contexto exclusivamente pseudohistórico⁵⁵². El carácter fantástico señalado por Wardropper no es incompatible con “algún tipo de nexos, muy sutil, con la historia”⁵⁵³, pero la obra no remite, ni quiere remitir, a la descripción concreta de los hechos del pasado. Considerando lo dicho, por tanto, está claro que buscar una referencia cronológica precisa en este tipo de obras puede ser de poca utilidad. No obstante, el estudio de esta dimensión en los dramas que nos ocupan revela los recursos teatrales a través de los cuales Guillem de Castro conseguía la sensación de lejanía temporal o, eventualmente, de vaguedad cronológica, determinando además otros aspectos útiles para entender su tratamiento de la materia palatina. Como todo poeta del teatro áureo, nuestro autor podía presentar la componente temporal en sus obras de forma más o menos vaga, y contribuir a lo que constituiría el canon palatino bien acoplándose a las tendencias literarias de su época, bien distanciándose de ellas para adoptar formulas propias.

Desde la perspectiva del análisis del tiempo histórico, se nota una diferencia tajante entre los dramas publicados en el volumen colectivo de 1608 y los publicados sucesivamente. Los primeros, de hecho, no presentan marcos cronológicos determinados ni siquiera indirectamente, por lo que quedan en una indefinición histórica extrema (*El amor constante* y *El caballero bobo*). En cambio, los dramas dados a la imprenta en 1625 (*Los enemigos hermanos*, *Cuánto se estima el honor* y *La justicia en la piedad*) y *El nieto de su padre* (publicado en la *Parte X* de la colección de *Diferentes autores*, en 1658) remiten a un vago periodo de ambientación, escasamente definido, pero con detalles suficientemente claros que remiten a una época u otra. Utilizamos la palabra *época* porque será éste el discriminante que nos permitirá colocar los dramas en el *continuum* temporal. En ningún caso, de hecho, podrá establecerse el año exacto o la década concreta de ambientación de las obras.

⁵⁵² Véase OLEZA, J., “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, *ob. cit.*, 606.

⁵⁵³ ZUGASTI, M., “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria...”, *ob. cit.*, 165.

En *El amor constante*, Guillem de Castro presenta un único dato de referencia cronológica, inútil para establecer la época en que tiene lugar la acción. En el desenlace del drama, de hecho, un Grande cita la figura de Esteban, primer rey cristiano de Hungría:

GRANDE [...] llevarás la [corona] de oro puro,
que otorgó su santidad
del pontífice romano
en aquel dichoso día
a Esteban, que fue en Hungría
el primero rey cristiano.

(114)

El tiempo histórico en el que transcurre el drama es, por tanto, posterior a 1038 (fecha de la muerte de Esteban I), sin que se pueda determinar más concretamente la franja cronológica de referencia. Roca Franquesa⁵⁵⁴ cita como fuente remota una crónica húngara que relata las luchas entre los hijos de Bela III de Hungría, Emérico y Andrés. El marco temporal, si la obra reflejara los acontecimientos históricos, podría establecerse en un periodo en torno a los primeros años del siglo XIII. El conflicto entre los hermanos sugeriría a Castro la oposición entre Celauro y el rey de Hungría. No obstante, a pesar de poderse inspirar en las crónicas, en el drama no hay datos concretos que puedan corroborar la ubicación cronológica derivada de las hipótesis de Roca Franquesa. Por otra parte, a principios de la década de los ochenta, Marco incluye *El amor constante* entre las obras sobre las que no ha podido encontrar ninguna fuente, y añade: “Hay en ellas detalles que le suministrarían [a Guillem de Castro] sus lecturas, y las comedias que vería representar (incluso por compañías italianas)”⁵⁵⁵.

También la acción de *El caballero bobo* ocurre en un pasado extremadamente indefinido. De hecho, las batallas entre el reino de Inglaterra y el de Hungría que sirven de trasfondo no se refieren a ningún contexto histórico concreto, sino que se emplean como recurso teatral para poner en marcha la trama de la obra. Se pone en evidencia que Guillem de Castro no muestra interés en la componente histórica en estas primeras piezas

⁵⁵⁴ Véase ROCA FRANQUESA, J. M., “Un dramaturgo de la Edad de Oro. Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 396-98.

⁵⁵⁵ MARCO, P., “Fuentes literarias de las comedias valencianas de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 203.

teatrales de vinculación palatina, prescindiendo de cualquier ubicación histórica con el objeto de crear dramas verosímiles que se centran sobre todo en el desarrollo de temas polémicos y densos. La indeterminación cronológica posibilita, de hecho, la libertad con la que el autor trata temas relacionados con los abusos del poder (en *El amor constante*) y lleva a cabo reflexiones sobre la relación entre amor, honor y poder (en *El caballero bobo*).

En el resto de las obras que nos ocupan, la época se presenta de forma vaga. El autor, de hecho, parece elaborar los dramas pensando exclusivamente en un fondo pseudohistórico. En *Los enemigos hermanos*, una idea del periodo en el que se puede ubicar la acción se obtiene cruzando los escasos indicios de ambientación histórica con los referentes espaciales. En esta perspectiva, el *terminus ante quem* de la trama se deduce de la referencia a una ciudad de Buda gobernada por los cristianos. Buda, como hemos comentado en el análisis espacial, atrajo la atención del público europeo contemporáneo debido a la conquista turca, que tuvo lugar en 1541, por lo que, si en el drama la acción se ubica durante el control cristiano de la ciudad, es lícito pensar que Castro quiera situar la obra antes de aquella fecha. Hay otro detalle cronológico, que aparece en boca de Cesarino al final del acto tercero, que apunta a ese periodo:

CESARINO [...] y peregrinando, fuime
al Emperador cristiano,
de quien me amparé y servíle
contra el común enemigo
en seis jornadas felices;
pero en una desdichada
que perdió, entonces perdíme.

(35b)

La referencia a Carlos V y a las luchas contra los turcos resulta aquí evidente. Como hemos apuntado arriba, de hecho, los otomanos eran una amenaza para toda la cristiandad, y España y Hungría se convirtieron en atalayas de la fe católica. El periodo en que Guillem quiso ubicar la acción, por tanto, aunque de manera poco precisa, apunta con mucha probabilidad a la primera parte del siglo XVI. Es curioso notar que Prudencio de Sandoval, en su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, cite en los capítulos

XIV y XV del libro XXV una “desdichada jornada” para referirse al episodio de Argel de 1541, cuando las fuerzas del Emperador fueron derrotadas por una gran tormenta cerca de la ciudad africana⁵⁵⁶. No obstante, Sandoval también cita como “desdichada jornada” la batalla de Mohács de 1526, cuando transcribe la carta que Carlos V envió al Condestable de Castilla para relatarle el conflicto en Hungría⁵⁵⁷. Esta batalla bien pudo considerarse desdichada porque en ella murió la flor y nata de la milicia húngara (incluido el rey Luis II), dejando paso al periodo de expansión turca en Europa oriental. En un caso o en el otro, y más allá de estas especulaciones, la referencia a un periodo histórico que abarca la primera mitad del siglo XVI es bastante probable, y su relativa cercanía cronológica a la época del autor no presenta contradicciones con el desarrollo de un asunto palatino, puesto que tan solo se presenta como un vago marco temporal necesario para ubicar el drama. Además, en el mismo periodo del reinado del Emperador podrían situarse otras obras palatinas como *El cuerdo loco* o *La discordia en los casados* (de Lope de Vega y elaboradas en la primera década del siglo XVII), cuyo periodo histórico se puede entender por referencia a las guerras o a zonas geográficas específicas. En la primera, Rosania señala que, para evitar que España (metafóricamente representada por el Emperador), Hungría o los otomanos conquisten a Albania, no conviene matar a su hijastro Antonio:

ROSANIA	Si le matáis sin dar razón, ¿quién duda que Albania toda ha de tomar las ramas y que el Emperador y el Rey de Hungría, o el Turco, ha de querer para sí el reino y conquistallo haciéndoos sus vasallos? ⁵⁵⁸
---------	---

En *La discordia en los casados*, las referencias a la época de Carlos V ocurren de forma aún más vaga, con la ubicación espacial en Frisia y en Cleves (Cléveris), y la simple mención de Flandes, Francia y Alemania.

⁵⁵⁶ Véase SANDOVAL, P. de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, ob. cit., III, 115-16. El hecho tuvo gran impacto en la sociedad española, y también fue argumento de la obra de Vélez de Guevara *La mayor desgracia de Carlos V*.

⁵⁵⁷ Véase SANDOVAL, P. de, *Historia de la vida y hechos...*, ob. cit., II, 187.

⁵⁵⁸ Citamos por la edición en línea elaborada por el grupo de investigación ARTELOPE, disponible en la siguiente página web: http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0574_ElCuerdoLoco.php (fecha de consulta, 27/09/2017).

De la misma forma, en *La justicia en la piedad*, un drama que cita las ciudades de Buda, Estrigonia y Alba Regia, el trasfondo histórico está tenuemente presentado, y el único dato a disposición para deducir el tiempo histórico es la alusión puesta en boca de Feduardo en el acto segundo, cuando describe los méritos de Sinibaldo, uno de los candidatos para el gobierno de Alba: “[...] sirvió gallardamente en las jornadas/ que de quince años a esta parte han sido / restauración de Hungría”⁵⁵⁹. Es difícil determinar en qué restauración podía estar pensando Guillem de Castro (si es que estaba pensando en una en concreto), aunque, considerando las afinidades espaciales con *Los enemigos hermanos*, es probable que la época de referencia en ambas obras sea la misma. La recurrente atención a un periodo de constantes luchas contra los turcos en Hungría, además, puede ser un guiño al público conocedor de una situación de actualidad en la época de elaboración del drama, ya que en 1606 se había concluido la Guerra de los Quince años entre el Imperio de los Habsburgo y los otomanos con la paz de Zsitvatorok, una paz ratificada en 1615⁵⁶⁰. Desde esta perspectiva, la técnica de Guillem de Castro coincide con la empleada en *La infelice Marcela*. Situada en un pasado fabuloso, de hecho, la obra de Virués busca establecer, mediante la inclusión de unos salteadores en la trama, una conexión con una problemática, la del bandolerismo, de actualidad en la época del autor, en tierras valencianas y aragonesas en el siglo XVI⁵⁶¹.

Cuánto se estima el honor presenta una ambientación histórica caracterizada por las luchas entre Nápoles y Sicilia, según se desprende del desarrollo de la trama y de las palabras que pronuncia el rey al principio de la obra, en las que remite brevemente a la ubicación cronológica de los hechos. Se podría tratar exclusivamente de un marco general y muy amplio, pero algunos detalles permiten deducir que Castro estaba pensando en un periodo ligeramente más concreto:

REY ¿Melancolías que os quitan
 el cumplir obligaciones

⁵⁵⁹ *La justicia en la piedad*, 136b.

⁵⁶⁰ Véase ARIENZA ARIENZA, J., *La crónica hispana de la Guerra de los Quince años (1593 - 1606), según Guillén de San Clemente y de Centelles, embajador de Felipe II y Felipe III en la corte de Praga entre los años 1581 y 1608*, tesis dirigida por Csc. Tóth Sándor László, Universidad de Szeged, Szeged (Hungría), 2009, 104-06.

⁵⁶¹ Véase FERRER VALLS, T., “Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega”, *ob. cit.*, 331.

o previenen sinrazones,
y desgracias solicitan,
y la más grande y expresa
en vuestra esposa, una santa,
que de Nápoles fue infanta,
y es de Sicilia Princesa?
No queriendo consumir
su matrimonio, ha de ser
cosa, pues da que temer,
que dé a todos que llorar.
Mirad que este casamiento
tratamos su padre y yo,
porque con él se escusó
de la guerra el fin sangriento,
fundado en la pretensión
que el de Nápoles tenía
a este Reino, a quien envía
amenazas, con razón.

(98a)

En primer lugar, como es obvio, la referencia a dos reinos diferentes en el sur de Italia implica de por sí su existencia, por lo que se puede establecer como *terminus post quem* de la fábula las Vísperas sicilianas de 1282, cuando “Aragón puso pie por primera vez en Sicilia, como campeón de un movimiento rebelde contra el rey y soberano legítimo, Carlos I y el Papa Martín V, [por lo que] el resultado [...] fue un siglo y medio de cisma entre Sicilia y Nápoles”⁵⁶². Como *terminus ante quem*, en cambio, hay que considerar el año 1443, cuando los dos reinos volvieron a unirse bajo Alfonso V el Magnánimo. La trama, entonces, remite a la época en la que Nápoles y Sicilia se encontraban bajo el control de los Anjou y de los aragoneses respectivamente. Sin embargo, dentro de esta amplia franja temporal, es posible acotar ligeramente el periodo de ubicación cronológica porque, en el drama, el rey de Sicilia hace referencia al hecho de que el de Nápoles funda pretensiones sobre la isla, añadiendo que envía amenazas “con razón”. Se menciona

⁵⁶² RYDER, A., *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Edicions Alfons el Magnánim, 1997, 31-32.

además que el matrimonio entre el príncipe de Sicilia y la infanta de Nápoles había sido concertado para acabar con la guerra y que el matrimonio no se había consumado. Ahora bien, si atendemos a los sucesos históricos acaecidos a finales del siglo XIV es posible hallar monarcas cuyos acontecimientos biográficos reflejan de alguna forma el desarrollo narrativo del drama que consideramos. En el gobierno de Sicilia se sucedieron Jaime II de Aragón y su hermano, Federico II. El primero se casó en primeras nupcias con Isabel de Castilla (con la que no se consumó la boda porque la novia tenía apenas ocho años) y, más tarde, en cumplimiento de una de las cláusulas del Tratado de Anagni, con Blanca de Anjou (hija del rey de Nápoles Carlos II). Según la paz establecida, el monarca aragonés renunciaba al dominio sobre Sicilia a cambio de la posibilidad de conquistar Córcega y Cerdeña. Sin embargo, el hermano de Jaime II, Federico, quedó como Gobernador y fue nombrado seguidamente Rey de Trinacria en Palermo, en 1296. De esta forma, se dio paso a un periodo caracterizado por incursiones napolitanas en los territorios de Sicilia y viceversa, hasta que las disputas entre los Anjou y los aragoneses acabaron en 1302 con la Paz de Caltabellotta, cuando se estableció que “el rei Carles lleixava l’illa de Sicília al rei Frederic e que li dava sa filla per muller, madona Elionor, [...] e lo senyor rei de Sicília esemparava-li tot quant tenia en Calàbria e en tot lo regne. E açò es fermà de casuna de les parts”⁵⁶³. En su crónica, sin embargo, Muntaner no indica que, a la muerte de Federico II, Sicilia tenía que volver a la dominación angevina⁵⁶⁴, lo que no ocurrió porque el rey nombró heredero a su hijo Pedro. Condensando los hechos históricos, por tanto, Guillem de Castro pudo haber remitido al amplio periodo de conflictos entre los dos reinos, en el que se alternaron guerras y tratados de paz, hasta el cierre de los conflictos con el Tratado de Aviñón de 1372. En definitiva, si nos atenemos a la situación desarrollada en la trama, es posible restringir el tiempo histórico a los primeros años del siglo XIV, por la vaga correspondencia entre lo que ocurre al príncipe de Sicilia y a Jaime II o Federico II, esto es, casamientos forzados y tratados para poner fin a la guerra. Se trataría, por tanto, del mismo periodo histórico que sirve de fondo a *El mejor amigo, el Rey*, de Moreto⁵⁶⁵,

⁵⁶³ MUNTANER, R., *Crónica*, ed. de J.P. MASSOT I MUNTANER, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2011, 331.

⁵⁶⁴ Jerónimo Zurita cita la cláusula al relatar que “después de la muerte del rey don Fadrique la isla de Sicilia había de volver al rey Carlos si viviese o a sus herederos”. Véase ZURITA, J., *Anales de la corona de Aragón*, ed. de A. CANELLAS LÓPEZ, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1970, 627.

⁵⁶⁵ En la obra de Moreto se remite al periodo de forma más evidente y explícita. Véase BACZYNSKA, B., “*El mejor amigo, el rey y Cautela contra cautela: la reescritura como técnica dramática áurea*”, en M. L.

además de algunos dramas palatinos de Lope (*Sin secreto no hay amor* o *La llave de la honra*), o de la comedia palatina *Sin secreto no hay amor*, situados todos en la franja temporal que vio desarrollarse las luchas entre Nápoles y Sicilia.

La última obra que tomamos en consideración, *El nieto de su padre*, tiene como tiempo histórico una época imprecisa muy alejada del *nunc* del público del Siglo de Oro. Como ocurre en los demás dramas, las referencias cronológicas se deducen de algunos detalles insertos en los parlamentos de los personajes, además, en este caso, de una onomástica bastante indicativa. En el acto segundo, Alarico hace referencia a España, delimitándola en las provincias de origen romano (cuyos nombres se mantuvieron también a lo largo del reino visigodo de Toledo): “Toda España ha de ser mía, / desde la Tarraconense / a la Bética”⁵⁶⁶. Asimismo, en el mismo acto segundo, el pastor Pindo propone ser elegido rey para conducir la rebeldía de los pastores, añadiendo lo siguiente: “[...] que por los dioses prometo / que viven en el Olimpo / de libraros de estos Reyes”⁵⁶⁷. Citar el panteón pagano remite, *sensu stricto*, a una época anterior hasta al arrianismo visigodo. Sin embargo, este elemento es útil solo en la medida en que sirve para indicar una gran lejanía cronológica, y no para enmarcar la obra en un cuadro temporal definido. Por último, al final del acto, los pastores remiten al río Guadalquivir llamándolo Betis, lo cual podría implicar, una vez más, la ubicación en la época romana o visigoda⁵⁶⁸. Pregunta Bato a otros pastores: “¿Pensáis, acaso, que crío / para vosotros mis potros, / que al Betis beben el vidro?”⁵⁶⁹. Por otra parte, también los nombres de los personajes apuntan a un tiempo histórico coherente con la época visigoda. Ataúlfo y Alarico son los nombres de algunos monarcas de esa población gernánica: Alarico (que reinó entre 395 y 410), Ataúlfo (rey de los visigodos entre 410 y 415), o Alarico II (del 484 al 507); de la misma forma, también poseen resonancias visigodas los nombres de las damas Armesinda y Teosinda⁵⁷⁰.

LOBATO y J.A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, 123-140.

⁵⁶⁶ *El nieto de su padre*, 214b.

⁵⁶⁷ *El nieto de su padre*, 223b.

⁵⁶⁸ En el *Tesoro de la lengua castellana* se define “BETIS” de esta forma: “Nombre antiguo del río, dicho hoy Guadalquivir, dijose de Betis, rey de aquella provincia, sucesor de Tago, y la provincia se llamó por eso Bética”. Véase la citada edición de COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*.

⁵⁶⁹ *El nieto de su padre*, 222a.

⁵⁷⁰ Los nombres de las damas no son muy comunes en las obras del teatro del Siglo de Oro. La única Teosinda que aparece en la dramaturgia de Lope, como resulta de la investigación sobre la base de datos ARTELOPE, es la infanta de la comedia palatina *Dios hace reyes*. Por otra parte, la única Armesinda que

En definitiva, la ubicación cronológica de la acción en las obras de nuestro corpus se presenta de forma variada. Llama la atención que en las obras que se publican en el volumen colectivo de 1608 se prefiere un contexto cronológico situado en un pasado vago e indefinido, cuyas coordenadas temporales no se pueden determinar ni siquiera de forma aproximada. En cambio, en los dramas incluidos en la *Segunda Parte* del autor, de 1625, y en la *Parte X del Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores*, de 1658, encontramos una mayor variedad, y las acciones se ubican en diferentes periodos, más o menos alejados del siglo XVII, esto es, en épocas que van desde a la antigüedad visigoda a la primera parte del siglo XVI. Los recursos de ubicación cronológica típicos de la materia palatina, por tanto, se emplean en la dramaturgia de Guillem de Castro según patrones canónicos del género. El *historical time* no se presenta solo de forma atemporal (como ocurre en *El amor constante* y *El caballero bobo*), sino también indicado mediante breves pinceladas que remiten a una vaga ubicación histórica de la acción, siempre lejana de la época del público del Siglo de Oro.

hemos podido detectar se encuentra en *La firmeza en la ausencia*, de Leonora de Cueva y Silva. No cabe duda, sin embargo, de que los nombres remiten a un origen germánico.

3.5.3 El tiempo de la fábula y de la acción

Como señalábamos arriba, el tiempo de la fábula y el de la acción incluyen el tiempo en el que transcurre la acción que se representa en las diferentes escenas que componen la obra, pero también los momentos de la acción que no se escenifican. Se trata por tanto de un elemento que incluye la pre-historia del drama, el salto temporal que puede transcurrir entre los entreactos y el paso temporal entre una escena y otra.

En *El amor constante*, la cronología interna del drama se condensa dentro de los actos, pero dura muchos años si se le suma el tiempo transcurrido entre una jornada y otra. De hecho, el acto primero dura menos de un día, ya que las acciones corresponden a su tiempo de representación por desarrollarse una tras otra sin ningún salto temporal. Del primer acto al segundo, en cambio, el tiempo que ha pasado se define de forma progresivamente más precisa. Si al principio del acto segundo Leónido cita solo el paso de “tantos días”⁵⁷¹, Celauro explica más concretamente, en el cuadro siguiente, lo que ha sucedido desde su fuga de Hungría:

CELAURO Navegamos quince días;
 mas la fortuna invidiosa
 sacó los contrarios vientos
 [...]
 Al fin, pasados tres días,
 con sus noches tenebrosas,
 San Telmo puso en la gavia
 su señal maravillosa.
 [...]
 En casa una muda triste,
 ha un año que vivo a solas,

(68)

Cuando empieza el acto segundo, por tanto, ha habido un salto en la trama de al menos un año y dieciocho días, sin considerar el tiempo empleado por el héroe para salir de Hungría (“por horas”, dice Celauro) e ir a pedir ayuda a los reyes de Escocia e Inglaterra.

⁵⁷¹ *El amor constante*, 44.

El acto segundo, a diferencia del primero, presenta una definición cronológica más concreta porque el texto cita explícitamente en qué momento se están desarrollando los hechos. El acto empieza por la tarde, ya que la infanta le dice a Leónido: “[...] el día apresurado / su curso acaba”⁵⁷². Desde la puesta del sol, la escena siguiente se desarrolla por la noche. Celauro se presenta, como expresa la acotación, “*de denoche*” y nada más entrar al tablado ubica cronológicamente el momento por medio de la palabra:

CELAURO Confiésote, noche oscura,
 con quien mil veces me alegro,
 que, como tu manto negro
 lo está más con mi ventura
 agora de horrores vistes
 mi afligido corazón.

(55)

También Nísida, cuando sale al tablado por primera vez en este acto, inicia su parlamento con otra referencia a la noche. Se trata de una práctica que Guillem de Castro no repetirá en las obras sucesivas, como veremos. Exclama la dama: “¡Qué oscura noche, qué fiera! / Siempre le espero con sustos”⁵⁷³. Después del breve diálogo amoroso entre la pareja, sale Leónido y sucesivamente el rey y unos criados, todos “*de denoche*”. El joven, al ver tres hombres acercarse, se sorprende de que haya gente por la calle “tan tarde”⁵⁷⁴. La escena nocturna, por tanto, queda mejor definida y Guillem de Castro ofrece al público claras indicaciones sobre el desarrollo cronológico de los hechos. Inmediatamente después, tras la lucha contra el rey, Leónido y Celauro hablan con sus amadas. La infanta, que ha salido a la ventana con Nísida, remite de alguna forma al paso del tiempo, cuando le dice a Celauro: “[...] pues ha dos horas que tengo / casi sin alma tu vida”⁵⁷⁵. Si las indicaciones de la dama no son ejemplos de hipérbole o de exageración poética, podríamos atenernos a ellas y deducir que la representación de la escena ha durado mucho menos que su tiempo en la diégesis. Se trata, efectivamente, de un ejemplo de la condensación cronológica que domina la obra que nos ocupa. En la misma escena de *El amor constante*, las dos parejas protagonistas terminan de hablar cuando está a punto de

⁵⁷² Esta cita y la siguiente se encuentran en *El amor constante*, 55.

⁵⁷³ *El amor constante*, 56.

⁵⁷⁴ *El amor constante*, 60.

⁵⁷⁵ *El amor constante*, 71.

salir el sol, de forma que toda la noche ha pasado en unos cien versos de requiebros amorosos. Celauro, al final de la escena, teme por su vida y se confía con Leónido, remitiendo también al paso del tiempo:

CELAURO ¡Oh mi amigo verdadero!
LEÓNIDO ¿Qué hay, señor? De mí te fía.
CELAURO Ahora amanece el día
 que ha de ser en mí el postrero.

(73)

La duración del acto segundo es, por tanto, de una noche completa, desde la puesta del sol a la madrugada. El segundo entreacto abarca, de cara a la diégesis, una duración más larga que el primero pero a la vez menos precisa, ya que el único elemento que remite al paso del tiempo son los “tantos años”⁵⁷⁶ citados por un Grande al hablar del encarcelamiento del duque. El acto tercero, de forma parecida a lo que había ocurrido en el primero, se desarrolla en un día indefinido y en un tiempo que coincide *grosso modo* con la duración de la representación escénica. Sobre todo al final del drama, de hecho, se notan algunas omisiones cronológicas que condensan la trama desde la perspectiva temporal. De la muerte de Celauro a la llegada de Leónido delante del rey con una muchedumbre y con las andas de los dos amantes, tiene que haber pasado un tiempo bastante largo. No obstante, Castro emplea solo un cambio escénico (del espacio abierto delante de la cárcel la obra pasa al palacio del rey) y veinticuatro versos (en los que el monarca se muestra arrepentido) para cubrir el periodo que va desde que Leónido jura venganza con Celauro muerto entre los brazos hasta el principio del castigo del monarca. Asimismo, nada más morir el rey, la reina y la infanta salen de luto, esta vez sin que haya habido ni siquiera un cambio escénico. Esta presentación de la acción adquiere coherencia solo si se concibe a la luz de los mecanismos teatrales y de las necesidades escénicas. El tiempo de la fábula de *El amor constante* suma a los hechos representados y a los entreactos un periodo bastante claro que constituye la prehistoria del drama. En el planteamiento de la obra, el rey, hablando del romance que acaban de escuchar, alude al hecho de que Celauro lleva quince años encarcelado: “[...] muchas destas habrá hecho / en quince años de prisión”⁵⁷⁷. También Celauro remite a la misma cantidad de años

⁵⁷⁶ *El amor constante*, 75.

⁵⁷⁷ *El amor constante*, 21.

cuando se queda a solas con Nísida: “[...] claro día que amanece / en tinieblas de quince años”⁵⁷⁸. Por su parte, la dama le aclara a su amado que se ha mantenido firme y constante “en quince años que ha que faltas”⁵⁷⁹. Sucesivamente, cuando confiesa a su padre la relación que ha tenido con Celauro, Nísida añade otros acontecimientos que dilatan aún más el tiempo de la fábula. Revela en primer lugar que cuando tenía tres años se crio con la Reina, y que fue entonces cuando conoció a Celauro. Desde ese momento, “con los años/ crecieron las voluntades”⁵⁸⁰, y ella cedió al amor después de que él le diera palabra de matrimonio. Añade también que cuando Celauro fue encarcelado, ella estaba a punto de parir:

CELAURA [...] rendida a su gusto,
 ninguno pude negalle.
 Un año le tuvo, y cuando
 fue a padecer en la cárcel,
 a mi me dejó en el mes
 donde la muerte esperase.

(94-95)

En definitiva, sumando todos los detalles ofrecidos en el texto, es posible recrear con cierta precisión los antecedentes de la representación y su desarrollo cronológico. La trama, entonces, con acciones condensadas en los actos y una fábula larga y definida, parece adaptarse a la práctica valenciana de Tárrega, en cuyas obras, como asumen Canet y Sirera:

El tiempo, pues, aunque ha dejado de ser continuo todavía no se encuentra atomizado, como es propio de la comedia barroca típica, sino que se desarrolla de forma continua durante largos fragmentos de las obras, situándose las rupturas siempre en los momentos no significativos de la acción⁵⁸¹.

El caballero bobo presenta los tiempos de la acción y de la fábula de forma más indefinida que el drama que acabamos de analizar. De hecho, hay muy pocas referencias cronológicas que permitan aclarar los diferentes momentos de la trama, y no hay escenas

⁵⁷⁸ *El amor constante*, 24.

⁵⁷⁹ *El amor constante*, 27.

⁵⁸⁰ *El amor constante*, 94

⁵⁸¹ CANET, J. L. y SIRERA, J. L., “Francisco Agustín Tárrega”, en J. OLEZA SIMÓ (dir.), *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, 105-32, 120.

nocturnas, caso poco frecuente en la materia palatina, sobre todo si se considera que el amor constituye uno de los temas principales de la obra. Este drama se presenta articulado en un bloque cronológico muy compacto que no manifiesta saltos temporales dentro de las jornadas y posee entreactos de una duración indefinida pero, con toda probabilidad, muy breve. De hecho, si el acto primero se concluye con el bofetón que le propina el príncipe Lotario al duque, el segundo empieza con el mismo duque en escena, alcanzando a Anteo en su habitación para comentarle lo ocurrido. Considerada la intensidad del momento, es lógico pensar que no tiene que pasar mucho tiempo. Tras el bofetón del acto primero, Lotario se ha alejado de la ciudad. Cuando el conde se encuentra con él, dice que lleva buscándolo dos horas⁵⁸², comprendiendo en esta franja temporal el primer entreacto y los casi trescientos versos del acto segundo pronunciados hasta aquel momento. Es evidente que dicha indicación cronológica no tiene por qué interpretarse en sentido literal, pero la ausencia de otras marcas del paso del tiempo y el tono apresurado que caracteriza la obra se muestran coherentes con la afirmación del conde. También el segundo entreacto tiene que durar poco, ya que el acto tercero presenta directamente los efectos de la confusión de identidad entre Estrella y Aurora. En definitiva, Guillem de Castro construye el drama a través de una indeterminación cronológica dotada de una compresión constante de los tiempos dramáticos. Otra manifestación de este aspecto se nota al considerar el empleo de deícticos como *hoy* o *mañana*, esto es, marcas que aprietan aún más la duración de la trama. En el acto segundo, el conde está hablando con Lotario y contesta al príncipe apuntando a los marcadores temporales que consideramos:

CONDE	El Rey tiene ofrecida tu hermana a Henrico.
LOTARIO	¡Ay, cielo! Yo soy muerto.
CONDE	Y entrará en la ciudad hoy o mañana, porque estuvo escondido en una aldea hasta tener el sí del Rey tu padre.
	(163)

Seguidamente, la incertidumbre entre el hoy o el mañana será aclarada por Claudia, quien al hablar con Estrella remite a la inminencia cronológica de los hechos:

⁵⁸² Véase *El caballero bobo*, 163.

ESTRELLA Y Henrico ¿cuándo entrará
 en la ciudad?

CLAUDIA ¿Cuándo? Hoy.

(171)

También, el ritmo de la acción se mantiene constantemente tenso, como se nota por el hecho de remitir muy a menudo a la prisa y a la necesidad de no perder tiempo. En el acto primero, el Embajador quiere irse porque “es tarde”⁵⁸³, y en el cuadro siguiente, Claudia introduce al príncipe Lotario de esta forma: “Ya ha venido, / que aun paciencia no ha tenido”⁵⁸⁴. En el acto segundo, Estrella y Aurora van en búsqueda de sus amados, y ésta última sale al tablado cansada “de haber tardado y corrido”⁵⁸⁵. Poco antes, también Estrella había remitido a lo mismo: “Llegaré si tardo, tarde”⁵⁸⁶. Los ejemplos podrían seguir: cuando Lotario se encuentra con Estrella (tras la muerte de Henrico), éste señala la necesidad de darse prisa, ya que “la tardanza / podrá sernos muy dañosa”⁵⁸⁷, y finalmente, en el acto tercero, las escenas de guerra aumentan el ritmo del drama sobre todo por los movimientos de los personajes, que se van del tablado y vuelven a entrar de forma continua.

Más allá de estas referencias que remiten a una vaga indicación temporal, hay otras que no son útiles para establecer el desarrollo cronológico de los hechos, y que Castro incluye por otras razones relacionadas con los temas del drama. Lo que afirma Estrella con respecto al amor para Lotario en el acto segundo, de hecho, se configura exclusivamente como la expresión de la intensidad del sentimiento (“Cuando es tan justo el amor/ no se mide con los días”⁵⁸⁸), ya que en ningún caso han podido pasar más de veinticuatro horas desde el acto primero. De la misma forma, el uso del pretérito por parte de Anteo, que cuenta su relación con Aurora al final del acto segundo, tiene que interpretarse como un distanciamiento psicológico del protagonista, y no como una acción ocurrida en un pasado lejano:

ANTEO [...] vi una mujer, y vi en ella

⁵⁸³ *El caballero bobo*, 134.

⁵⁸⁴ *El caballero bobo*, 136.

⁵⁸⁵ *El caballero bobo*, 166.

⁵⁸⁶ *El caballero bobo*, 165.

⁵⁸⁷ *El caballero bobo*, 176.

⁵⁸⁸ *El caballero bobo*, 173.

descubiertas unas Indias
[...]
Y un día, por cierto engaño,
para mí infelice día,
le di yo sin conocella,
aunque pequeña, una herida,
porque, aunque su voz no pudo
detener la mano mía,
pude en llegando a su pecho,
si no detenella, abrilla,
perdiendo el hierro su fuerza,
y no le quité la vida;
[...]
en mis brazos desmayada,
a la más cercana villa
la llevé, curéla y vive.

(181-182)

Finalmente, a diferencia de lo que sucede en *El amor constante*, en *El caballero bobo* no se precisan los antecedentes de la representación, ya que solo se remite al nacimiento de Aurora, del cual, además, se explicita exclusivamente que ocurrió al amanecer:

DUQUE Salió al mundo nuestra Infanta,
como un sol, hermosa y bella.
Quedaron absortos todos,
porque, en pariendo la Reina,
amaneció al mismo instante.

(122-123)

Toda la acción se desarrolla en una dimensión a-temporal, ya que además de la imprecisión en la que se sitúa la prehistoria de la obra, también su final se deja indefinido. El asunto, de hecho, no se cierra completamente y su desenlace se mantiene abierto, ya que la guerra entre Hungría e Inglaterra se suspende solo durante un mes:

EMBAJADOR Pues tengo gente,
proseguiré yo la guerra.

ANTEO Prosigue.
DUQUE Puede firmar
 treguas de un mes.
EMBAJADOR Sí haré,
 y a mi rey avisaré.

(213)

Con *Los enemigos hermanos*, Guillem de Castro vuelve a proporcionar elementos más definidos para entender el tiempo de la acción y el de la fábula. El desarrollo cronológico de la obra y de sus complicados antecedentes, de hecho, se deduce a través de abundantes elementos textuales que compensan la total ausencia de didascalias explícitas, pues ni siquiera se señala el atuendo en la escena nocturna del drama, en el segundo cuadro del acto segundo. La cronología interna se desarrolla a lo largo de unos dos años y las acciones, una vez más, se presentan sin fuertes omisiones temporales dentro de los actos y con una duración bastante larga de los entreactos, como veremos. La primera jornada dura menos de un día y, probablemente, empieza por la mañana. Es el duque quien ubica cronológicamente la acción en un desesperado recuento del tiempo que ha pasado con la Duquesa:

DUQUE [...] y ha que vivo en las porfías
 destos rigores extraños,
 bien lo sé, veinte y dos años
 seis meses y cinco días,
 y con lo que de hoy paso,
 diez horas más: sélo bien,
 que hasta las horas también
 infelices cuento yo;

(9a)

A partir del parlamento del Duque se puede determinar también el tiempo de la fábula, ya que no tenemos por qué considerar las referencias allí indicadas como exageraciones o hipérboles poéticas, sino como una expresión de la cansina relación con su mujer. En el acto primero, la fluidez entre las escenas del drama se nota por la acción de los personajes, que sigue un único desarrollo de continuidad temporal en espacios distintos.

Cuando Otón y Ceslau acaban su riña por conseguir el volante de la Infanta, Briseida pone en relación cronológica el momento representado con la escena anterior:

BRISEIDA esta toca asida al pico,
 [...]
 a quien yo admirando estaba,
 cuando estos dos caballeros
 en harto corta distancia
 llegaron uno tras otro.

(5a)

También, en el cuadro siguiente, la acción se desplaza al Palacio del Duque, pero no puede haber pasado mucho tiempo porque Ceslau sale con la mano vendada por la herida que acaba de provocarle Otón, como explicita la acotación. Del acto primero al segundo pasan dos años, como se deduce de lo que confiesa el héroe de la obra cuando habla con su padre, en la segunda escena del acto segundo:

OTÓN [...] desde aquel dichoso día
 que vi a Briseida, quedé
 con un ser, que tuyo fue,
 en un alma que no es mía;
 [...]
 Ya dos años han pasado,
 parece que por los vientos,
 que nuestros dos pensamientos
 sólo atienden a un cuidado;

(16b)

La duración de este acto se extiende durante muchas horas, en un arco temporal que abarca también la noche. Cuando la Duquesa incita a Ceslau a que mate a Otón, de hecho, él le contesta que “esta noche será el cuando”⁵⁸⁹ y, coherentemente con esto y a través de una pequeña omisión temporal, la escena siguiente presenta a Otón, que queda con su amada Briseida, y empieza su parlamento remitiendo precisamente a la ubicación cronológica: “Esta noche no se ofrece / tan oscura”. La acción fluye siguiendo el tiempo

⁵⁸⁹ Esta cita y la siguiente se encuentran en *Los enemigos hermanos*, 18a.

de la representación, hasta el final del acto, cuando el Rey convoca un Consejo de Estado para casar a la Infanta con Otón. Anuncia Tibaldo, al galán y a Briseida, de hecho, que el Rey los ha convocado: “a los dos ha llamado / con prisa”⁵⁹⁰. El segundo entreacto es indefinido, pero con mucha probabilidad dura bastante poco, ya que la acción escénica, al final del acto segundo, la falsa acusación contra Otón, mientras que el acto tercero empieza con el galán escondido fuera de la corte. Si consideramos las afirmaciones del protagonista al margen de su valor poético, el entreacto ha durado solo unas horas. Declara Otón a Briseida: “[...] la cabeza desdichada / que ayer viste coronada / hoy has de ver descubierta”⁵⁹¹. Finalmente, el acto tercero, como los demás, dura menos de veinticuatro horas, y sus escenas se desarrollan en una continuidad temporal muy clara, caracterizada exclusivamente por pequeñas omisiones cronológicas que contribuyen a que la trama fluya más rápidamente, como ocurre cuando la escena se desplaza de la cueva donde se encuentran Cesarino y Otón al Palacio donde están a punto de celebrarse las bodas entre Ceslau y la infanta. Por lo que se refiere al aspecto cronológico de la obra, cabe subrayar que el ritmo de la acción aumenta progresivamente a lo largo de los actos. Sobre todo en la última jornada, de hecho, se notan expresiones que remiten a la prisa y a la falta de tiempo, como también hemos visto que sucede en *El caballero bobo*. Nada más empezar el último acto, por ejemplo, Lombardo insiste frecuentemente en la tardanza, que no solo aumenta la idea de fugacidad en la visita de Briseida a Otón, sino también la tensión del desarrollo dramático:

LOMBARDO	Dad os prisa; quien te acompaña, te avisa que es tarde.
BRISEIDA	Soy desdichada.
[...]	
LOMBARDO	Mira que es tarde.
BRISEIDA	Ablandara mi llanto un roble, una fiera. ¡Ay, tiempo, quién te tuviera!
[...]	

⁵⁹⁰ *Los enemigos hermanos*, 24b.

⁵⁹¹ *Los enemigos hermanos*, 28b.

LOMBARDO ¿Ha de acabarse esta historia?

Mira que es tarde.

(29b)

La precipitación de los hechos se nota también cuando Cesarino quiere ir a Palacio y ruega que Otón le cuente su historia por el camino: “Ven conmigo y no repliques, / y el discurso de tu historia / por el camino prosigue”⁵⁹², sin considerar la presencia del deíctico *hoy* pronunciado por Tibaldo en la escena siguiente: “Hoy los verán coronados/ por Reyes. ¡Ah, pobre Otón!”⁵⁹³. En definitiva, el drama que nos ocupa presenta contextualizaciones cronológicas bastante determinadas. Si la acción se desarrolla en una franja temporal de unos dos años, el tiempo de la fábula se extiende por muchos más, y los elementos que lo constituyen se introducen de forma gradual y progresivamente más definida por los detalles añadidos por cada personaje. El público, por tanto, tiene una idea completa de la fábula casi en el desenlace final. La intrincada trama de las mujeres del Duque (ya citada para hablar del marco geográfico de la obra) se entrelaza con lo que confiesa la Duquesa al final del acto segundo, que informa a los demás personajes sobre lo que ha ocurrido en los veintidós años, seis meses y cinco días de casamiento con su marido:

DUQUESA Fingí que preñada estaba,
y después que nos casamos,
yendo el Duque a resistir
tan poderoso contrario,
y quedando yo afligida,
seguras nuevas llegaron
de que estaba mal herido;
[...]
como el preñado fingido
quise que lo fuera el parto;
y para hacello, envié
a los montes a Tibaldo,
de donde trujera un niño,
este fue Otón,

⁵⁹² *Los enemigos hermanos*, 37a.

⁵⁹³ *Los enemigos hermanos*, 37b.

[...]
mas no pasaron dos años
cuando el Duque de la guerra
volvió victorioso y sano.
Parí después a Ceslau.

(25b)

Seguidamente, en la última escena de la obra, las informaciones de la Duquesa son corregidas y ampliadas por Cesarino, quien aclara que Otón es, en realidad, el hijo del Duque y de su primera mujer, la princesa de Hungría. La figura de Cesarino, además, confirma la duración de la fábula a través de su historia. En el acto primero, Briseida había dicho que son “más de veinte [años] que falta / de Hungría”⁵⁹⁴, y sucesivamente él mismo completa su recorrido personal diciendo que luchó “seis jornadas felices”⁵⁹⁵, y que acabó cautivo de un morabito que le liberó “advirtiéndole que “el serville / pasaba de muchos años”⁵⁹⁶. Finalmente volvió a Hungría, donde “ha seis meses” que vive en una cueva.

Cuánto se estima el honor es, junto con *El caballero bobo*, la obra que menos indicaciones ofrece de cara a la precisión del tiempo de la fábula, pues la prehistoria de la diégesis se puede reconstruir solo por medio de mínimas referencias textuales y de deducciones lógicas. En cambio, los actos presentan una indicación cronológica más definida, sobre todo el segundo. El primero dura menos de un día y empieza cuando Celia se está arreglando delante de un espejo. El acto presenta, además, dos bloques escénicos enlazados por Celia y la Princesa que se desplazan a la casa donde está el príncipe de Sicilia, en secuencias cronológicamente consecutivas. El primer entreacto tiene una duración indefinida porque no existen detalles que permitan cuantificarlo ni siquiera de forma indirecta. Lo cierto es que abarca el desarrollo de una batalla y la suspensión de la guerra por una carta que la Princesa ha enviado a su padre desde Sicilia hasta Nápoles, por lo que es lógico pensar que los actos primero y segundo no ocurran de forma seguida. Afirma Leonato:

⁵⁹⁴ *Los enemigos hermanos*, 4b.

⁵⁹⁵ *Los enemigos hermanos* 35b.

⁵⁹⁶ Esta cita y la siguiente se encuentran en *Los enemigos hermanos* 36a.

LEONATO

Que se suspende
la guerra, aunque no se acaba.
[...]
mas tuvo tanta piedad
de la Princesa una carta
con su padre y con su suegro
que suspendieron las armas.

(103a-b)

El acto segundo describe el paso del tiempo de forma extremadamente precisa, como había ocurrido en el mismo acto de *El amor constante*. Los parlamentos de los personajes ofrecen las pautas cronológicas de los diferentes momentos, y dejan entender que toda la jornada se desarrolla de la noche al alba. En la primera escena, Celia se está preparando para acostarse cuando entra el príncipe para intentar forzarla. La escena nocturna, por tanto, no consiste en el canónico momento de requiebros amorosos delante de una ventana, sino en un ataque a la intimidad de la dama. En este caso, la ubicación cronológica no se aclara con acotaciones explícitas de atuendo, sino principalmente por referencias en los parlamentos de los personajes. En primer lugar es Celia, emocionada por las noticias que ha recibido de su padre y de su amado Alejandro, quien remite a la noche:

CELIA

Que pues estas cartas
de mi padre y de mi primo
vinieron, por no ser largas,
a su boca remitidas,
fuera esperar la mañana,
quitar el sueño a la noche,
dando pena a la esperanza.

(103a)

En segundo lugar, la criada Teodora deja entender el paso del tiempo y define mejor en qué momento tiene lugar la escena: “Y vendrá, si no te acuestas, / tras las tinieblas el alba”⁵⁹⁷. Después, en unos noventa versos, el tiempo ha avanzado hasta las primeras luces

⁵⁹⁷ *Cuánto se estima el honor*, 104a.

del día, ya que el Príncipe, enseguida después del abuso perpetrado contra Celia, deja el tablado con estas palabras: “Írme a ver la aurora / con más rosado color”⁵⁹⁸. Se respeta por tanto una praxis muy frecuente en Guillem de Castro según la que las escenas nocturnas presentan una condensación temporal más fuerte que los demás momentos de la obra. A este primer cuadro sigue otro donde se hace alusión a la madrugada, de forma que el paso del tiempo queda perfectamente marcado. Celia ha decidido ir a casa de la Princesa para asegurar su propio honor, y ésta la acoge diciendo: “Sobrado, señora mía, / madrugas”⁵⁹⁹. La densidad cronológica de los actos se nota también, como es común en las obras que hemos analizado, por el empleo de deícticos temporales. Al principio del acto segundo, Leonato está hablando de la llegada del Duque y de Alejandro:

LEONATO porfió en pedir licencia;
 diósel a el Rey, y mañana
 llegarán, si no lo impide
 el tiempo, pues esperaba
 sólo instrucciones del Rey
 el Duque.

(103b)

Las afirmaciones de Leonato son correctas, porque el Duque y Alejandro llegan efectivamente *mañana*, es decir, al final del mismo acto, siguiendo un desarrollo cronológico lineal y bien marcado.

Como ha ocurrido en el primer entreacto, tampoco en el segundo se presentan detalles que permitan entender claramente cuánto tiempo ha pasado. Aurelino, de hecho, se limita a explicar que los reyes de Sicilia y Nápoles están al corriente de los hechos y han decidido suspender una vez más la guerra, sin indicar el tiempo transcurrido desde el acto segundo. Además, las visitas de Celia a su padre, que está encarcelado por orden del Príncipe, se presentan como algo habitual, pues dice la dama a la Princesa: “Sólo a las auras del viento / me fio, cuando a ver voy/ mi padre”⁶⁰⁰. Es lógico pensar, por tanto, que los acontecimientos representados ocurran después de un cierto lapso de tiempo, y que los actos no escenifiquen acciones que se verifican una detrás de la otra. Un detalle

⁵⁹⁸ *Cuánto se estima el honor*, 106a.

⁵⁹⁹ *Cuánto se estima el honor*, 106b.

⁶⁰⁰ *Cuánto se estima el honor*, 118a.

interesante de *Cuánto se estima el honor* es que, contrariamente al resto de los dramas que consideramos, hay un salto cronológico claro y definido dentro de un acto, más concretamente del tercero. La última jornada del drama empieza en un día indefinido, probablemente por la mañana, si consideramos que no hay referencias que remitan a la noche. Cuando Celia habla con su padre, añade que el rey vendrá al día siguiente:

CELIA Ya, buen Duque, viene el Rey,
 mañana dicen que llega;
 animaos, que la verdad,
 aunque adelgaza, no quiebra.

(119b)

El monarca, sin embargo, aparece en la última escena del acto, en el desenlace final. Es legítimo pensar, por tanto, que estos últimos acontecimientos ocurren después de pasadas veinticuatro horas, ya que nada en el texto remite a una anticipación de la llegada del rey de Sicilia.

Los antecedentes de la obra se presentan sin demasiado detalles, proporcionando referencias a momentos del pasado que demuestran ser coherentes con la indeterminación de los entreactos. La carta que le entrega Aurelino a Celia al principio del acto primero es ya la tercera, como se deduce de lo que dice la dama: “Con razones/ ya dos veces las traiciones/ castigué destos papeles”⁶⁰¹. Aún más atrás en el tiempo, el Príncipe menciona que había visto a Celia en una indefinida “mañana de San Juan”⁶⁰². Los antecedentes de la obra, sin embargo, incluyen también la historia contada por Costanza para acusar falsamente a la mujer protagonista. Se trata de hechos metaficticios, esto es, ficticios en la ficción porque no han ocurrido verdaderamente en la diégesis de la obra, pero que hay que incluir dentro del universo cronológico del drama. Según Costanza, la Duquesa (que no aparece en la representación por haber muerto) había parido una niña en un pasado no bien especificado, cuando el Duque “ejercitaba el valor/ en una famosa empresa”⁶⁰³. La hija de ésta, sin embargo, fue sustituida nada más nacer por Celia, la hija que Costanza había dado a luz un mes antes, supuestamente. En conclusión, la obra que nos ocupa confirma los mismos rasgos de imprecisión que hemos visto en relación con su

⁶⁰¹ *Cuánto se estima el honor*, 94b.

⁶⁰² *Cuánto se estima el honor*, 98b.

⁶⁰³ *Cuánto se estima el honor*, 111a.

tratamiento espacial. El autor, por tanto, no se muestra atento a la precisión del tiempo transcurrido entre acto y acto, y condensa en unas horas la acción que ocurre dentro de cada jornada.

La justicia en la piedad muestra de forma más definida algunos rasgos palatinos que se impondrán en el canon literario del siglo XVII. La época que constituye el tiempo de la fábula es indefinida e indeterminada, y la acción se presenta muy condensada en los tres actos. Como ya hemos visto en *El amor constante*, *Los enemigos hermanos* y *Cuánto se estima el honor*, también la obra que nos ocupa incluye una escena de noche que presenta una mayor especificación cronológica. La primera parte del acto primero ocurre de día, y antes de salir de la escena, Celaura y Atislao se citan por la noche:

ATISLAO	Muerto me tienes, Celaura.
CELAURA	A la noche nos veremos.
ATISLAO	Y morirán en tus brazos dichosamente mis celos.

(122a)

En el cuadro siguiente, coherentemente con esta última referencia cronológica, el tablado se convierte en una calle, de noche, en Buda. Antes de introducir a los amantes, Guillem de Castro presenta al rey que ha salido embozado con Ataúlfo y Rodrigo en búsqueda de la casa de la dama Arcinda, de quien se ha prendado en el cuadro anterior. Además de explicitarlo mediante una acotación de vestuario, el autor coloca en el parlamento de un personaje la referencia a la noche, para que el público se sitúe en la escena no solo gracias a elementos visuales, sino también verbales. Aclara Rodrigo: “Habré de estudiar primero, / tan ciega la noche pasa”⁶⁰⁴. Puesto que la ubicación cronológica de la escena ya ha sido especificada por un personaje, el príncipe no vuelve a remitir a ello cuando pasa brevemente por el tablado, y de la misma forma, tampoco lo hace Atislao, de quien no se especifica ni siquiera el tipo de vestuario (aunque parece lógico que su atuendo se adapte al momento cronológico de la noche). Guillem de Castro, por tanto, mantiene la praxis utilizada en *Cuánto se estima el honor*, por la que no se repiten las referencias a la noche una vez situada desde el primer momento la escena. Después de una típica escena de

⁶⁰⁴ *La justicia en la piedad*, 122a.

tanto, con acciones que se desarrollan dentro del mismo acto aun ocurriendo en días diferentes. Mediante el empleo de deícticos como *anoche*, *hoy*, *mañana* y sobre todo *ahora*, Guillem de Castro consigue acrecer la densidad cronológica de la acción, apresurando las diferentes escenas. A pesar de esto, el tiempo de la ficción que transcurre entre acto y acto es mucho; desde el primero al segundo, ha transcurrido casi un mes en la trama, ya que Feduardo explica en el segundo cuadro del acto segundo que las cartas que presenta al Rey “son las consultas, que se cumple el plazo / de un mes que sus despachos dilataste”⁶⁰⁶, por lo que entendemos que hasta aquel momento han pasado unos treinta días, en los que se ha producido el desplazamiento del marqués de Hungría a Bohemia, donde empieza el acto segundo. La acción, en este acto, empieza probablemente de día, y presenta una vez más muchos elementos que remiten a la tardanza, tal y como ocurre en *Los enemigos hermanos* o en *Cuánto se estima el honor*. La prisa y la rapidez que se citan en el texto hacen del drama una obra ágil y cronológicamente compacta⁶⁰⁷. En primer lugar, el Rey de Bohemia remite a la necesidad de casar los infantes de Hungría y Bohemia sin esperas inútiles:

REY DE BOHEMIA Vamos; que ya mi deseo
le ofenden las dilaciones,
y quiero con brevedad
disponer lo concertado.

(132b)

Asimismo, cuando la escena se desplaza a Hungría, el príncipe habla con la reina y quiere salir de caza (para ir donde están Celaura y Atislao) sin la más mínima demora: “Mas porque pienso que es tarde / con tu licencia, me voy”⁶⁰⁸. Además, la velocidad de la acción se deduce también por otras técnicas escénicas que condensan en un verso acciones que requerirían más tiempo. Por ejemplo, el arrepentimiento del príncipe al final del acto segundo es muy rápido, ya que enseguida después de haber matado a Atislao, confiesa:

⁶⁰⁶ *La justicia en la piedad*, 136a-b.

⁶⁰⁷ Lope de Vega utiliza con frecuencia la deixis temporal para condensar la trama en la representación escénica. No obstante, no se trata de un recurso propio de la materia palatina ya que, por ejemplo, ocurre también en muchas de sus comedias históricas. Véase ROQUAIN, A., “Tiempo dramático e intriga secundaria en la comedia histórica de Lope de Vega”, en I. ROUANE SOUPAULT y P. MEUNIER (dirs.), *Tiempo e historia en el teatro español del Siglo de Oro, actas selectas del XVI Congreso Internacional AITENSO*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, 232-44.

⁶⁰⁸ *La justicia en la piedad*, 135b.

habitase y no saliese.

(201a)

También Ataúlfo remite a los antecedentes de la representación cuando cuenta lo que hizo el rey Boemundo. El monarca, “en los primitivos años/ de su juventud confusa”⁶¹³ violó a Florinda, y también a la niña que ésta parió, que había ido a la Corte con dieciséis años. Desde la violación de Teosinda, cuenta Ataúlfo, han pasado más de veintitrés años:

ATAÚLFO En más de veinte y tres años
 que lo inquietan y preguntan
 para saber cuáles son,
 aún no sabiendo que son tuyas.

(202a)

En el desenlace final del drama, también Arquelao remite al pasado, concretando lo que hizo cuando Boemundo le ordenó matar a Teosinda y a Avido. No obstante, los hechos se presentan de forma autorreferencial, sin remitir a una cantidad de tiempo precisa:

ARQUELAO Yo, señor, cuando tú de enojos ciegos
 me entregaste a tu hija, y a tu hijo,
 [...]
 Llegué con hijo y madre, prendas tuyas,
 a una casa que tengo en los montes

(233a)

Es el rey quien completa de cierta forma la información, al decir que Arquelao ha estado educando a Avido “Ya de doce años, ¡cielo poderoso!”⁶¹⁴. En la segunda escena del acto primero, el pastor Turbo remite a que la acción está ocurriendo de día: “¡Oh, qué sabroso es el sueño / cuando le acompaña el día!”⁶¹⁵, por lo que se deduce que el acto, que consta solo de dos cuadros que ocurren uno después del otro, dura menos de veinticuatro horas. Asimismo, la trama pasa del acto primero al segundo sin ningún salto cronológico. En la penúltima escena del acto primero, los soldados de Alarico prenden a Teosinda y Armesinda. Sucesivamente, salen los pastores que desarrollan una escena de corte

⁶¹³ *El nieto de su padre*, 201b.

⁶¹⁴ *El nieto de su padre*, 324a.

⁶¹⁵ *El nieto de su padre*, 203b.

entremesil con Avido, cerrando de esta forma el acto primero. La segunda jornada comienza con Alarico hablando con las mujeres raptadas, por lo que se entiende que en la diégesis del drama el entreacto coincide con la última escena del acto primero. En la segunda jornada se sigue el desarrollo de los hechos, y el tiempo de la acción, en este caso, dura lo que tardan en representarse las escenas, sin ningún tipo de omisión cronológica. Como en el primer entreacto, también el paso del acto segundo al tercero se anula casi completamente, ya que solo dura el tiempo necesario (en la diégesis del drama) para que los pastores vayan a buscar a Avido. Lo encuentran mientras reflexiona sobre su amor, en la primera escena del acto tercero. También este acto, como los demás, dura lo que tardan en escenificarse los hechos, de forma que la obra tiene una condensación cronológica extrema, al ser un único bloque temporal que se desarrolla en tres actos diferentes.

En definitiva, el aspecto cronológico de las obras que nos ocupan presenta algunos elementos que van modificándose en la diacronía de la dramaturgia de Guillem de Castro (si nos atenemos a la cronología propuesta por Bruerton), y otros que se mantienen en un grado más o menos constante. La descripción de los antecedentes, de hecho, oscila entre un grado máximo de precisión (en *Los enemigos hermanos*) y un máximo nivel de imprecisión (particularmente visible en *El caballero bobo* y en *Cuánto se estima el honor*). La mayoría de los datos sobre la prehistoria de la trama se proporcionan al final del acto tercero, cuando se justifica la solución del conflicto (véanse los casos de Cesarino o de Arquelao respectivamente en *Los enemigos hermanos* y *El nieto de su padre*). De la misma forma, la duración de cada acto en las obras que nos ocupan es muy breve, y hay pocos casos puntuales en los que se marque de forma clara y explícita el paso del tiempo. Cuando esto ocurre, el acto coincide con un arco de tiempo que va desde la tarde hasta el alba del día siguiente, incluyendo escenas nocturnas como las del acto segundo de *El amor constante*, de *Los enemigos hermanos* y de *Cuánto se estima el honor*. Esto supone que el tiempo de la ficción en cada acto coincide con un día o poco más de un día. Otro rasgo que caracteriza la totalidad de los dramas que analizamos, y que denota una elaboración palatina madura en Guillem de Castro, es la condensación de la acción realizada mediante recursos diferentes. En primer lugar, la frecuencia de adverbios temporales como *hoy* o *mañana* organiza las escenas en núcleos cronológicos delimitados, señalando al público de forma clara el paso del tiempo en la acción. En

segundo lugar, los personajes de cada obra actúan con un continuo apresuramiento, con un miedo constante a la tardanza. Consecuentemente con esto, el ritmo interno de las obras precipita las escenas hacia el final del drama de forma muy rápida, a veces muy repentina (como ocurre, por ejemplo, en *La justicia en la piedad* con la conversión del rey o el arrepentimiento del príncipe).

Por otra parte, se nota un cambio considerable en la duración de los entreactos en los dramas que nos ocupan. De hecho, si en *El amor constante* pasan años entre un acto y otro, en *El nieto de su padre* se produce un desarrollo continuado, con el resultado de que la trama se presenta compactada en esta última obra en un arco temporal extremadamente breve. La comparación entre las primeras obras de Castro y la última, de hecho, permite ver un cambio en el estilo del autor y quizá un amoldamiento a la preceptiva dramática lopesca, que abogaba por una condensación en la duración de las acciones, como se indica en *El Arte Nuevo*:

Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que éstos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende⁶¹⁶.

El análisis que hemos llevado a cabo, en definitiva, muestra que también desde la perspectiva temporal, la forma de elaboración de la materia palatina en Castro es coherente con la evolución de la literatura teatral del siglo de Oro.

⁶¹⁶ VEGA, L. de., *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ob. cit., vv. 193-200.

3.6 Indicaciones escénicas al servicio de la materia palatina

Los rasgos propios de la materia palatina, como hemos visto, permiten trasladar al espectador a un mundo alejado de su entorno y caracterizado por un conjunto de herramientas que incluyen una lejana ubicación cronológica y espacial, una extracción social elevada de la mayoría de los personajes, y un enredo basado en engaños cortesanos para acceder al poder o en el abuso de la autoridad para satisfacer la lujuria de un tirano. Las características que hemos considerado hasta ahora se expresan en los dramas palatinos de Guillem de Castro no solamente dentro de los parlamentos de los personajes, sino también mediante las acotaciones, que por tanto contribuyen a crear una representación total y un espectáculo eficaz a los ojos del público. En este apartado, nos centraremos en las indicaciones escénicas y sobre todo en los diferentes elementos dramáticos a que estas se refieren. Como veremos, no todos los tipos de didascalias se corresponden con una efectiva realización en el tablado, y muchas de ellas se concretan exclusivamente en la imaginación del público. Otros elementos, en cambio, se relacionan de forma más directa con el tratamiento de la materia palatina por parte del autor, e indican objetos, indicaciones de representación y gestualidad necesarios para la plasmación del texto en la escena.

Antes de pasar al análisis de nuestro corpus, conviene detenernos brevemente en la delineación de un contexto teórico que justifique la organización de estas páginas en los diferentes subapartados que contiene, y que legitime el estudio de las indicaciones escénicas. Una primera aclaración terminológica se muestra necesaria: utilizaremos las palabras “didascalia” y “acotación” según las definiciones propuestas por Alfredo Hermenegildo, quien considera que la primera abarca un significado más amplio que la segunda:

La noción de didascalia es más amplia que la de acotación escénica. Abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Incluye las llamadas acotaciones escénicas y engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos), con sus nombres, naturaleza y función, la indicación de la segmentación escénica de la pieza (escenas, cuadros,

actos), etc. Comprende, en segundo lugar, los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos quedan encerrados y encubiertos entre la maraña de signos que componen las intervenciones de los distintos personajes⁶¹⁷.

El estudio de las acotaciones teatrales permite entender la concepción del dramaturgo con respecto a la puesta en escena de sus dramas. Somos conscientes, no obstante, de que existen, en las obras que leemos hoy en día, intervenciones textuales que se han acumulado con el paso del tiempo y que se deben a otros sujetos, autor de comedia e impresor *in primis*. Está claro, por tanto, que no siempre es fácil determinar las capas acotacionales de un drama, puesto que las obras dadas a la imprenta podían haberse sometido a modificaciones más o menos importantes⁶¹⁸. Asumimos por tanto las observaciones sobre esta cuestión elaboradas por Ruano de la Haza, quien remite al proceso de transmisión textual de las obras teatrales del Siglo de Oro del siguiente modo:

Las acotaciones que encontramos en ediciones impresas y en manuscritos parecen haber sido añadidas por los actores y autores de comedias que representaron la pieza en cuestión. Las acotaciones del poeta son en múltiples ocasiones nada más que propuestas o sugerencias, que el autor de comedias tenía todo el derecho a modificar y a adaptar y que de hecho modificaba y adaptaba en la práctica⁶¹⁹.

No obstante, al margen de los problemas de atribuciones, las didascalias que encontramos en los textos de nuestro corpus revelan detalles significativos para el objetivo de nuestro trabajo. Las didascalias constituyen, de hecho, una parte importante en el texto teatral concebido como espectáculo, como viene subrayándose desde los ya clásicos trabajos de

⁶¹⁷ HERMENEGILDO, A., *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida, Universidad de Lérida, 2001, 21.

⁶¹⁸ Sobre las intervenciones que ocurren en el manuscrito antes de que se dé a la imprenta existe un nutrido conjunto de estudios. Véase, por lo menos, DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, sobre todo 98-102 y 261-268, donde se sintetiza el paso del texto desde los tablados hasta los lectores. Véase también el trabajo de Profeti, quien comenta los problemas ecdóticos que pueden presentarse a la hora de elaborar la edición crítica de una obra teatral del Siglo de Oro, sobre todo las adaptaciones del autor de comedias, de los editores que se ocupan de imprimir el texto y los cambios efectuados por los mismos dramaturgos. Véase PROFETI, M. G., "Comedias representadas-textos literarios: los problemas ecdóticos", en C. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL (ed.), *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro español)*, Murcia, octubre 1994, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, 205-216.

⁶¹⁹ RUANO DE LA HAZA, J. M., "Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo", en I. ARELLANO, y B. OTEIZA (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, 143-63, 144. Véase también, del mismo autor, "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII", en *Criticón*, 42 (1988), 81-102.

la escuela de Praga⁶²⁰, donde Zich o Mukařovský se dedicaron a estudiar, dentro de la representación teatral, un nivel que se encuentra más allá de la *performance* del actor, y que es posible interpretar como un signo o, mejor, como un conjunto de signos⁶²¹. Sus teorías constituirán la base de muchos otros trabajos posteriores⁶²², entre los que se encuentran los de Bogatyrev⁶²³, quien se centra en el estudio de la semantización de los objetos en el escenario, o el de Reynolds, cuyas observaciones encajan perfectamente con el teatro del Siglo de Oro aun remitiendo al siglo XX. El investigador, de hecho, considera un error centrarse solo en la lectura de los parlamentos de los personajes, ya que la obra teatral empieza mucho antes: “The temptation for the reader is often to pass over such detailed directions in the mistaken impression that the play begins with the opening lines of dialogue”⁶²⁴.

Finalmente, podría ser una obviedad considerar que una obra de teatro se elabora con la finalidad última de la representación. Aun así, es precisamente tomando en cuenta la puesta en escena cuando el análisis de las didascalias adquiere dignidad de objeto de estudio, ya que permite construir en la mente del lector actual un espectáculo al que irremediablemente no se puede acceder. Las indicaciones que vamos a considerar para analizar los dramas palatinos de Guillem de Castro se encuentran tanto en las palabras pronunciadas por los actores en el tablado (es decir, en lo que Ingarden considera el *Haupttext*⁶²⁵), como en una porción textual colateral y ajena a los diálogos (en lo que el filósofo polaco define como *Nebentext*). Ubsfeld, siguiendo la nomenclatura de Ingarden, considera que las didascalias pueden ser internas (propias del *Haupttext*) y externas (que

⁶²⁰ Véase JANDOVÁ, J. y VOLEK, E. (eds. y trads.), *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid-Bogotá, Fundamentos-RESAD Universidad Nacional de Colombia, 2013.

⁶²¹ Véase ZICH, O., *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, Praga, Melandrich, 1931. MUKAŘOVSKÝ, J., “Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu”, en *Literární noviny*, 5:10 (1931), 2-3.

⁶²² Para orientarnos en el maremágnum de las teorías relativas a la semiótica teatral, véase por lo menos el artículo de BOBES NAVES, M. C., “Teatro y Semiología”, en *Arbor*, CLXXVII: 699-700 (2004), 497-508, que traza un recorrido de la semiología teatral a lo largo del siglo XX. De la misma autora, también resulta interesante el volumen publicado en 1988 que presenta la aplicación de la teoría semiótica teatral a obras concretas. Véase BOBES NAVES, M. C., *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña-La avispa, 1988, sobre todo 78-80. Por su parte, Gutiérrez Flórez elabora una teoría semiótica sobre el hecho teatral basándose en una amplia bibliografía sobre el tema. Véase GUTIÉRREZ FLÓREZ, F., “Aspectos del análisis semiótico teatral”, en *Castilla: Estudios de literatura*, 14 (1989), 75-92.

⁶²³ Véase BOGATYREV, P., “Les Signes du théâtre”, en *Poétique*, 8 (1971), 517-530.

⁶²⁴ REYNOLDS, P., *Drama: Text into Performance*, Harmondsworth, Penguin, 1986, 19.

⁶²⁵ Véase INGARDEN, R., *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tubinga, Max Niemeyer, 1972 (1ª edición de 1931), sobre todo 220-22.

aparecen en el *Nebentext*)⁶²⁶. Hermenegildo, por su parte, adopta una clasificación ligeramente distinta a la de Ubsfeld, basándose en la relación entre los diálogos y la representación de la obra:

Todo es interno en el diálogo o externo a él, pero que la identificación de la orden de representación como algo que aparece de modo implícito, connotado, en el diálogo es una indicación de la íntima relación existente entre los parlamentos y la propuesta de representación⁶²⁷.

El autor individualiza por tanto didascalias explícitas (que se colocan fuera de los parlamentos de los personajes) e implícitas (las que se presentan integradas en los diálogos). Posteriormente, la categorización encontrará otra definición asimilable a la de Hermenegildo en los trabajos de Aston y Savona, quienes considerarán las “stage directions” divididas en “extra-dialogic” e “intra-dialogic”⁶²⁸.

Ahora bien, al comentar los diferentes tipos de indicaciones escénicas que se incluyen en las obras palatinas de Guillem de Castro, tendremos en cuenta la distinción entre didascalias extradialógicas (a las que también llamaremos explícitas o externas) e intradialógicas (a las que también llamaremos implícitas e internas) y, paralelamente, nos fijaremos en los diferentes aspectos cualitativos de las indicaciones escénicas, es decir, en los efectos que las didascalias muestran en la acción. Trataremos por tanto los dramas que nos ocupan analizándolos según indicaciones *kinéticas*, gestuales, auditivas, de *attrezzo*, de vestuario, de sonido y de decorado. La clasificación que hemos adoptado se surte fundamentalmente de la propuesta teórica de Pascua Mejía, por ser a la vez omnicompreensiva pero explícitamente aplicada a un texto del Siglo de Oro, *El príncipe constante* de Calderón⁶²⁹. Sin embargo, hemos adaptado el complejo sistema de Pascua Mejía al caso de Guillem de Castro, simplificando la tipología de las diferentes didascalias por claridad expositiva. En su trabajo, por ejemplo, el investigador incluye en la amplia categoría de “ambientación” indicaciones escénicas de vestuario, decorado o

⁶²⁶ Véase UBSFELD, A., *Lire du théâtre. I*, París, Belin, 1996.

⁶²⁷ HERMENEGILDO, A., *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, ob. cit., 21.

⁶²⁸ Véase ASTON, E. y SAVONA, G., *Theatre as Sign-system. A semiotic of text and performance*, Londres, Routledge, 1991.

⁶²⁹ Véase PASCUA MEJÍA, M., *Acotaciones y estrategia acotadora en cuatro manuscritos de El príncipe constante de Pedro Calderón de la Barca*, tesis dirigida por José Romera Castillo, UNED, Madrid, junio 2009.

attrezzo. Nosotros, en cambio, preferimos aislar en etiquetas independientes todos estos elementos, aun considerando que el ambiente de una obra está constituido por el conjunto de dichas indicaciones. Consideramos que las didascalias *kinéticas* (tanto las extradialógicas como las intradialógicas) remiten específicamente a los movimientos de los actores para entrar o salir de la escena. A diferencia de éstas, asumimos que las gestuales señalan cualquier manera de representar una acción mediante un movimiento realizado cuando el actor está en el tablado. Las indicaciones que remiten a la ambientación del drama abarcan las de *attrezzo*, esto es, el conjunto de los objetos que aparecen en la escena⁶³⁰, las de vestuario, que incluyen todas las referencias explícitas e implícitas a los atuendo de los personajes, y, finalmente, las auditivas, a las que pertenecen no solo los sonidos en el drama, sino también las diferentes modulaciones de la voz de los personajes en la escena, como es gritar o cantar. Finalmente, las indicaciones de decorado indican algunos elementos que Castro incluye para la escenografía de sus dramas.

Como veremos en las conclusiones de este apartado, el autor emplea las didascalias escénicas engarzándolas perfectamente con algunos motivos propios del género que nos ocupa. Nunca, por tanto, se incluyen en los dramas elementos de forma gratuita, lo cual parece apuntar a una madura capacidad teatral del autor de cara a la elaboración de la materia palatina.

⁶³⁰ Seguimos la terminología de Pavis, para quien el *attrezzo*, o la *utilería*, comprende “Objetos escénicos (excepto *decorados* y *vestuario*) que los actores utilizan o manipulan durante la representación”. Véase la definición de “attrezzo” en PAVIS, P., *Diccionario del Teatro...*, *ob. cit.*, 55. Relativamente al teatro de Castro, Faliu Lacourt analiza muchos de estos elementos en la totalidad de la dramaturgia del autor dentro del apartado sobre los *Elements mobiles ou amovibles du decor*, pero no los relaciona con las acotaciones, ni los analiza según la función que tienen en los diferentes géneros y, sobre todo, en la exploración de temas específicos. Véase FALIU-LACOURT, *Un dramaturge du...*, *ob. cit.*, 463-83.

3.6.1. *Kinesis*

La introducción de los personajes en la escena y su salida fuera del tablado se expresa, la gran mayoría de las veces, mediante acotaciones intradialógicas enseguida acompañadas por indicaciones extradialógicas. Se trata de un recurso extremadamente difundido en el teatro áureo (y no solo) que Castro adapta a las exigencias diegéticas de los dramas (como veremos al analizar este aspecto en *El nieto de su padre*). En cinco de los seis dramas estudiados, de hecho, la tendencia de este tipo de didascalias consiste en que los personajes anuncien la entrada de los demás, y que luego se indique explícitamente en qué momento el actor tiene que salir a la escena. Los ejemplos que se podrían citar son muy numerosos, por lo que nos ceñiremos a presentar solo uno por cada obra. En *El amor constante*, un criado anuncia a Celauro, y la didascalia extradialógica señala su entrada:

CRIADO Agora llegó el Infante.
[...]
Salen el Infante [Celauro] y el Duque.

(22)

En *El caballero bobo*, Estrella, Aurora y la criada Claudia esperan al príncipe Lotario, cuya salida al tablado se indica tanto por las palabras de Claudia, como por indicación extradialógica:

CLAUDIA ¿Es él? Ya ha venido,
que aun paciencia no ha tenido
para esperar la respuesta.
AURORA ¿Aquél es?
CLAUDIA Señora, sí.
ESTRELLA Lindo talle.
CLAUDIA Es sin segundo.
Entra el Príncipe

(136)

En *Cuánto se estima el honor*, al principio del acto primero, Costanza señala “mi hijo viene”⁶³¹, y poco después la didascalia extradialógica indica: “Vase Costanza y sale Aurelino”. Asimismo, en *Los enemigos hermanos*, al final del acto primero Tibaldo, Otón y Ceslau anuncian al rey, a Briseida y a la infanta:

TIBALDO El Rey y la Infanta vienen.

[...]

OTÓN Con ellos viene Briseida.

CESLAU Briseida con ellos vino.

[...]

Salen el Rey, la Infanta y Briseida.

(11b)

También, en *La justicia en la piedad*, Feduardo introduce a Farfán: “Si te quieres divertir, / aquí está el truhan que canta”⁶³², y el personaje sale enseguida⁶³³.

El único caso que presenta el empleo de acotaciones *kinéticas* según una praxis diferente de la que acabamos de exponer es *El nieto de su padre*⁶³⁴, donde se indica que los actores tienen que salir a la escena solo por referencia extradialógica, sin que nadie los haya precedentemente anunciado. Los casos que más se acercan a la introducción que hemos visto hasta ahora ocurren cuando un actor señala solo muy vagamente la entrada de alguien. Avido, por ejemplo, anuncia a Alarico y a Teodora con una referencia poco específica:

AVIDO [...] mas pienso que a detenerme
vienen estos dos. ¿Qué es esto?

⁶³¹ Esta cita y la siguiente se encuentran en *Cuánto se estima el honor*, 94a.

⁶³² *La justicia en la piedad*, 117b.

⁶³³ En la edición de Juliá Martínez, Farfán no se introduce con una didascalia extradialógica. No obstante, en la edición de la *Segunda Parte*, publicada en Valencia en 1625, sí se indica “Sale Farfán, truhan”.

⁶³⁴ Los personajes especifican concretamente quién está a punto de entrar solo una vez en todo el drama y, además de indicarlo para que se sepa quién es el que llega, lo hacen por razones jerárquicas, ya que se trata de soldados que anuncian al rey Boemundo:

[S.] 1º Gente llega. ¿Quién será?

[S.] 2º El rey Boemundo viene.

[...]

Sale el Rey y acompañamiento

(215a)

Comparando estos dos tipos de *kinesis* en los dramas, es fácil entender que Guillem de Castro ajusta el elemento a los rasgos diegéticos de la obra. En el caso de *El nieto de su padre*, de hecho, Avido ha vivido completamente apartado de la sociedad, por lo que su aislamiento se refleja en la falta de conocimiento de cualquier otra persona, y en la imposibilidad de introducir a los demás por su nombre o por su papel social. Además, la salida casi *ex abrupto* de los personajes se justifica también por la estructura del drama, que organiza las diferentes acciones (la lucha entre Alarico y Ataúlfo y la historia de Avido) en escenas yuxtapuestas. Sería incoherente con las características del drama, por tanto, que el público adquiriera informaciones (aunque mínimas) sobre los personajes antes de que estos saliesen al tablado. Para ofrecer detalles sobre quiénes están en la escena, Castro pone a disposición de los espectadores otros elementos que vehiculan claramente el papel de los actores, como son las informaciones en los parlamentos o las didascalias de ambientación (vestuario y *attrezzo*). Nos referimos, por ejemplo, a los atuendos de los pastores o a la presencia de alforjas para caracterizar la primera escena del encuentro entre Avido, Turbo y Pindo, como analizaremos al hablar de los elementos de *attrezzo*.

Las didascalias *kinéticas* (sobre todo las extradialógicas) indican también cómo tienen que disponerse los actores en la escena al entrar o al salir, vinculando consecuentemente la estructuración de la secuencia representada con elementos palatinos como la visualización de la autoridad y el tema del poder. En *El caballero bobo*, por ejemplo, mediante la *kinesis* Castro muestra al público el contraste entre los personajes. Cuando Anteo y Lotario se enfrentan por primera vez, se indica hacia dónde tienen que irse los actores para abandonar la escena: “*Vase el uno por una parte y el otro por otra*”⁶³⁵. También, antes de la batalla, se especifica de qué forma tienen que dejar el tablado los grupos de personajes constituidos por un lado por el Duque, Anteo y Aurora, y por el otro, por el rey, Lotario y Estrela: “*Vanse los tres por una parte, y los tres por otra, y sale el Embajador*”⁶³⁶. Casi en el desenlace de la trama, además, después de una rápida

⁶³⁵ *El caballero bobo*, 162.

⁶³⁶ *El caballero bobo*, 207.

sucesión de entradas y salidas donde los personajes se persiguen unos a otros, Castro presenta a los espectadores una imagen simétrica y equilibrada de los protagonistas, realizada mediante precisas indicaciones explícitas. Anteo y Estrella están luchando en la parte alta del tablado, mientras que Lotario y Aurora se encuentran en la parte baja. La didascalía señala después que “*Sale el Duque arriba y el Rey abajo y detienen a cada uno*”⁶³⁷. Los padres, por tanto, se juntan con los respectivos hijos, y el público notaría sin duda la reconstrucción de los dos núcleos familiares después de la guerra (cabe recordar, de hecho, que Anteo, el duque y Aurora habían luchado contra Lotario, el rey y Estrella). En *Cuánto se estima el honor*, cuando Celia habla con su padre, que está encarcelado en una torre, la dama pronuncia sus palabras *al paño*, es decir, supuestamente escondida a los ojos de los personajes en el tablado pero patente al público. El viejo duque, por su parte, afirma escuchar una voz que procede del cimiento de la torre, añadiendo que no consigue reconocer a la persona con la que está hablando “por ser la distancia larga”⁶³⁸. Para que estas últimas indicaciones intradialógicas adquieran coherencia en la representación, lógicamente, es necesario que el duque se encuentre en la parte alta del tablado, como analizaremos más detenidamente al estudiar las indicaciones de decorado. La presencia de Celia *al paño*, además, remite indirectamente al rasgo palatino del ocultamiento de la identidad del personaje, ya que todos (menos la princesa) creen que la dama ha muerto.

Otro ejemplo se encuentra en *La justicia en la piedad*, al final del acto primero, cuando el rey manda llamar al príncipe y a un soldado que se había quejado de las injusticias perpetradas por el monarca. La acotación, de hecho, especifica que las entradas de los personajes tienen que ocurrir por dos partes diferentes, indicando indirectamente la diferencia de su estatus social: “*Sale por una puerta el Príncipe y por la otra el soldado*”⁶³⁹.

Por otro lado, la indicación explícita de las entradas de los actores puede señalar a los ojos del público más atento cuál es la consideración que tienen los personajes en un momento determinado de la diégesis. Véase, por ejemplo, al momento en que el príncipe recibe el castigo en *La justicia en la piedad*, momento en que la didascalía señala que el

⁶³⁷ *El caballero bobo*, 210.

⁶³⁸ *Cuánto se estima el honor*, 119b.

⁶³⁹ *La justicia en la piedad*, 130b.

personaje tiene que entrar por una parte diferente con respecto a los demás. Castro, en este caso, muestra el aislamiento social del galán no solo verbalmente (mediante el tono severo y tajante del rey contra su hijo), sino también por la *kinesis*: “*Salen la Infanta, Celandio, el Marqués y Ataúlfo y el Príncipe por la otra puerta*”⁶⁴⁰.

Finalmente, muchas indicaciones *kinéticas* señalan una peculiar actitud que el actor o la actriz tiene que mostrar al salir al tablado, e incluyen principalmente referencias a la tristeza y a la agitación del personaje. Se trata de indicaciones que completan el tema explorado en la obra. Sin alejarnos de *La justicia en la piedad*, en primer lugar, los efectos del abuso del poder por parte del rey de Hungría contra Arcinda se ven en la didascalia “*Sale Arcinda con manto, llorosa*”⁶⁴¹. Por indicación intradialógica, también se ven las consecuencias del atrevimiento del príncipe de Hungría sobre la reina, ya que el rey le pregunta a su mujer, que acaba de entrar en la escena: “[...] ¿Vos, señora, / afligida y descompuesta?”⁶⁴². Por otra parte, otras didascalias que describen la actitud de los personajes en el tablado apuntan al estado de crisis del reino: “[...] *Sale el Rey alborotado*”⁶⁴³ o “*Quiérese ir el Rey y sale Feduardo muy alborotado [...]*”⁶⁴⁴. Indicaciones extradialógicas relacionadas con la actitud del actor al entrar en la escena se leen también en *Los enemigos hermanos*, cuando Lombardo tiene que salir alborotado en el acto segundo después del ataque de Ceslau a Otón⁶⁴⁵, y en *El nieto de su padre*, donde la crisis del reino por la guerra de Alarico y Ataúlfo en la conquista del poder se refleja en el rey, que sale al tablado “[...] *tiniéndose a los villanos*”⁶⁴⁶. En la misma obra, además, el valor de Avido y su respeto hacia la figura regia se visualizan mediante la indicación de cómo tiene que salir a la escena el personaje, en el acto tercero: “*Sale Avido con el Rey en hombros*”⁶⁴⁷.

Otro elemento relacionado con la *kinesis*, que Castro utiliza para llevar a cabo determinadas funciones relacionadas con la psicología de los personajes o con el desarrollo diegético, reside en la entrada en la escena de una multitud de actores. Una

⁶⁴⁰ *La justicia en la piedad*, 150a.

⁶⁴¹ *La justicia en la piedad*, 119b.

⁶⁴² *La justicia en la piedad*, 129a.

⁶⁴³ *La justicia en la piedad*, 126a.

⁶⁴⁴ *La justicia en la piedad*, 159a.

⁶⁴⁵ Dice la indicación: “*Sale Lombardo alborotando*” (*Los enemigos hermanos*, 20b).

⁶⁴⁶ *El nieto de su padre*, 229b.

⁶⁴⁷ *El nieto de su padre*, 231b.

primera posibilidad que caracteriza este recurso consiste en que algunos de los personajes que salen al tablado tienen que abandonar la escena enseguida por orden del protagonista. Por ejemplo, en el segundo cuadro del acto primero de *Cuánto se estima el honor*, el príncipe se presenta acompañado por criados que se van de la escena poco después, para dejar solo al atormentado poderoso:

[...] *sale el Príncipe de Sicilia con criados que le acompañen.*

PRÍNCIPE Dejádme solo, andad, dejad que vea
 en mi confusa idea
 contrapuestos contrarios,
 [...]

(96a)

De esta forma, Castro consigue mostrar al público el conflicto interior del príncipe y sobre todo la soledad que este busca. Asimismo, al principio de *La justicia en la piedad*, Feduardo ordena que toda la gente que ha salido al tablado con él y con el rey dejen solo al monarca. Los soldados y quienes han entregado memoriales han estado en la escena solo el tiempo de pronunciar veinticinco versos:

Salen el Rey, el Marques, Feduardo, Ataúlfo y otros que van dándole al Rey memoriales.

[...]

FEDUARDO Ya veis que el Rey se ha enojado.

SOLDADO 1º Es riguroso.

SOLDADO 2º Es cruel.

SOLDADO 3º ¡Cuerpo de Cristo con él,
 y con vos!

FEDUARDO Paso, soldado.

SOLDADO 3º Reniego...

FEDUARDO Pues sois leales,
 salíos agora, y después
 le podréis dar al Marqués,
 entre quejas, memoriales.

(116a-117a)

Por otra parte, la introducción de una multitud de gente podía ser útil para que los espectadores visualizaran de forma más efectiva la dimensión pública de los dramas, como hemos apuntado hablando de los temas en las obras que analizamos. En estos casos, el autor emplea didascalias extradialógicas evitando precisar el número concreto de personas que tenían que estar en la escena, de forma que la representación se pudiese adaptar a las disponibilidades de la compañía teatral. La presencia o la ausencia de este tipo de indicaciones es otra muestra del cambio en la trayectoria dramática de Guillem de Castro que señalábamos al analizar los temas palatinos. Obras primerizas como *El caballero bobo*, de hecho, no muestran en ningún caso este tipo de acotaciones, y las que aparecen en *El amor constante* están focalizadas, más que en la pérdida de la honra por parte del rey, en resaltar la figura del tiranicida. La presencia de una multitud en la escena final de *El amor constante* se utiliza, en última instancia, como elemento para destacar a Leónido, que se ha erguido como representante de toda la comunidad en oposición al monarca. Las palabras que utiliza un Grande para describir a la gente que ha llegado a corte parecen apuntar a lo que acabamos de observar:

GRANDE Ellos, callando a todo, aquí han llegado,
 y dejando las andas a la puerta
 desta sala, licencia pide el uno
 para hablarte en presencia de tu corte.

(111)

El resto de los dramas que nos ocupan, en cambio, confirman mediante este tipo de indicaciones *kinéticas* un teatro más cercano a la *comedia nueva*, que se engarza directamente con la *civitas honoris*, con el tema del poder y con la deshonra pública de un personaje. En la audiencia de *Cuánto se estima el honor*, por ejemplo, antes de la falsa acusación a Celia, la didascalia extradialógica señala que “*Salen la Princesa, Celia, el Duque, Alejandro, y todos los más que pudieren, hombres y mujeres*”⁶⁴⁸. También, cuando al final del acto tercero el rey de Sicilia aplica la justicia y quiere castigar al príncipe, el autor indica la presencia de la mayor cantidad de gente posible: “[...] *salen el Rey, Leonato, Arnesto y los más que puedan*”⁶⁴⁹. En *Los enemigos hermanos*, la última escena del acto tercero añade a la tópica acumulación de personajes también “[...] *los*

⁶⁴⁸ *Cuánto se estima el honor*, 110b.

⁶⁴⁹ *Cuánto se estima el honor*, 122b.

más que pudieren”⁶⁵⁰, para que los espectadores visualicen la dimensión pública del triunfo del héroe. Las mismas indicaciones se presentan también en *La justicia en la piedad*, cuando al final del drama la didascalia señala que “*Salen el Príncipe y toda la compañía que pudiere salir*”⁶⁵¹. En este caso, además, más allá de la típica acumulación de los personajes para el desenlace, la presencia de una multitud de gente se vincula con la función coral del pueblo que libera a su príncipe, tal y como ocurre al final de *La vida es sueño*.

Las indicaciones de *kinesis* relativas al acompañamiento de algunos personajes pueden servir también para remarcar su procedencia social. Siempre en *La justicia en la piedad*, por ejemplo, Castro no se limita a citar las jerarquías en los parlamentos, sino que también las indica a los espectadores de forma visual. Nos referimos, por ejemplo, a la infanta de Bohemia, quien sale al principio del acto segundo acompañada por sus damas, o también al acompañamiento del príncipe de Hungría en el segundo acto. Esta última secuencia, además, desarrolla también otra muestra de abuso del poder, ya que los criados intentan frenar el lujurioso deseo del joven galán:

[...] *sale el Príncipe y sus criados.*

PRÍNCIPE Mi resolución es ésta,
 en esto habéis de servirme;

[..]

 ¡Loco estoy!
 si tratáis de persuadirme,
 trataré yo de mataros;
 ¡villanos, infames, viles!

(134a-135a)

En *El nieto de su padre*, las acotaciones extradialógicas que indican la entrada coral de los personajes son pocas, y sirven exclusivamente para remarcar el estatus social de Boemundo que, al ser rey, sale al tablado con acompañamiento, como también ocurre con Avido una vez que es nombrado monarca. Su autoridad, de hecho, se refleja en la cantidad de gente que le acompaña: “[...] *salen todos los villanos en alarde y Avido con bastón y*

⁶⁵⁰ *Los enemigos hermanos*, 37a.

⁶⁵¹ *La justicia en la piedad*, 159b.

corona de rey”⁶⁵². Por otra parte, los pastores se presentan en algunas ocasiones en grupos más o menos numerosos, y la didascalia señala solo los nombres de los que tienen que intervenir en el diálogo. Por ejemplo, cuando intentan atacar a Avido porque este se les había comido el almuerzo, la indicación específica: “*Sale una tropa de villanos. Turbo y Pindo, armados*”⁶⁵³. Asimismo, en el acto tercero, antes de nombrar rey al salvaje, se señala que “*Salen Turbo, y Pindo, y otros villanos, tocando una caja*”⁶⁵⁴. En la secuencia, sin embargo, hablará principalmente Turbo, y la coralidad de los villanos se notará solo en el grito “Sí, queremos” que confirma la elección.

En definitiva, tras el análisis de la *kinesis* en el corpus que consideramos, resulta evidente que algunas de las funciones que llevan a cabo este tipo de indicaciones escénicas se vinculan de forma muy estrecha con la elaboración de la teatralidad de la materia palatina. Más allá de señalar precisamente cómo y cuándo los personajes tienen que salir al tablado o abandonar la escena, las acotaciones kinéticas permiten profundizar determinados aspectos psicológicos, o bien especificar elementos relacionados con el tema explorado en el drama, con particular atención a la visualización del poder en la escena. También, mediante la indicación de la entrada de los personajes con acompañamiento, Castro indica la porción de la sociedad que se abarca en el drama. Finalmente, la presencia de una muchedumbre en algunas secuencias de las obras que consideramos manifiesta el paso de una dramaturgia surgida del entorno de la concepción del grupo valenciano de finales del siglo XVI (que como hemos visto al hablar de los temas, está basada fundamentalmente en el horror y en algunos rasgos neo-senequistas) a una que se encuentra más en consonancia con los patrones de la *comedia nueva*.

⁶⁵² *El nieto de su padre*, 228a.

⁶⁵³ *El nieto de su padre*, 212b.

⁶⁵⁴ *El nieto de su padre*, 224b.

3.6.2 Gestualidad

Las funciones que llevan a cabo las didascalias gestuales en el corpus palatino de Guillem de Castro son varias y se vinculan con el género que nos ocupa de forma más o menos estrecha. En primer lugar, mediante este tipo de indicaciones, el autor describe con precisión el movimiento de los actores en la escena. Se trata de la función menos relacionada con asuntos palatinos, que, sin embargo, es necesaria para considerar la atención del autor a la dimensión gestual de los dramas. En *El amor constante*, cuando Celauro y Nísida se encuentran en medio la noche, el galán señala la progresión de los movimientos que tiene que hacer su amada: “¿Cómo con tal desconsuelo, / después de mirar al cielo, / vuelves llorando y me miras?”⁶⁵⁵. Asimismo, Nísida señala la disposición de Celauro delante del monarca cuando éste habla con su hermano: “(¿Que le ruega arrodillado?)”⁶⁵⁶. En *El caballero bobo*, Estrella y Claudia describen los gestos de Anteo que, pensativo, está a punto de encontrarse con el príncipe de Inglaterra:

ESTRELLA. Furioso está.
CLAUDIA. El rostro ha puesto
sobre el brazo; divertido
está agora.

Entra el príncipe Henrico y el Conde.

(172)

En este drama, además, los movimientos que tiene que realizar el actor sirven en algunos casos para dar muestra de la virilidad y de la fuerza del personaje. En el acto segundo, cuando Anteo quiere que sus hermanos intenten moverlo, las didascalias intradialógicas señalan los gestos en la escena:

ANTEO ¿Que no tiráis?
TELEO No te podemos mover.

(155)

⁶⁵⁵ *El amor constante*, 57.

⁶⁵⁶ *El amor constante*, 32.

También, por lo que comentan Teleo y Sislao, se deduce que Anteo sigue apretando las manos de sus hermanos durante todo su parlamento, ya que estos dicen luego: “Sí, hermano, suelta por Dios”⁶⁵⁷ y “Sí, suelta”. La descripción de los movimientos de los personajes puede ser también de tipo extradialógico, como ocurre con frecuencia en *El nieto de su padre*. A título de ejemplo, señalamos las acciones de Avido en el segundo cuadro del acto primero, cuando se encuentra con los pastores: “Llégase a ellos”⁶⁵⁸, “come”⁶⁵⁹ y “bebe”.

En segundo lugar, a lo largo de cada drama, este tipo de acotaciones añade elementos para describir el estado emocional de los personajes. Para hacerlo, el autor emplea generalmente referencias intradialógicas que indican al actor cómo comportarse en el tablado. Por ejemplo, cuando en *El amor constante* el rey habla con su hermano, Nísida señala la actitud del monarca: “(Colérico está ¡ay de mí!)”⁶⁶⁰, y lo mismo hace en *El caballero bobo* el embajador cuando afirma que el duque está rabioso, o Aurora, en el segundo cuadro, que señala que Lotario está “elevado”. También, las palabras del embajador describen la reacción de Henrico a la sugerencia del conde para poder quedar con Aurora antes de las bodas (se trata, en realidad, de una trampa organizada por Lotario):

EMBAJADOR	¿Embajada en secreto? No carece de misterio. ¿Si el Príncipe le envía?
HENRICO	¿No sobra que la Infanta guste deso para servilla yo?
CONDE	Y escucha el cómo.
EMBAJADOR	Muy alegre semblante tiene Henrico; no será de pesar lo que se escucha.

(170)

También, en *La justicia en la piedad*, la severidad del rey que acaba de convertirse en un monarca justo se refleja en su actitud airada y austera, como describe Ataúlfo:

ATAÚLFO	Tan severo se pasea,
---------	----------------------

⁶⁵⁷ Esta cita y la siguiente se encuentran en *El caballero bobo*, 155.

⁶⁵⁸ *El nieto de su padre*, 204a.

⁶⁵⁹ Esta cita y la siguiente se encuentran en *El nieto de su padre*, 205a.

⁶⁶⁰ *El amor constante*, 32.

que pienso que el sol parado
le presta los arreboles
y le respeta los pasos.

(130a)

No faltan, sin embargo, indicaciones extradialógicas que desempeñan la misma función. En *Los enemigos hermanos*, por ejemplo, los movimientos de Ceslau para defenderse de Otón remarcan su débil carácter: “*Pónese Ceslau tras de su madre*”⁶⁶¹.

En tercer lugar, más allá de los efectos de las didascalias que acabamos de citar, existen algunas indicaciones en los dramas de nuestro corpus que apuntan directamente a los rasgos de la materia palatina. Los gestos en la escena, de hecho, pueden describir con más detalle el deseo ilegítimo del poderoso. Es el caso, por ejemplo, del juego de miradas que aparece en *La justicia en la piedad* y en *El amor constante*, donde los poderosos se fijan en las damas que quieren conquistar. En el primer drama citado, cuando el príncipe se encuentra con Celaura delante de toda la corte, los personajes describen quién está mirando a quién, no solo para que los actores sepan qué gestos realizar, sino también para que el público se centre en un detalle útil para completar la caracterización del monarca:

ATISLAO El príncipe ciegamente
 mira a mi Celaura hermosa.
CELAURA Repórtese vuestra alteza;
 mi Atislao me está mirando.

(120a)

En *El amor constante*, en cambio, la misma secuencia se presenta acompañada por indicaciones explícitas:

No aparta el Rey los ojos de Nísida mientras se danza

[...]

[CRIADO] 1º ¡Cuál está el Rey! ¿No lo ves?

[CRIADO] 2º Todo el tiempo que han danzado,
 sus ojos no se han quitado
 de la que sus ojos es.

⁶⁶¹ *Los enemigos hermanos*, 10b.

REINA

(¿Que esté tan embebecido?)

(18)

También, los gestos que se incluyen en los dramas pueden definir mejor la personalidad y la psicología del rey. La maldad que le caracteriza, de hecho, se delinea y se refuerza en *El amor constante* mediante indicaciones extradialógicas. Véase los gestos del monarca contra el duque, antes de que Nísida beba el veneno: “[*El Rey*] está tapándole la boca y los ojos al Duque”⁶⁶². La visibilidad de la maldad del poderoso también se nota en *La justicia en la piedad*, donde la secuencia escénica de la muerte del galán protagonista se describe muy detalladamente mediante una serie de indicaciones que remiten a la crueldad del príncipe de Hungría y a la desesperación de Celaura: “*Corren la cortina, y aparecen el Príncipe, dando de puñaladas a Atislao*”⁶⁶³, “*Déjale la daga encima el Príncipe, y apártase*”, “*Toma Celaura la daga y va a darse*”, “*Quédase Celaura desmayada*”. Otro ejemplo se nota en *El caballero bobo*, cuando el príncipe da un bofetón al duque desencadenando el contraste entre Anteo y Lotario:

DUQUE

[...] pero con mi valor y mi nobleza,
a no ser tú mi Príncipe...

Dale un bofetón el Príncipe al Duque.

LOTARIO.

¿Qué hicieras?

¡Toma, y baja, callando, la cabeza!

(150)

En *Cuánto se estima el honor*, el abuso contra Celia se especifica extradialógicamente en el movimiento del príncipe de Sicilia:

CELIA

¡Ay cuitada,

más lazos tengo en los pies
que ñudos en la garganta!

Va a huir y áselas de los cabellos.

PRÍNCIPE

Tente.

CELIA

En tus rigores pon

⁶⁶² *El amor constante*, 89.

⁶⁶³ Esta cita y las siguientes se encuentran en *La justicia en la piedad*, 147a.

más piedad; eres tirano.

(104b)

Las didascalias de gesto remarcan también el respeto de la autoridad regia, cuando no familiar⁶⁶⁴. Este elemento queda precisamente reflejado en los gestos de los personajes en el acto tercero de *El amor constante*, cuando el duque y Nísida rinden homenaje a la reina arrodillándose delante de ella, como entendemos por sus palabras y por las indicaciones explícitas:

DUQUE [...] y, puesto a sus pies, la mano
 mil veces la adoro y beso.

Arrodíllase delante de la Reina

[...]

NÍSIDA. [...] por la Reina, mi señora,
 a quien con lágrimas veo,
 aunque mil reinos me des,
 haré tus intentos vanos,
 pues no hay humano interés
 que me saque de sus manos
 para besarle los pies.

Arrodíllase delante la Reina [...]

(80)

En *Los enemigos hermanos*, el duque y la duquesa se arrodillan a los pies de la infanta y del rey. Esta vez, sin embargo, el gesto se deduce solo por didascalias intradialógicas:

INFANTA Perdonad, Duquesa mía,
 si es de mí favorecido
 Otón en primer lugar.

DUQUE Dame los pies te suplico.

⁶⁶⁴ En dos ocasiones Castro incluye el respeto de la autoridad paterna. Se trata de Otón, que en *Los enemigos hermanos* se echa a los pies del duque por didascalia extradialógica, y de Aurora en *El caballero bobo*, que se arrodilla delante de su padre, como indica su parlamento:

AURORA Lo que han pisado tus plantas
 como es justo besaré.

REY. Levántate.

(191)

REY Pues yo a Ceslau favorezco,
 con que tu enojo limito.
DUQUESA Bésote lo que has pisado.
 (12b)

También, en *El nieto de su padre*, Alarico se arrodilla delante del rey Boemundo cuando piensa que está a punto de conquistar el poder. Las palabras pronunciadas por ambos personajes permiten deducir el gesto:

BOEMUNDO Hija tengo que me herede,
 su marido será Rey.
ALARICO Eso, señor, te conviene;
 deja que a tus pies me postre.
BOEMUNDO No te humilles tan alegre.
 (215b)

Lo mismo ocurre al final, cuando Avido se pone a los pies del monarca para manifestar su respeto:

AVIDO De esta vitoria, que es mía,
 los despojos y alabanzas,
 que son tuyos, vengo a darte
 puesta mi boca a tus plantas
 [...]
BOEMUNDO Levanta, hijo, levanta.
 (234b)

Relacionado con la visualización del poder, las acotaciones gestuales pueden mostrar también que el tirano carece de la capacidad de aplicar su autoridad sobre los demás personajes. La relación con los vasallos, de hecho, no se expresa solamente por la ejecución de gestos, sino también por la falta de su realización⁶⁶⁵. En *El amor constante*, por ejemplo, cuando el rey quiere que sus criados maten a Celauro al final del acto primero, los personajes no actúan, puesto que el monarca pregunta: “¿Nadie me

⁶⁶⁵ En un solo caso de nuestro corpus Castro indica la falta de acción por una razón que no esté relacionada con el respecto de la autoridad. En *La justicia en la piedad*, el rey quiere saber de su hijo la razón por la que ha amenazado a la reina. La falta de una respuesta, que entendemos por la pregunta del rey: “Príncipe, ¿no respondéis?”, no expresa la rebeldía contra el padre, sino que muestra el asombro del personaje.

obedece?”⁶⁶⁶. También, al principio del acto tercero, tras el repudio de la reina, el rey quiere que Nísida y el duque se sienten a su lado, pero estos no respetan sus órdenes, como entendemos por las palabras del poderoso: “¿Qué esperáis?”⁶⁶⁷.

En otros casos, Castro utiliza las didascalias gestuales para recrear con más precisión el ambiente de intrigas de la corte, indicando la disposición de los personajes en el tablado, que hablan divididos en grupos o que excluyen a alguien de la conversación. En *El amor constante*, por ejemplo, el rey discute con Celauro sin que Nísida pueda escucharles: “Oye, Celauro, a esta parte”⁶⁶⁸. La secuencia se presenta también en *El caballero bobo*, como hemos visto con la conversación entre el conde y el príncipe Henrico⁶⁶⁹. *Cuánto se estima el honor* es la obra que ofrece más casos de este tipo: Aurelino y el príncipe de Sicilia, por ejemplo, hablan aparte sin que el rey pueda escucharles. Y lo mismo hacen Teodora y Celia para comentar la actitud del príncipe, como indica la didascalia extradiológica: “Al oído hablan las dos”⁶⁷⁰. Finalmente, en la escena que precede la audiencia pública, los personajes hablan a dos coros. Celia y Alejandro se intercambian requiebros amorosos, mientras que los espectadores (y el lector) desconocen el contenido del diálogo entre la princesa y el duque porque solo se presentan breves comentarios sobre lo que se están diciendo:

PRINCESA	De mí la sabréis mejor, Duque, oíd, llegad.
DUQUE	Ya llego
<i>A dos coros hablan.</i>	
	a oír, que tocan a fuego, porque se abrasa mi honor.
[...]	
PRINCESA	Duque, cuerdo sois.
DUQUE	En fe
	de tus palabras lo soy.
[...]	

⁶⁶⁶ *El amor constante*, 41.

⁶⁶⁷ *El amor constante*, 79.

⁶⁶⁸ *El amor constante*, 30.

⁶⁶⁹ *Infra*, 255.

⁶⁷⁰ *Cuánto se estima el honor*, 101.

PRINCESA

Duque, oíd.

(109a-b, 110a)

Todas las referencias que acabamos de analizar se relacionan con el tema del poder. Las indicaciones de gesto, sin embargo, vehiculan también la expresión del sentimiento amoroso. Guillem de Castro, por ejemplo, tiende a indicar los abrazos mediante didascalias extradialógicas, reforzando de esta forma la relación amorosa entre dos personajes. Es el caso, en primer lugar, de *El amor constante*, cuando Celauro y Nísida se vuelven a encontrar por primera vez después de quince años. El gesto, de hecho, señala a los ojos de los espectadores la intensidad del sentimiento entre los dos amantes: “*Vanse todos, y quedan Celauro y Nísida, y abrázanse*”⁶⁷¹. No obstante, el abrazo puede remitir también a un sentimiento menos fuerte que el amor, como se observa en el abrazo entre la reina y Nísida al principio del acto tercero: “*Abrázanse, y vanse el Duque y Nísida por una parte, y la Reina y Grandes por otra*”⁶⁷². Además, como hemos observado ya en el capítulo relativo a los temas, el abrazo puede remitir al motivo de la fuerza de la sangre. Véase el abrazo que da el rey a Estrella y a Aurora en *El caballero bobo*, y sobre todo, el de Celauro a Leónido en *El amor constante*, después de la lucha contra el rey:

Abraza Celauro a Leónido.

CELAURO

Fiel reparo de mis menguas,
dame los brazos, que en ellos,
mi gusto, más que cabellos,
quisiera abrazos y lenguas.

(66)

Un segundo elemento que vincula las didascalias de gesto a la relación amorosa consiste en el galán que se postra a los pies de la amada, y sobre todo en el valor semántico y en las implicaciones temáticas del verbo “levantarse”. En *Los enemigos hermanos*, cuando Otón se arrodilla delante de Briseida, el significado del gesto indica una sumisión típica del amor cortés: “Señora, arrojado y puesto / a tus pies, tan gran favor/ pongo en el alma”⁶⁷³. La dama confirma el movimiento del actor: “¡Señor!.../ ¿Tú de rodillas? ¿Qué

⁶⁷¹ *El amor constante*, 23.

⁶⁷² *El amor constante*, 81.

⁶⁷³ Esta cita y la siguiente se encuentran en *Los enemigo hermanos*, 28a.

es esto? / Levántate”. Una muestra todavía más clara del elemento que consideramos se nota en *El amor constante*, en una de las escenas en que la infanta habla con Leónido. El gesto se señala mediante didascalias extradialógicas e intradialógicas:

Póstrase a besarle los pies.

LEÓNIDO Dame.
INFANTA Levántate, amigo.
LEÓNIDO Dulce nombre, si lo fuera.
INFANTA (¡Quién levantarte pudiera
 hasta igualarte conmigo,
 que no dudara en tenerte
 por amigo verdadero!
 Con todo, honor, yo le quiero,
 aunque no para ofenderte).

(53-54)

En el último fragmento citado, las indicaciones intradialógicas precisan elementos que se vinculan con la diferencia social que media entre la pareja, esto es, con el tema, tan propio de la materia palatina, del amor entre impares (que se relaciona a su vez con el desconocimiento de la verdadera identidad del personaje). Por tanto, el empleo del verbo “levantarse” no señala solo el movimiento físico en la escena, sino que también refuerza los temas y motivos propios del género de pertenencia. Una escena similar se presenta también, al margen de las diferencias diegéticas, en una comedia palatina canónica como es *El perro del hortelano*, en la escena en la que Diana expresa su deseo de que Teodoro la ayude a levantarse⁶⁷⁴.

Más allá de los temas a los que se vinculan las didascalias extradialógicas, cabe considerar que Guillem de Castro, en relación con la puesta en escena de sus dramas,

⁶⁷⁴ La escena de la caída de la condesa de Belflor apunta a un significado simbólico acorde con el tema palatino del amor entre impares. Dice Diana en el acto primero:

DIANA Cuando seas
 escudero la darás
 en el ferreruelo envuelta,
 que agora eres secretario,
 con que te he dicho que tengas
 secreta aquesta caída,
 si levantarte deseas.

Véase VEGA, L. de, *El perro del hortelano*, ed. de P. LASKARIS, en L. FERNÁNDEZ y G. PONTÓN (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2012, I, 151.

presenta una mayor cantidad de indicaciones cuando se representan secuencias teatrales muy relevantes para el desarrollo de la acción. Basta con considerar la muerte de Nísida en *El amor constante*, la de Atislao en *La justicia en la piedad*, la ofensa al duque en *El caballero bobo*, o el abuso contra Celia en *Cuánto se estima el honor* para tener una idea exacta de la atención que pone el autor en la caracterización de los movimientos en el tablado. También, en *Los enemigos hermanos*, los momentos de mayor tensión dramática se presentan con una especificación concreta. Se trata del final de los actos segundo y tercero, cuando se interrumpen las bodas de la infanta respectivamente con Otón y con Ceslau: “Llega Otón a dalle la mano; levántase el Rey y la Infanta, y la Duquesa detiene a Otón”⁶⁷⁵ y “Como le va dando la mano, va saliendo el Duque, Otón y Cesarino y Lombardo”⁶⁷⁶. En *El nieto de su padre*, el autor incluye indicaciones explícitas cuando Avido explica a los pastores la idea que tiene de Estado y la fidelidad que se debe al poder regio. Los actores, de hecho, tienen que ejecutar precisos gestos en el tablado: “Vanse luchando con él, como lo dicen los versos, y los derriba Avido a todos”⁶⁷⁷. También, cuando los tres pastores atacan al salvaje, los demás tienen que intervenir para socorrerle: “Luchan los tres con Avido, y cuando ya le van a derribar, llegan los otros a ayudalle”⁶⁷⁸. Ahora bien, desde esta perspectiva, llaman la atención las escenas que, aun representando momentos relevantes para la trama, y caracterizándose por una gestualidad muy fuerte, carecen de acotaciones extradialógicas. Nos referimos a *Cuánto se estima el honor*, cuando el duque hiere a Celia sin que se aclare precisamente ni el momento para hacerlo, ni la forma para realizar el gesto:

DUQUE	Ya, hija, salí de mí...
	Ya no es posible que basten a escusarte estas heridas las resistencias que haces.
CELIA	¡Válgame Dios, muerta soy!
DUQUE	Tu muerte agora me mate.

(114b)

⁶⁷⁵ *Los enemigos hermanos*, 25b.

⁶⁷⁶ *Los enemigos hermanos*, 37a.

⁶⁷⁷ *El nieto de su padre*, 228b.

⁶⁷⁸ *El nieto de su padre*, 229a.

Asimismo, en *El nieto de su padre*, cuando Avido toca por primera vez una espada, no se incluye ninguna indicación explícita:

AVIDO	¿Si es rayo de sol? A vello
[...]	
AVIDO	Alborota
	desde la planta al cabello
	su resplandor y sonido;
	y ánima...
ALARICO	A tiento le toca,
	que es intratable.
AVIDO	Sin boca
	muerde.
TEOSINDA	¡Ay triste!
ALARICO	¿Hate mordido?
TEOSINDA	¿Es sangre?
AVIDO	Con el bastón
	le haré pedazos los dientes.
	(209b)

En definitiva, los elementos de gestualidad y de movimiento que Guillem de Castro incluye en sus obras palatinas siempre poseen una función determinada, y buscan en general potenciar de forma clara los temas y algunos motivos del género que consideramos. La caracterización de los personajes adquiere una definición más precisa y se muestra directamente al público no solo por medio de las palabras, sino también mediante los movimientos ejecutados por el actor en el tablado. Por otra parte, algunas acotaciones de este tipo se vinculan con el ambiente cortesano que Guillem de Castro recrea en sus obras, y contribuyen a definir mejor la atmósfera del drama, como ocurre con la disposición de los personajes en las citadas escenas de *Cuánto se estima el honor* o de *Los enemigos hermanos*.

3.6.3 *Attrezzo*

Las didascalias de *attrezzo* tienen, en nuestro corpus, una presencia escasa, sobre todo con respecto a otro tipo de indicaciones escénicas como las *kinéticas* o las gestuales. Se trata, por tanto, de un número reducido de elementos que, sin embargo, consiguen atraer la atención del público para reforzar los mensajes transmitidos por el texto. Bogatyrev señala las implicaciones de los objetos en el tablado, considerando que pueden adquirir nuevos significados para el público:

Les choses, comme l'acteur lui-même, renaissent au théâtre, différentes. Comme l'acteur se transforme sur scène en une autre personne (un jeune en vieux, une femme en homme, etc.), l'object avec lequel l'acteur joue peut recevoir des fonctions nouvelles, qui lui étaient jusqu'alors étrangères⁶⁷⁹.

Pese a la importancia que tienen como recurso teatral, no todos los objetos se indican de forma extradialógica en los dramas palatinos de Guillem de Castro. La presencia de muchos de ellos en la escena, de hecho, se deduce solo por referencia en los parlamentos de los personajes. Pensemos, por ejemplo, en la sortija que aparece en el acto primero de *El amor constante*, cuando Nísida y Celauro se encuentran por la noche. La dama lleva puesto un anillo del que se ha desprendido una gema. Cuando su amado le da otro, la piedra tiene que desprenderse directamente durante la representación, como indica la didascalia intradialógica:

NISIDA	Y ¿no es justo me aflija? La piedra desta sortija, sin dalle golpe, ha saltado.
CELAURO	[...] Toma esta sortija, y yo ésa llevaré, señora. ¡Ay cielos!

⁶⁷⁹ BOGATYREV, P., “Les Signes du théâtre”, *ob. cit.*, 519.

También, la presencia en la escena del báculo del duque en *Los enemigos hermanos* se cita solo en el parlamento del personaje: “Si este báculo cansado / en mi mano fuera espada”⁶⁸⁰. Sin indicaciones explícitas se incluyen también la mayoría de los papeles o recados que aparecen en los dramas. Sin embargo, bien mirado, Castro no señala explícitamente su presencia en el tablado porque no son relevantes en la diégesis. Los ejemplos podrían ser muchos, desde los memoriales que trae Feduardo en el acto segundo de *La justicia en la piedad*, a las cartas a las que remite Celia al principio del acto segundo de *Cuánto se estima el honor*. Si el elemento de *attrezzo* no tiene relevancia en el desarrollo de la obra, por tanto, la tendencia general que utiliza el autor es indicarlo solo de forma intradialógica, mostrando aquí mayor confianza en la pericia de los directores y actores de la compañía. Las didascalías extradialógicas se presentan, en cambio, cuando el objeto se introduce en la escena con un valor específico, como ocurre con la guitarra en *La justicia en la piedad* (que muestra la maldad del rey contra sus vasallos), o con la alforja y la bota del vino en *El nieto de su padre*, que son necesarios para describir el ambiente rural de Turbo y Pindo: “Saca una alforja con tocino y pan y una bota”⁶⁸¹. En este mismo drama, además, al principio del acto tercero “Sale Avido con un pedazo de panal en las manos, sacudiéndose las abejas”⁶⁸², lo cual proporciona visualmente la referencia al tipo de sociedad que poco después el salvaje describirá ante los pastores. En *El caballero bobo*, Lotario utiliza una “atapiernas”⁶⁸³ para intentar estrangular a Aurora: “Desátase una atapierna y échale un lazo al cuello”⁶⁸⁴. En *Los enemigos hermanos*, el empleo de elementos de utilería y su correspondiente indicación extradialógica son muy frecuentes, sobre todo porque, en algunos casos, estos constituyen el eje del desarrollo de la escena. Véase por ejemplo el volante que ha perdido la infanta, que representa la causa

⁶⁸⁰ *Los enemigos hermanos*, 10b-11a.

⁶⁸¹ *El nieto de su padre*, 204a.

⁶⁸² *El nieto de su padre*, 224a.

⁶⁸³ La palabra “atapiernas” no aparece como entrada en el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias. Sin embargo, se recoge como sinónimo de “liga”: “Liga, la atapierna, cenogil, o jarretera, que también se llama ligagamba”. Véase “liga” en el ya citado *Tesoro de la lengua castellana*. Por otra parte, en la edición de 1726 del diccionario de la Real Academia Española la palabra “atapiernas” aparece como termino asociado a “liga”, pero se especifica que “es voz baja”.

⁶⁸⁴ *El caballero bobo*, 208.

que desencadena el encuentro con Briseida y todas las relaciones amorosas que se establecen en el drama. Considerando la presencia de los elementos de *attrezzo*, se nota en esta obra una interacción más estrecha entre los objetos y los personajes, ya que los actores los utilizan y los desplazan a menudo en el tablado. En la segunda escena del acto primero, Briseida deja entender que está dispuesta a utilizar su escopeta para defenderse contra Ceslau. En este caso, la acotación extradialógica completa la realización de la acción:

BRISEIDA [...] y digo que me obligó
 el vellas en tal lugar,
 y que no os las quiero dar.

CESLAU Pues tomarélas yo.

BRISEIDA Sabrélas yo defender.

Hace amago de la escopeta.

(3a-b)

Los elementos se desplazan en la escena siguiendo un movimiento indicado por didascalias extradialógicas. En el acto primero, por ejemplo, Briseida le da a Otón las mechales de pelo con el volante que la Infanta había perdido, y este, a su vez, se las devuelve a su legítima propietaria: “*Dalas a Otón*”⁶⁸⁵, “*Dalas a la infanta*”, “*Pónesele en la cabeza*”. También, en el acto segundo, cuando Ceslau ataca a Otón por la noche, Lombardo tiene que hacer ruido con sus armas: “*Hace Lombardo ruido y acometimiento con la espada y la rodela*”⁶⁸⁶. Las mismas armas, además, pasan a Briseida y luego al duque, siempre por explícitas indicaciones textuales.

Cabe citar, además, que los elementos de *attrezzo* pueden servir para situar la escena en un determinado espacio. Castro, de hecho, en algún caso prescinde de la referencia verbal para recrear el lugar exclusivamente mediante los objetos, como ocurre al principio de *Cuánto se estima el honor* con los espejos que utiliza Celia para arreglarse el vestido y el pelo antes de acompañar a la princesa:

Salen Celia y Teodora criada, que saca un espejo.

[...]

⁶⁸⁵ Esta cita y las siguientes se encuentran en *Los enemigos hermanos*, 5b.

⁶⁸⁶ *Los enemigos hermanos*, 20a.

CELIA

Pon ahí

Pone el espejo en el suelo.

ese espejo, de este lado
tira más.

[...]

[Teodora] *Dale el espejo.*

CELIA

[...]

Muestra. ¿El rizo del cabello
está bien?

(92a-b)

Ahora bien, entre todos los elementos que se citan de forma extradialógica, hay algunos que se enlazan directamente con la materia palatina y el ambiente cortesano. En primer lugar, el veneno y la daga que se introducen en *El amor constante* delante de Nísida y del duque cuando están en la cárcel son, *per se*, elementos de *attrezzo* propios de las capas sociales más elevadas. Lope de Vega, por ejemplo, cita en la *Gatomaquia* que el veneno “[...] es muerte de príncipes y reyes”⁶⁸⁷, y muchas de sus obras incluyen en la acción la referencia o el empleo de venenos. No es una mera casualidad que en la mayoría de los casos se trate de obras pertenecientes al género palatino (*El cuerdo loco*, *El gallardo catalán*, o *La inocente Laura*) o historial (*El primer rey de Castilla*, *La reina Juana de Nápoles* o *El servir con mala estrella*), esto es, géneros caracterizados por personajes de alta alcurnia⁶⁸⁸. En *El amor constante*, además, el veneno y la espada ponen de relieve la maldad del rey y, desde una perspectiva estrictamente teatral, son imprescindibles para realizar la secuencia de la muerte de la dama perseguida por el poderoso. La escena es grave y relevante en la diégesis del drama y, siguiendo la tendencia del autor en estos casos, se incluyen didascalias extradiegticas para describir con más precisión los elementos necesarios para la representación. De hecho, el veneno y la daga tienen que presentarse en dos fuentes sostenidas por los criados, en una escena de gran exactitud y fuerza expresiva que aumenta la intensidad del momento: “*Vanse y*

⁶⁸⁷ VEGA, L. de, *Gatomaquia*, ed. de C. SABOR DE CORTÁZAR, Madrid, Castalia, 1983, 135.

⁶⁸⁸ La base de datos ARTELOPE recoge once obras pertenecientes al género palatino (tanto dramas como comedias) que presentan el veneno en sus tramas. Diez obras historiales también incluyen el mismo recurso teatral. La brecha con otros géneros es muy amplia, ya que, por ejemplo, solo dos comedias urbanas incluyen venenos (*El abanillo* y *Lo que pasa en una tarde*).

*salen el Rey, y el Duque, maniatado y con una cadena, y Nísida, y tres Criados, con dos fuentes, en la una una daga y en la otra un vaso de veneno*⁶⁸⁹.

En segundo lugar, y aún más importante para la realización de la escena y el cumplimiento de la diégesis, la presencia de la cruz y de la sortija que tiene Leónido al cuello en el acto tercero de *El amor constante* es necesaria para el reconocimiento entre padre e hijo y para que el joven personaje descubra su verdadera identidad. Castro remite a estos elementos de *attrezzo* de forma extradialógica e intradialógica: “*Saca la cruz de esmeraldas y zafiros y tómala en la mano Celauro*”⁶⁹⁰. Poco después, el papel que tiene Celauro y que lee Leónido describe los mismos objetos: “Amigo, de las señas que han de llevar los que tienen cargo de buscar a nuestro perdido hijo, es la más esencial, que llevaba al cuello una cruz de esmeraldas y zafiros, y en ella una sortija de un diamante”⁶⁹¹. Son objetos que poseen una carga simbólica y un significado más amplio que el de la mera utilería, pues el valor de la sortija y de la cruz de cara a la elaboración de la materia palatina es doble. Por un lado, la presencia de estos objetos se relaciona con el tema del ocultamiento de la identidad de un hijo de nobles, un recurso típico de la materia palatina y muy frecuente en las obras de Castro. Por el otro, el material que compone la cruz apunta directamente a la extracción social de los personajes, ya que los espectadores percibían inequívocamente las esmeraldas y los zafiros como elementos característicos de la alta nobleza. Los elementos de *attrezzo*, por tanto, se utilizan en la representación como signos de signos, según las observaciones de Bogatyrev con respecto a la relación entre el público y los objetos en la escena:

Les spectateurs ne regardent pas ces choses réelles comme des choses réelles, mais seulement comme des signes de signe ou des signes d’objet. Si par exemple, un acteur représentant un millionnaire porte une bague avec un brillant, les spectateurs considèrent cela comme un signe de grande richesse, et ne se demandent pas si cette pierre est vraie ou fausse⁶⁹².

En tercer lugar, otros elementos de *attrezzo* son útiles para delinear con más eficacia el tema de la obra. Nos referimos sobre todo a la presencia de sillas y utilerías afines en

⁶⁸⁹ *El amor constante*, 84.

⁶⁹⁰ *El amor constante*, 105

⁶⁹¹ *El amor constante*, 105-06.

⁶⁹² BOGATYREV, P., “Les Signes du théâtre”, *ob. cit.*, 518.

relación con la visualización del poder. El caso más interesante se constata en *Cuánto se estima el honor*, en donde vemos a la princesa que rehúsa sentarse en una silla prefiriendo una almohadilla, para manifestar su apoyo moral a Celia:

PRÍNCIPE	Sentaos.
AURELINO	¡Extraño favor!
PRINCESA	En ese lugar no haré; el que a Celia se le dé tendré yo por el mejor. Donde esté, aunque arrodillada esté, pondré la rodilla.

(110b)

La solución del príncipe a la posible falta de decoro (como podría ser el que una princesa se sentase sobre una almohadilla) consiste en que Celia se siente en una silla. El poderoso justifica su decisión de la siguiente forma:

PRÍNCIPE	[...] será menos siniestro inconveniente, igualar con el vuestro su lugar, que no con el suyo el vuestro.
----------	--

(110b-111a)

Un despliegue de la organización social similar al que acabamos de ver se nota también en la primera escena del acto tercero de *El amor constante*, donde las sillas y la posición de los personajes indican claramente la jerarquía del poder: “*Salen el Rey, la Reina, la Infanta, el Duque y Nísida; siéntanse en tres sillas, y el Rey en medio*”⁶⁹³. Tras ser repudiada, la reina se levanta: “*Levántase la Reina de la silla*”⁶⁹⁴, y lo mismo haría la infanta, puesto que al final el monarca quiere que Nísida y el duque se sienten a su lado:

REY	[...] vuelve, Nísida, en brasa el pecho frío, y trueca en gustos míos tu disgusto. Y tú y tu padre, como prendas mías,
-----	--

⁶⁹³ *El amor constante*, 76.

⁶⁹⁴ *El amor constante*, 77.

ocupad estas sillas, ya vacías.
(78)

El poder se refleja también en la corona, que es el objeto más directamente vinculado con el ejercicio del gobierno, y que posee en los dramas diferentes significados, como hemos señalado en el apartado dedicado a los temas⁶⁹⁵. Por un lado, indica la facultad del poder en sí; por el otro, se emplea como referencia metafórica al castigo del poderoso malvado o de sus enemigos. Si el objeto se presenta físicamente en el tablado, sin embargo, Castro lo incluye siempre como un medio para legitimar el gobierno de algún personaje. En *El amor constante*, al final del acto tercero, un Grande pone en la cabeza de Leónido una corona de laurel, especificando que “con mayor solemnidad, / que yo por todos lo juro, / llevarás la de oro puro”⁶⁹⁶. En *El nieto de su padre*, el objeto se presenta repetidas veces a lo largo del acto tercero, empezando desde el nombramiento de Avido como rey de los villanos. El pastor Pindo aclara: “Esta corona de un roble, / robusto como tu cuerpo, / pongo en tus cerdosas sienes”⁶⁹⁷. En la escena siguiente, Avido sale dotado de los dos símbolos que por antonomasia remiten al poder, como reza la acotación: “[...] y Avido con bastón y corona de Rey”⁶⁹⁸. Finalmente, tras pasar a Boemundo, que Avido reconoce ser legítimo rey de España, la corona de roble volverá a la cabeza del salvaje en el desenlace del drama. Este segundo acto de coronación ocurre inmediatamente a continuación del ingreso triunfal del protagonista y, esta vez, es Boemundo quien nombra rey a Avido. Referido a la corona, de hecho, el viejo monarca afirma: “[...] traspasalla / quiero a tus heroicas sienes”⁶⁹⁹. Como se nota en los dos dramas citados, la corona no es de metal, sino de laurel o roble, y se coloca en la cabeza de un salvaje (o un villano) que acaba de descubrir su verdadera identidad de noble. El objeto, por tanto, se emplea de forma coherente con los rasgos fundamentales de la materia palatina relativos al tema del poder y al ocultamiento de la identidad, combinando el valor simbólico con el material que lo compone. Incluir una corona, y sobre todo una corona

⁶⁹⁵ *Infra*, 106.

⁶⁹⁶ *El amor constante*, 114.

⁶⁹⁷ *El nieto de su padre*, 227a.

⁶⁹⁸ *El nieto de su padre*, 228a.

⁶⁹⁹ *El nieto de su padre*, 234b. Cabe subrayar también la diferencia del adjetivo empleado por Castro para describir las sienes de Avido, porque remite a la transformación del héroe de simple salvaje a salvaje perfectamente integrado en el sistema de valores cortesanos, mediante el éxito en la batalla. De “cerdosas”, como las define Pindo, las sienes de Avido pasan a ser “heroicas”, en las palabras de Boemundo.

vegetal, de hecho, señala eficazmente los rasgos del personaje que la lleva, ya que ambos, más allá de sus toscas apariencias, encierran en sí un valor excepcional.

Además de la corona, también el león que se incluye en *El amor constante* constituye un elemento interesante para nuestro discurso. Los espectadores, de una forma u otra, tenían que ver el animal en la escena, puesto que la indicación extradialógica dice: “Sale un león”⁷⁰⁰. Mostrarlo directamente en el tablado, sin embargo, no es estrictamente necesario para la realización de la acción, puesto que Leónido lucha contra el animal “dentro”, como aclara la acotación. Aun así, su presencia es relevante en la diégesis porque apunta a la representación concreta de una fuerza bruta que amenaza a la comunidad, y que se asocia, como hemos visto al hablar de los temas, con la figura del poderoso. Por acotación intradialógica, además, Leónido especifica que la espada que ha matado al león está sangrienta: “[...] la espada y el pensamiento / rendidos pongo a tus pies, / porque esta sangre que ves/ les ha dado atrevimiento”⁷⁰¹. Trasponiendo su discurso a un nivel simbólico, la escena anticipa lo que ocurrirá con el tiranicidio, cuando el joven galán, atrevidamente, matará al rey de Hungría y lo suplantará. Mediante la presencia del animal, por tanto, Castro presenta al público una visualización ferina del poder y de su abuso.

Además del tema del poder, algunas de las utilerías que aparecen en los dramas de Guillem de Castro se vinculan con el aspecto amoroso de las obras. El retrato, de hecho, contribuye a definir mejor este tema en los dramas en los que aparece: *El amor constante*, *Cuánto se estima el honor* y *Los enemigos hermanos*. Su función puede residir en el descubrimiento del amor, en la afirmación de la relación familiar entre los personajes, o también en una nostálgica expresión del amor hacia una dama, como hemos apuntado hablando de los motivos palatinos en las obras de Castro. Mediante los retratos de Nísida y de la infanta, Leónido descubre el amor y el afecto materno. Otón, en *Los enemigos hermanos*, confirma su linaje mediante el retrato que le muestra su padre, el duque. Alejandro, por su parte, en *Cuánto se estima el honor*, saca un retrato de Celia después de haber contemplado unos papeles y una mecha de pelo de la dama. La secuencia,

⁷⁰⁰ *El amor constante*, 51.

⁷⁰¹ *El amor constante*, 52.

caracterizada por gran *pathos*, remite a la evocación nostálgica de la amada, que todos consideran muerta después del ataque del duque:

Saca un retrato

ALEJANDRO ¡Ay, qué dichas tan crueles!...
Ya viendo su imagen, trato,
muerto el bello original,
de que en mí sea inmortal
el dolor con que me mato.

(121b)

Este objeto, en definitiva, se introduce en las obras siempre de forma extradialógica. Su presencia física en el tablado es necesaria para llevar a cabo no solamente el tema amoroso, organizado en su vertiente de enamoramiento o de nostalgia hacia la amada, sino también, indirectamente, para explorar el motivo del ocultamiento de la identidad de un personaje (como ocurre con Otón).

Más allá del amor y del poder, ciertos objetos en el tablado remiten a otros aspectos de la materia palatina. La espada, en primer lugar, es un *attrezzo* importante y frecuente en los dramas, bien por necesidades diegéticas (en todas las obras que consideramos hay una confrontación física entre dos personajes), bien por el segmento social contemplado en la trama (todos los protagonistas, de hecho, completan su atuendo con una espada). La mayoría de los aceros que aparecen en los dramas, no solo espadas sino también dagas y armas blancas en general, se citan de forma intradialógica. Nos referimos, por ejemplo, a la lucha entre Leónido y los caballeros de la infanta en el acto segundo de *El amor constante*, donde se deduce la presencia del elemento de *attrezzo* solo por referencia a ella en los parlamentos:

LEÓNIDO Si me diesen una espada,
 maravillas aquí haría.
INFANTA Dénsela, por vida mía.
[CABALLERO] I^o Vesla aquí desenvainada.
 Debe ser volteador.
LEÓNIDO [...] Agora que puedo, y pago
 mi agravio y vuestro desdén,

veréis, pagándolas bien,
las maravillas que hago.
Y tú, que los acuadrillas,
toma el primero.

[CABALLERO] 3º

¡Ay de mí!

(50)

En algunos casos, además, la espada presenta significados específicos relacionados con el género palatino. Como hemos dicho en el apartado sobre la acción, el acto segundo de *El caballero bobo* muestra a Anteo que quiere cambiar su bastón por una espada de igual peso cuando deja de ser un salvaje (aun perteneciendo a la aristocracia) y pasa a ser un cortesano valiente y apasionado. También, en *El nieto de su padre*, el contacto de Avido con la espada de Alarico constituye la primera, verdadera relación con la realidad cortesana. Finalmente, en *Los enemigos hermanos* el duque quisiera cambiar su báculo (símbolo de autoridad) por una espada (concebida como símbolo de fuerza) para castigar a Ceslau:

DUQUE

A mi vejez respetada
¿os atrevéis, mal criado?
Si este báculo cansado
en mi mano fuera espada.

(10b)

En el acto segundo, además, el duque tomará las armas de Lombardo para ir a ayudar a su hijo Otón: “*Dale Lombardo una espada y una rodela*”⁷⁰². Enseguida, sin embargo, cuando ve que su hijo no corre peligro, el duque vuelve a tomar el *attrezzo* que le corresponde, esto es, el báculo:

DUQUE

Con lo alegre desas nuevas,
ya la cólera he perdido,
y ya las prestadas fuerzas
que con ella me acudían,
me van faltando sin ella;
ya el débil brazo se cansa,

⁷⁰² *Los enemigos hermanos*, 20b.

y la flaca mano tiembla;
ya se quebrantan los pies
de lo que las armas pesan;
dame ese báculo, ten...

Dale Lombardo el báculo y tómale la espada y rodela

(21a)

Finalmente, Guillem de Castro también especifica cuando los personajes carecen de este objeto, en aras de una coherente representación de la obra. En *La justicia en la piedad*, de hecho, Atislao sale al tablado desprovisto de la espada: “[...] *salen Atislao y Celaura, Atislao sin espada*”⁷⁰³. La indicación se remarca en las palabras del galán, poco después: “Mal haya el hombre que dejó la espada”⁷⁰⁴, justificando al público la facilidad con la que el príncipe prende al protagonista.

En definitiva, Guillem de Castro incluye los elementos de *attrezzo* en sus obras palatinas mediante una praxis que responde a distintas funciones: aclarar dónde se sitúa la acción, precisar la descripción de los temas desarrollados o caracterizar mejor la maldad de los poderosos. La importancia que atribuye el autor a este aspecto de los dramas es muy alta, ya que se construyen algunas secuencias teatrales basadas en la presencia (o en la ausencia) de determinados elementos de *attrezzo*, como ocurre con la muerte de Nísida en *El amor constante* (relacionada con la presencia del veneno y de la espada) o con el príncipe de Hungría y Atislao en *La justicia en la piedad* (una secuencia basada en la falta del objeto). Se nota, además, el afán del autor por subrayar a través de los objetos algunos temas serios y didácticos del género que nos ocupa. El poder, por tanto, se presenta visualmente delante de los espectadores mediante las sillas u otros elementos móviles como la corona, y los abusos por parte del tirano se completan en la representación con la presencia de algunos objetos. Paralelamente al tratamiento de temas serios, Guillem de Castro utiliza utilerías (como por ejemplo el retrato o las sortijas) también para caracterizar las diferentes facetas del amor, desde el descubrimiento del sentimiento, hasta la evocación de la amada.

⁷⁰³ *La justicia en la piedad*, 138a.

⁷⁰⁴ *La justicia en la piedad*, 139b.

3.6.4 Vestuario

Las didascalias de vestuario se presentan en los dramas que nos ocupan con un grado de precisión bastante bajo, pues consisten en la gran mayoría de los casos en referencias extradialógicas que señalan atuendos teatralmente codificados y que por tanto no necesitan otra explicación que su mera indicación. No obstante, como veremos, Guillem de Castro insiste en algunos detalles del vestuario principalmente para presentar al público las características de los personajes que aparecen en el drama, o también para desarrollar ciertos motivos temáticos relacionados con la materia palatina.

En primer lugar, por tanto, en la representación se presentan delante de los espectadores atuendos que el autor no ha dotado de una caracterización específica. En *El amor constante*, Celauro y Leónido salen, en el acto segundo, “*de denoche*”⁷⁰⁵, y al final del drama se indica que el joven galán sale “*en hábito de villano*”⁷⁰⁶. Referencias similares se presentan en *Cuánto se estima el honor*, cuando Alejandro y el duque salen “*de camino*”⁷⁰⁷, de vuelta de Nápoles; Costanza, en su primera aparición en la escena, tiene que salir de “*viuda italiana*”⁷⁰⁸. En *Los enemigos hermanos*, Briseida sale “*vestida de corto como cazadora*”⁷⁰⁹, mientras que una acotación extradialógica aclara que Otón tiene que salir de villano después de que se le haya acusado de no ser hijo del duque, señalando también a nivel visual el cambio de estatus social que afecta al personaje. En *La justicia en la piedad*, los personajes (el rey, Ataúlfo y Rodrigo) tienen que salir con atuendo nocturno para ir a casa de Arcinda, en el segundo cuadro del acto primero. También, en el mismo drama, las mujeres salen generalmente con un manto, como ocurre dos veces con la propia Arcinda, o con Celauro y las damas que la acompañan. En este último caso, además, se especifica que la protagonista tiene que estar de luto: “*Salen Feduardo y Celauro, cubierta de luto, y dos damas suyas con ella, todas tres con mantos*”⁷¹⁰. También de luto salen a la escena la infanta de Bohemia y Celandio, para

⁷⁰⁵ *El amor constante*, 55, 60.

⁷⁰⁶ *El amor constante*, 111.

⁷⁰⁷ *Cuánto se estima el honor*, 109a.

⁷⁰⁸ *Cuánto se estima el honor*, 93b.

⁷⁰⁹ *Los enemigos hermanos*, 2b.

⁷¹⁰ *La justicia en la piedad*, 152b.

proclamar la muerte del viejo rey de Bohemia: “*Salen la Infanta y Celandio, con luto*”⁷¹¹. Finalmente, en *El nieto de su padre*, Turbo y Pindo salen al tablado de “*pastores rústicos*”⁷¹². Estas acotaciones son útiles para proporcionar al público información sobre la cronología interna de la obra o sobre la acción. Por ejemplo, las indicaciones de prendas nocturnas contextualizan el momento en el que se está desarrollando la escena, mientras que el vestido de luto remarca el duelo de los personajes, y la referencia al atuendo “de camino” completa las informaciones que se ofrecen en los parlamentos.

Frente a la tópica referencia poco precisa que acabamos de analizar, Guillem de Castro muestra ser, en algunos casos, extremadamente concreto en los detalles que tienen que componer el atuendo del personaje. Se trata de elementos que se vinculan directamente con el tratamiento de la materia palatina, ya que expresan características más concretas sobre la figura del salvaje (y por tanto relativas al ocultamiento de identidad), y con la extracción social de los protagonistas de los dramas (a su vez relacionado con el motivo de la crítica a la moda del siglo XVII). Cuando se presentan estos casos, Castro incluye no solamente didascalias extradialógicas para describir el atuendo, sino también comentarios de otros personajes que apuntan a determinados rasgos del vestuario en la escena. En *El nieto de su padre*, Arquelao sale “[...] *vestido de pieles, y barba, y cabellera larga*”⁷¹³. De Avido, que sale cubierto “*de pieles como salvaje*”⁷¹⁴, los pastores juzgan la procedencia basándose precisamente en el atuendo. Afirma Pindo: “Es salvaje; ya su traje / ¿no te lo dice?”⁷¹⁵, y Armesinda remarca la distancia social que la separa del galán remitiendo a la diferencia del ropaje:

ARMESINDA	¿No miras, no has sentido viendo en el traje que estoy que persona ilustre soy, y no has de ser mi marido?
	(221a)

⁷¹¹ *La justicia en la piedad*, 156a.

⁷¹² *El nieto de su padre*, 203b.

⁷¹³ *El nieto de su padre*, 232b.

⁷¹⁴ *El nieto de su padre*, 203b.

⁷¹⁵ *El nieto de su padre*, 205b.

La dama, además, vuelve sobre el mismo concepto para comentar el amor que le ha expresado Avido: “Cuando no viera tu traje, / que señales ciertas son, / por sola esa pretensión/ supiera que eres salvaje”⁷¹⁶. La referencia al vestido se usa también para apuntar hacia la diferencia entre las apariencias y el valor del personaje. De hecho, cuando los pastores le proponen ser rey, Turbo define a Avido de esta forma: “[...] Salvaje, / [...] solo en el traje / y rayo en la valentía”⁷¹⁷. Armesinda, por su parte, admite con una sentencia “que virtud, asida / a la naturaleza, / no se debe juzgar por la corteza”⁷¹⁸. También, en *Los enemigos hermanos*, Otón sale a la escena vestido de villano, y cuando se encuentra en la cueva con Cesarino (que lleva un atuendo de salvaje), este apunta a la diferencia entre las brutas apariencias y el carácter noble del galán: “[...] del tosco traje no impide / al conocimiento claro / de tu nobleza visible”⁷¹⁹. La escena se presenta también en *El amor constante*, cuando la infanta nota el contraste entre la apariencia y la nobleza de Leónido que, como hemos dicho, aparece en la escena vestido de villano:

INFANTA	¡Discreto sobre valiente!
	¿Esto esconden paños tales?
	Mas los bienes naturales
	se alcanzan naturalmente.
	(54-55)

También, al final de la obra, un Grande remite al traje villano de quienes han llegado a la corte, como también hace el mismo Leónido quien, además, cita muy escuetamente que está vestido como la razón:

LEÓNIDO	[...] hice, Rey, esta jornada,
	con esta desnuda espada
	y este vestido, vestido.
	Porque así se representa
	a la razón.
	(111)

⁷¹⁶ *El nieto de su padre*, 221b.

⁷¹⁷ *El nieto de su padre*, 224b.

⁷¹⁸ *El nieto de su padre*, 229a.

⁷¹⁹ *Los enemigos hermanos*, 36a.

La espada con la que se presenta Leónido delante del rey y la referencia del personaje a la razón, podría indicar que Castro estaba pensando en una vaga correspondencia entre el atuendo en la obra y algunas de las descripciones iconológicas elaboradas en tratados de la época, como la de la *Ragione* elaborada por Cesare Ripa en su *Trattato di iconologia*: “Una giovane, armata con la corona dell’oro in capo, et con le braccia ignude, nella destra mano tenga una spada, e con la sinistra un freno, col quale affrenando un leone, sarà cinta d’una candida benda, dipinta tutta con note d’Aritmetica”⁷²⁰, o también, como una mujer “vestita di color celeste”. La espada y el vestido, por tanto, hubieran podido remitir de alguna forma a la citada representación alegórica, por ejemplo, incluyendo los brazos desnudos o una banda blanca, o bien algún elemento azul que remitiera al color *celeste* que utiliza Ripa.

Como en el caso de Leónido, también sabemos sobre el atuendo de Anteo en *El caballero bobo*, gracias a los comentarios de otros personajes. Así, la caracterización del personaje está imprescindiblemente vinculada con la descripción del atuendo. Desde el principio del drama, de hecho, los parlamentos dirigen muchas veces la atención del público hacia el aspecto del galán y hacia el contraste con su valor. El embajador, por ejemplo, describe al protagonista afirmando que tiene buen talle y que “el vestido / le hace fiero”⁷²¹. Poco después, Anteo se refiere a su atuendo cuando habla con su padre (“Déjame, en este horizonte, / con este traje villano”⁷²²), y Aurora, en el segundo cuadro del acto primero, comenta el atuendo remarcando que “sólo el vestido y el traje / es de villano y salvaje”⁷²³. El cambio que sufre Anteo a raíz del amor hacia Aurora entre el acto primero y el segundo se hace patente para el público en la descripción detallada de las prendas que tienen que aparecer en la escena. Castro, de hecho, incluye referencias extremadamente concretas:

CRIADO 1º	Qué bien asienta el calzón la liga, media y zapato.
CRIADO 2.º	Nacido viene el jubón.
[...]	

⁷²⁰ Esta cita y la siguiente se encuentran en RIPA, C., *Trattato di iconologia*, Roma, Eredi di Gio Gigliotti, 1593, 232.

⁷²¹ *El caballero bobo*, 127.

⁷²² *El caballero bobo*, 131.

⁷²³ *El caballero bobo*, 145.

CRIADO 1.º Es uso muy de soldados
 llevar sueltas las ropillas,
 y abiertas por ambos lados.

CRIADO 2.º Estánte a mil maravillas
 los cuellos asquerolados.

(151)

Las prendas en la escena desarrollan una triple función. En primer lugar, describen la pertenencia a las capas más altas de la sociedad; en segundo lugar, reflejan visualmente el cambio de Anteo en la obra (indicando la fuerza del sentimiento amoroso) y, en tercer lugar, tienen valor *per se* porque ofrecen una idea de la moda del tiempo, una moda que el mismo galán había criticado en sus hermanos, como hemos mencionado al hablar de los temas y de las referencias a los cuellos empinados. En otro caso, Guillem de Castro desarrolla dos de las funciones que acabamos de citar. En la primera escena de *Cuánto se estima el honor*, de hecho, Celia se está vistiendo delante de un espejo y enumera explícitamente las prendas que lleva y los complementos de su traje:

CELIA ¿La saya en el verdugado
 está bien?

[...]

CELIA Mejor dijeras chapines.
 Muestra. ¿El rizo del cabello
 está bien?

[...]

¿Asienta bien el tocado?

(92a)

La saya, el verdugado, los chapines, el pelo rizado y el tocado indican claramente la moda contemporánea al autor, a pesar de que el drama se sitúe en una vaga época del pasado. También, además de remitir a algunas prendas, Castro incluye una crítica a la incomodidad de estas formas de vestir mediante las palabras de los personajes. Al principio del acto segundo, Celia se está desnudando para ir a dormir y quiere que

Teodora le quite el manteo, de cuyo peso se queja: “¡Qué manteo tan pesado!”⁷²⁴. La criada, por su parte, amplía las observaciones de la dama:

TEODORA Nunca tan costosas galas
 se han usado como agora,
 pues las hacen tan pesadas,
 que cuestan más al traellas,
 que costaron al pagallas.

 (104a)

La relevancia de los trajes en el desarrollo diegético se nota con mayor fuerza solo en un caso, donde el atuendo constituye un elemento fundamental de la acción. Se trata de *El caballero bobo*, donde gran parte del enredo de la trama se basa en que Aurora y Estrella llevan los mismos vestidos. El detalle es imprescindible para una correcta puesta en escena de la obra, ya que los personajes remiten muchas veces al traje como motivo de equívoco entre las dos mujeres. Aurora, en el acto segundo, supone que Anteo está enojado porque la ha confundido con Estrella, añadiendo que “El traje le habrá engañado”⁷²⁵. Poco después, el galán quiere saber la identidad de la dama (que solo ve de espaldas) remarcando la semejanza de los vestidos: ¿Puedo saber/ quién es aquella mujer/que en el traje te parece / pero no en el proceder?”⁷²⁶. La secuencia se repite al revés, con Lotario que confunde a Aurora por Estrella. Por otra parte, cuando Aurora se presenta delante de la corte antes de las bodas entre Estrella y Lotario, un Grande señala: “[...] viene / una mujer vestida con el traje / que está agora la Infanta mi señora”⁷²⁷. La didascalia extradialógica especifica el detalle cuando aparece la verdadera infanta en el tablado: “*Salen Aurora con el mismo traje y el Duque con una banda por el rostro, y salen Seslao y Anteo*”⁷²⁸. La importancia del vestido en la obra se nota también por el detalle explicitado en la estratagema del embajador para establecer la identidad de las damas:

EMBAJADOR [...] pues mi Príncipe no ha visto
 de aquellas pretensoras aun las caras,

⁷²⁴ *Cuánto se estima el honor*, 104a.

⁷²⁵ *El caballero bobo*, 158.

⁷²⁶ *El caballero bobo*, 159.

⁷²⁷ *El caballero bobo*, 180.

⁷²⁸ *El caballero bobo*, 181.

ni aun apenas los talles descubiertos,
y con otros vestidos diferentes
se las presentarán para que escoja
él la que fuere más del gusto suyo.

(184)

Finalmente, otra función que presentan los atuendos en las obras palatinas de Castro consiste en remarcar la condición en la que se encuentra el personaje en una determinada escena. Celia, después del abuso del príncipe, se presenta en casa de la princesa poco arreglada, descompuesta, suscitando la preocupación de su padre:

DUQUE [...] pues ¿cuándo Celia ha tenido
a verte tan sin cuidado
el adorno del tocado,
y el aseo del vestido,
y cuando, alentando enojos,
si el recibir me le toca,
pone en mi mano la boca
con lágrimas en los ojos?

(109a)

Asimismo, el traje deja patente lo ocurrido a Celaura en *La justicia en la piedad*, cuando la mujer sale con una caracterización de gran fuerza visual. La didascalia extradialógica lo explica con muchos detalles: “*Sale Celaura sin chapines, con las manos y el rostro salpicado en sangre y un pañuelo y la daga del Príncipe en la mano y la Reina tras ella*”⁷²⁹.

Las indicaciones de vestuario, en definitiva, completan la representación de los dramas y llevan a cabo funciones que se pueden vincular con algunos motivos de la materia palatina. En primer lugar, mediante los atuendos, Guillem de Castro deja clara la procedencia aristocrática de los protagonistas, y sobre todo indica de forma efectiva el cambio de capa social que estos tienen a lo largo de la trama. La atención a los vestidos vehicula claramente la traza del ocultamiento de identidad (como ocurre con los cambios de atuendo de Celia en *Cuánto se estima el honor* o de Otón en *Los enemigos hermanos*).

⁷²⁹ *La justicia en la piedad*, 148b.

También, didascalias intradialógicas o extradialógicas que se relacionan con los atuendos amagan en ocasiones una crítica a las costumbres indumentarias de la sociedad española del siglo XVII, como se puede ver en las reprensiones de Anteo a la vestimenta de sus hermanos en *El caballero bobo*, o a las mujeres de cuyos atavíos se queja Teodora en *Cuánto se estima el honor*. Finalmente, los vestidos constituyen una parte fundamental de la acción en *El caballero bobo* por ser el núcleo de muchas secuencias teatrales. La elaboración de la materia palatina por parte del autor, por tanto, encuentra en las indicaciones de atuendo una muestra más de complejidad y madurez.

3.6.5 Sonido

En la monografía más reciente sobre Guillem de Castro a disposición del investigador, Faliu-Lacourt remite al empleo del sonido en las obras del autor:

[Castro] utilise parfois l'expression vague "suena ruido" (*Conde Alarcos*), mais il préfère préciser le plus souvent la nature des sons. La plupart des œuvres [...] évoquent des bruits de guerre, en générale émis hors de l'espace scénique [...], mais ils peuvent être produits sur scène⁷³⁰.

Las observaciones de Faliu-Lacourt se pueden aplicar al corpus que consideramos, ya que los temas de rebeldías y de luchas que se exploran en los dramas se manifiestan también mediante ruidos de guerra cuya función principal consiste en completar la teatralidad de las secuencias dramáticas. No obstante, por lo que atañe al tratamiento del sonido en la materia palatina de Castro, no son solo los "bruits de guerre" que ocurren fuera del tablado, sino la gran mayoría de los elementos sonoros incluidos en los dramas. El uso del *dentro* en las obras que analizamos, de hecho, responde a diferentes funciones vinculadas con la trama y con el planteamiento escénico de los dramas. La consecuencia más frecuente que se nota en las obras que nos ocupan consiste en acrecer el espacio del tablado. Las luchas y los relativos sonidos de guerra, de hecho, tienden a presentarse cuando un personaje se aleja para oponerse a algunos criados (que los espectadores no ven). Pensemos, por ejemplo, en las didascalias extradialógicas de *El amor constante* que se indican cuando los caballeros de la infanta atacan a Leónido:

[Voces] *Dentro*.

[VOCES] ¡Sergio, Claudio, Anteo!

[CABALLERO] 1° ¡Espera,
probarás nuestro rigor!

[CABALLERO] 3° ¡Muera el villano traidor!

(51)

También, en la misma obra, Leónido lucha contra el criado del rey fuera del tablado:

⁷³⁰ FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol...., ob. cit.*, 460.

Entrase en seguimiento de todos, y dice dentro.

LEÓNIDO ¡Mueran, señor, los traidores!
CRIADO. ¡Líbreme Dios de tu furia!

(61)

Ejemplos de esta misma secuencia se encuentran también en *Cuánto se estima el honor*, cuando Leonato defiende la casa de Celia contra un intruso que luego revela ser el príncipe, por lo que el combate cesa inmediatamente por respeto a la autoridad:

Criados, dentro.

LEONATO Mueran, mueran los traidores,
que se atreven a esta casa.
[...]

Salen el Príncipe y Aurelino, y tras ellos Leonato y otros criados del Duque.

PRÍNCIPE Teneos, que el Príncipe soy.
LEONATO Contra el Príncipe no pasa
la defensa a deslealtad;
perdone el Duque.

(104b)

En un caso digno de atención, Guillem de Castro utiliza los elementos sonoros para marcar los diferentes cuadros de las obras. Se trata del acto primero de *El nieto de su padre*, donde las voces de los caballeros que están cazando en el monte interrumpen la conversación entre Armesinda y Ataúlfo y cierran el cuadro para dejar paso al siguiente, donde se presentan los pastores y Avido:

Voces dentro

[C.] 1° To, to, to.
[C.] 2° Al valle deeiende.
[C.] 1° Atajalde la espesura.
[C.] 3° De los lebreles se escapa.
ARMESINDA Pues estas voces que escuchas
y aquel jabalí que miras
volar con alas sin plumas
no dan más lugar ahora,
sigue mis pasos.
[...]

Vanse y salen Pindo y Turbo, pastores rústicos.

(203a-b)

Finalmente, mediante el empleo de parlamentos que ocurren *dentro*, Castro consigue dar más relevancia a algún personaje cuando está a punto de entrar al tablado, cuando es el único que se queda en la escena, o también cuando quiere resaltar su importancia en la acción. El primer caso se nota al principio de *El caballero bobo*, cuando Anteo pronuncia una parte de su parlamento antes de presentarse delante de los espectadores. La didascalia, además, explicita también en qué punto de la representación el actor tiene que entrar:

Dice Anteo de dentro

ANTEO	¿Aquí está mi padre?
DUQUE	Él viene, disimulemos los dos.

Sale ANTEO

ANTEO	Pudieran, pues está aquí, avisarme: llegar quiero a velle.
-------	--

(126)

También, en *Los enemigos hermanos*, Briseida pronuncia sus primeras palabras antes de salir al tablado, como especifica la acotación: “*Vanse todos, y dice Briseida de dentro, después de haber disparado una escopeta*”⁷³¹. Celaura, en *La justicia en la piedad*, empieza a quejarse antes de entrar en la escena: “Dejadme, dejad, que es mucha / mi desdicha”⁷³². El segundo caso, en cambio, se presenta en *El nieto de su padre* con la construcción de la penúltima escena del acto primero, cuando se resalta el protagonismo de Avido. El galán, que acaba de encontrarse con Teosinda y Armesinda, se aleja del tablado en búsqueda de agua para la mujer de la que se ha enamorado. Mientras tanto, cuatro soldados han raptado a las dos damas para llevarlas delante de Alarico. Cuando el galán vuelve a la escena y se encuentra solo, la atención del público se dirige hacia su figura, que campea en el escenario:

⁷³¹ *Los enemigos hermanos*, 2b.

⁷³² *La justicia en la piedad*, 148b.

Llévanse cada una por su parte y sale Avido

AVIDO ¡Válgame el cielo! ¡Qué iguales
son mis dos obligaciones!

TEOSINDA ¡Amigo!

Dentro

ARMESINDA ¡Amigo!

[dentro]

AVIDO ¿A qué parte
acudiré? Aquella voz
me lastima, y me deshace
aquella; perdido soy.
¿Dónde iré? Pero arrojarme
quiero donde amor me lleva...;

(212a)

El tercer caso, en cambio, lo encontramos en *Los enemigos hermanos*, en el momento en el que el pueblo celebra la victoria de Otón en la justa⁷³³:

ROBERTO ¿No escuchas? Gritan
las gentes que viva Otón.

Dentro [voces]

¡Viva Otón!

(15b)

Más allá del eficaz manejo de lo que ocurre dentro y fuera del tablado, mediante las didascalias relacionadas con los sonidos Guillem de Castro indica también la modulación de la voz de los actores, que a lo largo de los dramas cantan, gritan o se alborotan. Son estos los únicos casos de sonidos que ocurren directamente en el tablado. El músico de *El amor constante* canta al principio del acto primero, como también hace Farfán en *La justicia en la piedad*. Entre todos los personajes de los dramas palatinos de Castro, sin embargo, es Celia quien destaca por su estrecha relación con el elemento sonoro del drama. Su presencia en la escena cuando todos creen que ha muerto, de hecho, se tiene que basar exclusivamente en el empleo de la voz, y Castro precisa cómo tiene que actuar

⁷³³ La misma estructura se presenta en *La justicia en la piedad*, cuando el pueblo ensalza al príncipe de Hungría desde fuera del tablado.

la actriz. En primer lugar, al hablar con su padre, la didascalía indica que la dama tiene que cantar, y poco después, para evitar que Alejandro se mate con una daga, se señala que la dama tiene que pronunciar sus palabras alzando el tono de la voz:

CELIA	La Princesa
	me está obligando a callar,
	mas, ¿dejaréle matar?
<i>Gritando.</i>	
	¡Alejandro!
ALEJANDRO	¿Quién me nombra?
[...]	
ALEJANDRO	Pues mataréme.
CELIA	¡Ay de mí!
<i>Alzando la voz.</i>	
ALEJANDRO	¡Válgame el cielo! ¿Qué oí?
	(121a)

Este tipo de referencias sonoras ocurren, en la gran mayoría de los casos, de forma extradiológica, para señalar claramente a los actores con qué tono deben recitar los parlamentos. No obstante, las modalidades de la voz también se pueden deducir por indicación intradiológica. Nos referimos a *El amor constante*, donde el rey ruega a Nísida: “[...] no des voces”⁷³⁴. También, en *La justicia en la piedad*, el príncipe de Hungría amenaza a sus criados y éstos le dicen: “Señor, no des voces”⁷³⁵, lo cual implica, lógicamente, que los actores tienen que haber hablado previamente levantando la voz.

Con la intención de caracterizar mejor las escenas, Castro incluye sonidos que desarrollan una función especial dentro de la acción. La justicia del rey en el acto segundo de *La justicia en la piedad*, por ejemplo, tiene como referente sonoro una campanilla que el monarca ha puesto para saber si algún vasallo quiere hablarle. El detalle es relevante en el drama porque Feduardo lo indica explícitamente como una muestra del cambio de actitud del rey y, sobre todo, porque cada sonido de la campanilla se corresponde con un episodio de aplicación de justicia, como si fuera un aviso para el público o una forma para

⁷³⁴ *El amor constante*, 33.

⁷³⁵ *La justicia en la piedad*, 135a.

marcar el ritmo del acto. Castro, además, no se limita a citar el sonido, sino que indica también cómo tiene que ser. Después de los casos de la mujer que le entrega un recado y del viejo y el asesino, de hecho, un caballo abandonado por un soldado toca el cordel y hace que la campanilla suene “*con prisa*”⁷³⁶.

El último aspecto relativo al empleo de las acotaciones sonoras tiene que ver, siguiendo las observaciones de Faliu-Lacourt, con la precisión de los ruidos indicados en los dramas, sobre todo con respecto a los bélicos. Compartimos el análisis de la investigadora francesa sobre el esmero de Guillem de Castro a la hora de señalar el tipo de ruidos, ya que se trata de una precisión que, como hemos visto, se concreta en la campanilla de *La justicia en la piedad* o, en la misma obra, en la referencia al sonido que tiene que realizarse cuando el príncipe irrumpe en el jardín donde están Celaura y Atislao: “*Hacen ruido como de que derriban puertas*”⁷³⁷. En *El caballero bobo*, la referencia del rey y del duque para retirarse de la batalla va más allá de las simples cajas que se escuchan en otros dramas palatinos de Castro o en las escenas de guerra del teatro del Siglo de Oro. El monarca ordena: “Toca, toca a recoger”⁷³⁸, y lo mismo manda el duque enseguida después. En *El nieto de su padre*, los ruidos de guerra son una constante del acto tercero, cuando estalla el conflicto entre Alarico y Ataúlfo. Al final de la obra, además, Arquelao cita un ruido de honda, que también se indica extradialógicamente:

ARQUELAO [...] pero aquel estallido de una honda
seña de Avido es, sosiega el pecho.

Suena una honda dentro

(234a)

En definitiva, se percibe en el empleo de los elementos sonoros de las obras palatinas de Guillem de Castro un valor capaz de ofrecer al público un espectáculo total. El frecuente empleo de personajes que hablan fuera del tablado indica el mantenimiento a lo largo del tiempo de una praxis teatral amoldada a la dramaturgia de la escuela valenciana, según las observaciones de Canet y Sirera con respecto al teatro de Tárrega: “Al lado de este conjunto de referencias espaciales, es de notar el uso que hace el

⁷³⁶ *La justicia en la piedad*, 143b.

⁷³⁷ *La justicia en la piedad*, 139b.

⁷³⁸ *El caballero bobo*, 195.

Canónigo del *dentro-fuera*, mediante el cual se consigue ampliar el espacio de representación, así como acrecentar las dimensiones de la «escena», dotándola de una profundidad ilusoria”⁷³⁹.

De cara a la relación con los temas y los motivos palatinos, la escrupulosa indicación de la modulación de la voz de Celia en *Cuánto se estima el honor* es fundamental para la eficaz representación del drama porque, en virtud del ocultamiento de su identidad, los personajes en el tablado solo tienen que percibir la presencia de la dama por sus palabras. Por otra parte, el tema de la lucha para el poder y el contraste entre dos contrincantes se completa en las indicaciones relativas a las armas y a las cajas que, en los casos de *El nieto de su padre* y de *El caballero bobo*, podían ser muy precisas.

⁷³⁹ CANET VALLÉS, J. L. y SIRERA TURÓ, J. Ll., “Francisco Agustín Tárrega”, *ob. cit.*, 120.

3.6.6 Decorado

Entre todos los tipos de didascalias y todos los recursos teatrales que caracterizan la *mise en scène* de los dramas palatinos de Guillem de Castro, los elementos de decorado son los más complicados para determinar, tanto porque tienden a no ser indicados por didascalias explícitas, como porque su real presencia en el tablado no se puede establecer con seguridad a partir de la simple mención en los diálogos de los personajes. La sencillez de la escenografía teatral en la época de Castro, lejana de los fastos y de los recursos de las representaciones palaciegas, implicaba un decorado muchas veces recreado mediante la fuerza evocativa de la palabra y la imaginación del público. En *El amor constante*, por ejemplo, cuando Celauro dice a Leónido que el castillo donde está el duque es “el que ves tan cerca de nosotros”⁷⁴⁰, es probable que el actor apuntara hacia una dirección específica. Aun mejor, en una representación ideal del drama, se podía indicar un tapiz de fondo o una estructura (por muy rudimentaria que fuera) que mostrase concretamente un castillo. No obstante, es mucho más probable que la referencia fuese exclusivamente verbal, considerando que su valor en la obra solo es necesario para ofrecer al público las coordenadas espaciales de la escena y para crear un sistema autorreferencial entre los distintos sitios del drama, como hemos visto al hablar de los lugares de las obras palatinas de Castro. En *El caballero bobo*, las palabras de Aurora al principio del acto primero no tienen por qué remitir a un decorado físicamente presente en la escena, sobre todo si se considera que la dama alude también al sonido de un arroyo. La descripción, de hecho, tiene significación sin sustentarse en ninguna interacción del personaje con los elementos de decorado y, además, el empleo de deícticos no indica una efectiva representación escenográfica, sino que remite a las convenciones entre dramaturgo, autor de comedias y público para imaginar el espacio de la escena. Hay que considerar las palabras de Aurora, por tanto, como un simple decorado verbal. Afirma la dama:

AURORA	Pues aquí esperando estoy; donde este arroyo que viene de aquel monte donde nace, con el ruido que hace
--------	--

⁷⁴⁰ *El amor constante*, 83.

me regala y me entretiene.

(140)

Asimismo, la princesa de *Cuánto se estima el honor* cita las flores en el jardín de la casa de campo donde se encuentra el príncipe solo para indicar un detalle que completa la descripción del espacio donde se está desarrollando la acción. Podría parecer una referencia gratuita del dramaturgo pero, bien mirado, su presencia afecta también la descripción de la personalidad del príncipe. Ofreciendo detalles sobre el espacio donde se lleva a cabo la acción, de hecho, el público puede recuperar todo el conjunto de implicaciones semánticas que hemos observado al hablar del jardín en las obras palatinas de Castro, es esto, la concepción de este lugar como sitio para reflexionar:

PRINCESA ¿Alivio, ya que no fin,
no da a tu melancolía
la verde, hermosa alegría
de este florido jardín?

(101a)

Ejemplos de un decorado que es, con mucha probabilidad, ausente en el tablado se notan también en *Los enemigos hermanos*, cuando Lombardo y Briseida describen la naturaleza que los rodea. Una vez más, el uso de deícticos no es una marca capaz de señalar la presencia efectiva del decorado en la escena:

LOMBARDO [...] 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, [...]

(7b)

Un caso más interesante con respecto a la presencia del decorado en las obras de nuestro corpus consiste en los elementos con los que interactúan los personajes. La fuente donde

descansa Armesinda en *El nieto de su padre*⁷⁴¹, de hecho, podría efectivamente estar presente en la escena, por lo menos si nos fijamos en lo que le aconseja Ataúlfo a la dama:

ARMESINDA Ya estoy cansada.
[...]
 de mi flaqueza me admiro,
 más rendida que obligada.
ATAÚLFO ...mientras que le voy siguiendo,
 para descansar, detente
 en la margen de esta fuente
ARMINDA Así lo haré.

(206a)

No obstante, si la fuente está en el tablado en este momento de la representación, también debería quedarse en las siguientes, puesto que el espacio teatral no cambia. No tiene lógica, entonces, que cuando la dama dice tener sed, Avido salga del tablado para ir a buscar agua, sobre todo si se considera que el drama está ubicado en la naturaleza y que, por tanto, la fuente a la que nos referimos tiene que ser un manantial. Queda claro, por tanto, que la escena no incluye ningún decorado en concreto, y que el parlamento de la dama en la escena con Ataúlfo recrea la escenografía solo mediante las palabras. Además, hay que considerar que, en la secuencia, es necesario que el galán abandone la escena y que las damas se queden solas, para que los soldados de Alarico puedan secuestrarlas y, sobre todo, para que Avido las escuche pedir ayuda desde los bastidores (como hemos visto al hablar de los sonidos en las obras palatinas de Castro):

ARMESINDA Notable sed tengo.

⁷⁴¹ No tomamos en consideración la fuente citada por la infanta al principio de *Los enemigos hermanos* porque falta cualquier elemento que pueda indicar su real presencia en el tablado. De hecho, no hay didascalias extradiálogicas ni otras formas de interacción entre el personaje y el decorado, si no es el empleo de los deícticos:

INFANTA Al peine daba el cabello
 sobre la margen sentada
 desta fuente, y obligada
 de su cristal puro y bello,
 que con sonoro ruido,
 haciendo en corta distancia
 con las hojas consonancia,
 me regalaba el sentido,
 para dormir me dispuse.
 (1b)

AVIDO

Espera,
y trairéte los cristales
de esa fuente en esas palmas
porque en ella te retrates.

(212a)

Pocas dudas, en cambio, se pueden conjeturar sobre la fuente (o algo que pueda entenderse como tal) que aparece en el segundo acto de *La justicia en la piedad*, cuando Celaura y Atislao se intercambian requiebros amorosos en la casa de campo. El galán, de hecho, quiere que su amada se le sienta al lado:

ATISLAO

Esa piedad tan tierna,
forma en ti, esposa amada,
una gloria extremada,
que ojalá fuera eterna.
La margen desta fuente
ocupa, pues nos llama su corriente.

(138b)⁷⁴²

El detalle, además, consigue dar más armonía a la acción y, por contraste, dotar de más crueldad a la irrupción del príncipe. Además de la fuente que acabamos de citar, Guillem de Castro presenta algunos casos (muy pocos, en realidad) en los que la escena está imprescindiblemente dotada de elementos de decorado. Se trata de indicaciones que aparecen también de forma extradialógica y que se presentan en momentos relevantes de los dramas, vinculándose, además, con los temas de la materia palatina. En primer lugar, una ventana (que con mucha probabilidad podía coincidir con un espacio en los balcones encima del tablado) se cita explícitamente en el acto segundo de *El amor constante*. En la obra, el elemento de decorado visualiza a los ojos del público no solo la distancia física entre Leónido y la Infanta, sino también su diferencia social. Se justifica perfectamente, por tanto, el empleo de palabras relativas al campo semántico de la altura, del levantarse y del caer. Mediante la ventana, en definitiva, se define *in toto* el tema palatino del amor entre impares:

⁷⁴² Juliá Martínez no incluye en su edición la didascalia explícita que en cambio aparece en el volumen de 1625, donde el texto señala, después de la cita, “*Sientáanse*”.

LEÓNIDO Una ventana han abierto.
Salen a una ventana Nísida y la Infanta.
[...]

A la ventana se queda,
¿osaré hablalle? Sí haré.
[...]

INFANTA Pues ¿no me hablas, Leónido?
[...]

LEÓNIDO A contemplar tu hermosura
se levanta el pensamiento.
Envióle el alma esenta,
de merecimiento falto,
y desvanecido de alto,
vino a caer en la cuenta;
y como en ella ha caído
humilde a tan grande alteza,
llorando está mi bajeza,
de mi bajeza ofendido.

(70-72)

Como la ventana, la gran mayoría del decorado realmente presente en la escena remite a una dimensión vertical de los dramas, y se caracteriza por incluir montes, peñas o torres. En *Cuánto se estima el honor*, el duque tiene que asomarse a una reja por acotación extradiológica: “*Vanse, y sale el Duque a la reja de una torre*”⁷⁴³. El personaje sale, evidentemente, en la parte alta del tablado, que representa la torre donde está encarcelado. Al final del diálogo con Celia, además, el viejo remite a los “hierros” que le impiden la libertad (cuya referencia podría ser tanto a las cadenas que lo tienen atado – lo cual constituiría un elemento de *attrezzo* –, como a la misma reja):

DUQUE Si pudiera
romper estos hierros, creo
que me arrojara a la tierra
que pisas.
(120b)

⁷⁴³ *Cuánto se estima el honor*, 119a.

La parte alta del escenario se presenta otra vez en la misma obra, cuando Celia se desplaza por el tablado colocándose explícitamente en una peña y gritando contra el príncipe:

Sale Celia sobre una peña.

CELIA ¡Ay, si le quiere matar
veré desde este lugar,
por más alto más seguro!
¡Príncipe, detén la mano!

(122b)

En *El caballero bobo*, una didascalia explícita señala la presencia de un monte, organizando la escenografía de forma precisa:

ANTEO ¿Al monte quieres subir?
Alcanzaréte, aunque al cielo
tu recelo te remonte.

ESTRELLA ¡Ah, cielo! mis pasos tardos
esforzad.

Súbese por un monte, y Anteo tras ella.

(207)

Además del monte, Castro presenta en sus obras decorados que remiten a las profundidades de la tierra, con la presencia de grutas en *El nieto de su padre* y *Los enemigos hermanos*. La presencia de estos espacios se indica explícitamente en las referencias extradialógicas, por lo que queda claro que una puerta del escenario necesitaba un decorado (por muy mínimo que fuera) que permitiera identificarla como la entrada a la cueva. Arquelao, como cita la acotación en *El nieto de su padre*, se presenta en el tablado desde la gruta donde había entrado Boemundo:

AVIDO Éntrate por la boca de esa cueva,
y mientras yo procuro
volver dichoso, esperarás seguro,
que a no sabello así no te dejara.

REY Yo voy, ve en paz, amigo.

Entranse por la boca de la cueva.

[...]

Vanse, y sale Arquelao, [...] abrazado con el Rey.

(232b)

En *Los enemigos hermanos* se presenta la misma secuencia, entre Cesarino y Otón:

OTÓN Cansado vengo; estas peñas
para darme se dividen
propio albergue, donde pueda
asegurarme o morirme.

[...]

Dice eso Otón entrándose en una cueva, y sátele al encuentro un salvaje

¡Fiero animal!

CESARINO Ten la espada.

Salen los dos asidos de la cueva.

(35a-b)

Además de montes y cuevas, el espacio dramático presenta elementos más concretos que pueden señalar la presencia de decorado en la escena. En *Los enemigos hermanos*, en referencia al espacio donde se ha refugiado Otón, se remite escuetamente a dos elementos.

Ordena Otón a Lombardo:

OTÓN ...Lombardo, amigo,
desa puerta ten cuidado;
que esta ventanilla esté
sólo entreabierta querría,
para que la luz del día
menos vergüenza me dé.

(27a)

De los dos elementos de decorado nombrados por Otón, consideramos que solo la ventanilla se podía presentar físicamente en la escena. De hecho, es posible prescindir de la puerta porque cuando Lombardo tiene que ir a abrirla para que entre Briseida, la acotación extradialógica dice que el lacayo sale. Simbólicamente, además, el elemento es relevante en el drama porque se utiliza para remitir al aspecto emotivo del galán que se

ve afectado por la falsa acusación de no ser hijo del duque. Por tanto, la presencia de este detalle puede enriquecer indirectamente el motivo del ocultamiento de identidad.

Además, más allá de la presencia de decorado en la escena, Guillem de Castro concibe un escenario muy dúctil para sus tramas. En *La justicia en la piedad*, en la escena nocturna del acto primero, las referencias de los personajes parecen indicar un decorado verbal. Tienen coherencia, en este sentido, las palabras de Rodrigo, quien recrea la ubicación mediante deícticos referidos al sitio en el que se encuentran:

RODRIGO	Esta es la calle.
REY	¿Y la casa?
RODRIGO	Habré de estudiar primero; tan ciega la noche pasa.
[...]	
RODRIGO	Una, dos, tres.
[...]	
<i>Ha ido Rodrigo contando las casas.</i>	
ATAÚLFO	¿Cómo?
RODRIGO	Esta es.
REY	¿Has hallado ya la casa?
RODRIGO	Señor, sí.

(122a-b)

Hay que considerar, de hecho, que se ha cambiado completamente la ubicación de la acción y que se ha pasado de un lugar cerrado a una calle. El cambio de espacio no puede reflejarse en un decorado diferente porque la escena sigue a la anterior sin interrupción. Aun así, el espacio diegético de la escena nocturna tiene lugar en la calle donde se encuentra la casa de Arcinda, desde la cual se asoma un criado:

REY	Llama a esa puerta.
RODRIGO	Ya llamo.
<i>Asomase a la ventana un escudero.</i>	
ESCUDERO	¿Quién va? ¿Quién es?

(123a)

Las condiciones de un tablado de corral, por tanto, tenían que servir a los cambios de lugar que exigía la trama y es probable que la deixis del monarca refiriéndose a la puerta no implicase la presencia de ningún decorado específico, sino que simplemente se aprovechara una de las puertas al escenario y el balcón característico del corral.

Otro ejemplo de la ductilidad del escenario se encuentra en *Los enemigos hermanos*, donde la acotación indica con verbos diferentes hacia donde tienen que ir los personajes para abandonar la escena. Cuando Otón y Briseida se encuentran por la noche y el galán sufre el ataque de Ceslau, acotaciones extradialógicas e intradialógicas indican la presencia de una puerta que sirve para entrar en la casa de la dama:

BRISEIDA	Por aquella falsa puerta entrarás, que hurté la llave para tenértela abierta.
[...]	
	<i>Éntrase Briseida.</i>
[...]	
OTÓN	La puerta abrieron: ¡qué corta es mi ventura!
CESLAU	¿Qué haré, que mi sangre me reporta?
BRISEIDA	Entra mi bien.
OTÓN	Entraré; aunque me vean ¿qué importa?

(19b-20a)

Poco después, cuando se acaba el combate entre Ceslau y Otón, la acotación extradialógica presenta dos verbos diferentes: “*Entrase Briseida y vase Otón, [...]*”⁷⁴⁴. Es posible, por tanto, que Briseida tenga que utilizar la puerta en el escenario, mientras que Otón tenga que salir por un lado.

En definitiva, las indicaciones de decorado son poco numerosas en nuestro corpus de análisis. Hay que considerar, en todo caso, que se trata de un elemento susceptible de adaptaciones muy fuertes según las diferentes representaciones, y que las aberturas del

⁷⁴⁴ *Los enemigos hermanos*, 20b.

escenario se podían adaptar a cueva, puerta, o monte y torre sin dificultades y según las exigencias de la trama. Por eso, Guillem de Castro incluye muy pocos elementos imprescindibles en la obra, como es la simple indicación de los montes o de las ventanas. El resto de las referencias a elementos que constituyen el decorado del tablado son, con más probabilidad, ejemplos de decorado verbal, mediante los cuales el autor daba muestra de su capacidad de concebir el espacio escénico. Considérese, por ejemplo, las referencias ya citadas a los espacios naturales que caracterizan a *El nieto de su padre* o al jardín de Atislao y Celaura en *La justicia en la piedad*, cuyas largas descripciones y profusiones de detalles indican con toda probabilidad un simple decorado verbal. Cabe considerar, finalmente, que la construcción escénica de los dramas por parte de Castro deja amplio margen al autor de comedias para representar la obra según los recursos a disposición. Las observaciones que hemos hecho con respecto a los elementos de decorado, por tanto, coinciden con la tendencia teatral del autor, ya subrayada por Sirera Turó:

Por otra parte, Guillen cuyas primeras obras lo acercan bastante a Tárrega, pero que va creando un estilo propio, cuya nota dominante – como en el caso de Aguilar – es su capacidad de ser llevadas las obras a escena en cualquier circunstancia o lugar por las compañías existentes (que son las que, con su nivel técnico, marcan la pauta de lo que es representable y de lo que no)⁷⁴⁵.

⁷⁴⁵ SIRERA TURÓ, J. L., “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*, 34:2 (1982), 173-87, 175.

3.6.7 Conclusiones

El análisis de los elementos teatrales que hemos llevado a cabo permite añadir una pieza más a la elaboración palatina de los dramas de Guillem de Castro. Muchos de los rasgos que constituyen el género que nos ocupa, de hecho, se manifiestan en las obras del autor mediante el empleo de un conjunto de recursos que incluye los objetos, la gestualidad de los actores o su atuendo. Se trata de una prueba más del paso de un “teatro de la palabra”⁷⁴⁶, como observa Sirera Turó al hablar de la dramaturgia de Tárrega, a la creación de una espectacularidad compleja y bien articulada, por la que Castro supera la praxis teatral de otros dramaturgos valencianos. La manera de disponer las didascalias y de construir las escenas enriqueciéndolas con detalles capaces de vehicular motivos relacionados con el universo palatino, por tanto, apunta hacia un teatro más cercano, en su conjunto, a la perspectiva de la *comedia nueva* (nos referimos, por ejemplo, a la capacidad de desarrollar un discurso crítico con respecto a la moda de la época que se nota en la figura de Anteo en *El caballero bobo* o de Celia en *Cuánto se estima el honor*). Esta brecha con respecto a autores como Tárrega o Virués no se nota solamente en las obras que se publicaron a partir de la segunda década del siglo XVII, esto es, cuando ya se había afirmado la técnica teatral de Lope, sino también, y por ciertos elementos que hemos analizado, en los dramas que aparecen en el volumen colectivo *Doze comedias famosas...*, de 1608. Consideremos, en primer lugar, la vinculación del veneno como método de suicidio o asesinato, a las clases elevadas y al poder, y la precisa indicación de su necesidad en escena en *El amor constante*. La comparación con el mismo elemento utilizado en las obras de Virués muestra una forma diferente de concebir la teatralidad de los dramas por parte de Castro. También en *La infelice Marcela*, de hecho, el veneno aparece con una función relevante para la trama, pero su introducción en la representación ocurre solo por didascalias intradialógicas. Efectivamente, cuando la dama come la alcorza y bebe el agua (ambos envenenados), ninguna indicación señala en qué momento ejecutar los gestos o dónde colocar los objetos. Guillem de Castro, en cambio, elabora la escena de forma más precisa, y se definen más concretamente las acciones a desarrollar

⁷⁴⁶ SIRERA TURÓ, J. L., “La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral”, *ob. cit.*, 177.

por los actores. Las mismas observaciones se desprenden comparando las didascalias relativas a los atuendos de los personajes, prácticamente ausentes en esta obra de Virués y parcas también en otras tragedias como *La gran Semíramis*, donde se apunta mediante referencias explícitas a un “hábito de hombre” al principio del acto primero, o de “hábito de Reina” al principio del acto segundo, siempre para caracterizar a Semíramis. También es verdad, sin embargo, que en las primeras obras del canónigo Tárrega el lector se encuentra con didascalias de vestuario caracterizadas por una precisión extrema. Véase el primer acto de *La enemiga favorable*, elaborada según las investigaciones de Frolidi, Bruerton y Canet y Sirera, en una fecha anterior a 1589⁷⁴⁷:

*Salen Belisardo y Polidoro, vestidos de juego de cañas, con capellares y marlotas amarillas, acicates, lanzas y adargas*⁷⁴⁸.

En este caso, el detalle de la caracterización no tiene las mismas implicaciones que presenta en Castro, en *El caballero bobo* o en *Cuánto se estima el honor*, y parece apuntar, más bien, a una necesaria precisión escénica por razones externas a la trama de la obra. Canet Vallés y Sirera Turó consideran que este tipo de detallismo es ajeno al desarrollo dramático: “Cabe resaltar en Tárrega la descripción minuciosa que hace algunas veces del vestuario, descripción detallista y gratuita en relación con la acción, pero no en relación con la puesta en escena”⁷⁴⁹. Relacionan además este aspecto con la todavía incipiente profesionalidad de las compañías que representaban las primeras obras de Tárrega:

Esta reducción del número de acotaciones también puede deberse a la profesionalización de las compañías, mientras que las primeras obras debían dirigirse todavía a grupos de aficionados poco duchos en las prácticas teatrales y que necesitaban una mano atenta que les dirigiese todos los movimientos⁷⁵⁰.

⁷⁴⁷ Véase el citado volumen de Frolidi sobre el nacimiento de la comedia española. Véase también BRUERTON, C, “La versificación dramática española en el período 1587-1610”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10: 3/4 (1956), 337-64, 351 y CANET VALLÉS, J. L. y SIRERA TURÓ, J. LL., “Francisco Agustín Tárrega”, *ob. cit.*, 107.

⁷⁴⁸ TÁRREGA, F. A., *La enemiga favorable*, en E. JULIÁ MARTÍNEZ (ed.), *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1929, vol. I, 577.

⁷⁴⁹ CANET VALLÉS, J. L. y SIRERA TURÓ, J. LL., “Francisco Agustín Tárrega”, *ob. cit.*, 123.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, 119.

Considerando las didascalias y los elementos que constituyen la puesta en escena de las obras, por tanto, podemos ver que Guillem de Castro se sirve de un conjunto de recursos teatrales para elaborar la materia palatina y desplegar de forma efectiva delante de los ojos de los espectadores un espectáculo completo. En primer lugar, la traza del ocultamiento de la identidad, que caracteriza a cuatro de los seis dramas que analizamos (*El amor constante*, *Cuanto se estima el honor*, *Los enemigos hermanos*, y *El nieto de su padre*), integra los parlamentos de los personajes con el uso de atuendos, elementos de *attrezzo* y sonidos, como hemos considerado al comentar, por ejemplo, el valor de la corona que tienen Leónido y Avido (respectivamente en *El amor constante* y *El nieto de su padre*), o el cambio de ropaje que caracteriza a Otón en *Los enemigos hermanos*. En segundo lugar, la alta alcurnia de los personajes que aparecen en el género palatino se indica mediante varios elementos. No nos referimos solo a los atuendos que caracterizan a los nobles (una obviedad propia de cualquier obra que tenga como protagonistas las jerarquías del Estado), sino también a la *kinesis* de los actores en el tablado (cuando salen acompañados por criados o damas), o a su disposición en la escena y a la interacción con los elementos móviles (como ocurre con la visualización del poder mediante las sillas en *Cuánto se estima el honor*). El valor semántico de los recursos utilizados por Castro es, por tanto, múltiple, e indica una capacidad de síntesis que incluye de forma coherente elementos diferentes. Para obtener una prueba de esto, basta con considerar la entrada en la escena de los nobles acompañados por unos criados, que muestra por un lado la autoridad del personaje y que desvela, por el otro, la fragilidad de su carácter, como se nota en la caracterización del príncipe de Sicilia en *Cuánto se estima el honor*.

Más allá de la caracterización de los rasgos que definen la materia palatina, son los dos temas principales de este género los que encuentran su completo desarrollo en los recursos y en las didascalias utilizados por Castro. Mediante los recursos teatrales de gesto y sobre todo de *attrezzo*, el tema del poder se presenta al público físicamente concretado en el tablado. Los asientos que toman los personajes en *Cuánto se estima el honor* o en *El amor constante*, lo repetimos, recrean en la escena el majestuoso ambiente de palacio que caracteriza los dramas del autor, y objetos como la corona y el báculo señalan claramente la autoridad de los personajes que los poseen. No se trata solo de mostrar la jerarquía social, sino también de dotar a cada personaje de rasgos específicos según la función que desarrolla en la obra. El abuso del poderoso, por ejemplo, se precisa

mediante utilerías que Castro emplea con una capacidad más profunda que sus contemporáneos (como hemos visto por el empleo del veneno). Por otra parte, el amor se manifiesta en los dramas mediante elementos comunes en el teatro del Siglo de Oro como el retrato o la ventana. Aun así, la peculiaridad de Castro consiste en dotarlos de un específico valor temático, articulando alrededor de los elementos de *attrezzo* y decorado un conjunto de referencias que vehiculan el tema amoroso de forma completa. También desde esta perspectiva, por tanto, Castro desarrolla una elaboración palatina propia de la *comedia nueva* y, a la vez, dotada de cierta autonomía con respecto a la órbita teatral de Lope de Vega. La escena amorosa entre la infanta y Leónido en *El amor constante*, de hecho, está dominada por la referencia a la distancia social de la pareja, patente a los ojos de los espectadores no solo gracias a los parlamentos de los personajes, sino también por el contexto escénico de la secuencia, esto es, la posición de los actores en el tablado y el uso de un elemento (la ventana) que apoya visualmente tal diferencia social. Por otra parte, Guillem de Castro hace hincapié en el papel omnisciente del público presentando manifestaciones de afecto entre los personajes que supuestamente ocurrirían sin la presencia de nadie, como ocurre con el abrazo entre Nísida y Celauro en *El amor constante*, y garantizando una inclusión más fuerte de los espectadores en la diégesis del drama.

Queda clara, en definitiva, la atención de Guillem de Castro a la representabilidad de sus dramas palatinos. El empleo de las didascalias y su efecto dentro de cada obra contribuyen a marcar la posición del autor dentro del panorama del teatro áureo, y evidencian al mismo tiempo la distancia literaria que lo separa de los demás dramaturgos pertenecientes a la Academia de los Nocturnos. La *voz propia* de Castro que destacaba Oleza, por tanto, se nota no solo en el tratamiento de temas y motivos, sino también en un dominio consciente, maduro y eficaz de los recursos teatrales.

4.

A MODO DE CONCLUSIONES: REFLEXIONES SOBRE EL LUGAR QUE OCUPA LA MATERIA PALATINA EN LA OBRA DE GUILLEM DE CASTRO

Tras el análisis de las obras de Guillem de Castro que se pueden adscribir al género palatino, es posible llegar a unas cuantas observaciones, desde luego no exhaustivas, que pueden contribuir a arrojar algo de luz tanto sobre una parte de la dramaturgia de Guillem de Castro y Bellví, como sobre la materia palatina en sí. Hasta la mitad del siglo XIX, cuando Mesonero Romanos empezó un proceso de reconsideración de Castro dentro del panorama teatral de su época, la crítica había vinculado al autor con Lope de Vega y lo había destacado fundamentalmente como autor de *Las mocedades del Cid*, que Corneille utilizó como fuente para elaborar *Le Cid*. A lo largo del siglo XX, gracias a los trabajos de Froldi o Mérimée por un lado, y de Martí Grajales o Juliá Martínez por el otro, se dio visibilidad al contexto teatral valenciano en el proceso de surgimiento de la llamada *comedia nueva* y algunos críticos empezaron a destacar, como vimos al trazar el estado de la cuestión sobre el autor, el valor del teatro de Guillén de Castro. Nos referimos a los trabajos de García Lorenzo y de Faliu-Lacourt, y sobre todo a la labor crítica de Oleza y Antonucci, quienes se han interesado por lo palatino en Guillén y han analizado su dramaturgia en una nueva arquitectura de los géneros teatrales del Siglo de Oro.

Nuestro trabajo ha pretendido acotar dentro del teatro del autor un corpus que hemos estudiado insistiendo en un ámbito de investigación que hasta la fecha no se ha abarcado globalmente, a pesar de los trabajos de Oleza y de Antonucci, que apuntaban hacia ese camino en el que nosotros hemos querido indagar y profundizar. Nos hemos servido de los estudios sobre la materia palatina, cada vez más frecuentes, para analizar

la elaboración de este género en un dramaturgo aún insuficientemente conocido, según creemos mirando la complejidad de su teatro y la caracterización de sus obras.

El estudio de un corpus acotado y bien definido ha permitido añadir las seis obras que consideramos al amplio caudal del género que nos ocupa, junto con, solo para citar algunos valiosos ejemplos, *El perro del hortelano*, *El secretario de sí mismo*, *Las burlas veras* (de Lope de Vega), *El vergonzoso en palacio*, *El castigo del penseque*, *Cómo han de ser los amigos*, o *Privar contra su gusto* (de Tirso de Molina), *La vida es sueño*, y *Amigo, amante, y leal* (de Calderón de la Barca) o *No está el peligro en la muerte*, *Casarse por vengarse*, y *Morir pensando matar* (de Rojas Zorrilla).

Un primer elemento que caracteriza la elaboración de Guillem de Castro respecto a la materia palatina es la especificidad del tipo de conflicto tratado. El didactismo que caracteriza las obras, de hecho, muestra que el autor se decanta por componer piezas teatrales que encajan en la vertiente más seria del género. Cabe recordar, además, que en su época Guillem de Castro fue apreciado principalmente como escritor de tragedias. Lope de Vega, de hecho, en la dedicatoria de *Las almenas de Toro*, menciona el éxito y el ingenio de *Dido* y *Eneas* en estos términos: “Entre las tragedias, que v. m. tan ingeniosamente ha escrito, para lo que tiene Genio particular (como estilo superior, y digno de mayores sentencias, y pensamientos) es *La Dido*”⁷⁵¹.

Siguiendo la arquitectura de las categorizaciones teatrales propuesta por Oleza⁷⁵², las obras que hemos analizado en las páginas anteriores se corresponden con lo que el investigador denomina *dramas palatinos*. Llama la atención que ninguna de las obras de Castro se deslice por la vertiente cómica de lo palatino. Algo que no sería de extrañar en sus primeras composiciones, más cercanas a la etapa de éxito de la tragedia en el panorama teatral de fin de siglo, pero que sí sorprende en obras más tardías, cuando el triunfo de la comedia (también bajo la especie palatina) ya se ha fraguado. Esta preferencia por la vertiente más seria de la materia palatina podemos considerarla como una seña de identidad del teatro de Castro, acorde con el juicio de Lope de Vega al

⁷⁵¹ VEGA, L. de, *Dedicatoria a Las almenas de Toro*, ed. de F. D’ARTOIS, disponible online en <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-LasalmenasToro-Dedicace.html> (fecha de consulta 27/09/2017).

⁷⁵² Véase OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones”, *ob. cit.*, 689-741 y 689-725.

recordar el teatro del valenciano. No obstante, no nos hallamos ante obras teatrales serias o tragedias a la manera clásica, sino elaboradas según los cánones de la *comedia nueva*. Merece la pena remarcar la originalidad del género tragicómico con respecto a la estética clásica, fruto de un proceso de reconsideración de los postulados aristotélicos a raíz del descubrimiento de la *Poética* en 1498. Los dramaturgos, lo repetimos, podían mantener sus composiciones dramáticas dentro de los preceptos clásicos, o podían dotar de dignidad literaria la praxis teatral que iban desarrollando y que no se ajustaba a la distinción tradicional entre tragedia y comedia. Se impuso, por tanto, la legitimación de la tragicomedia, que Lope de Vega defendería en los célebres versos del *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza⁷⁵³.

Uno de los elementos que supera la elaboración teórica de la *comedia nueva* es el binomio clasicista que hacía corresponder a la tragedia personajes elevados y asuntos basados en la historia (es decir, verdaderos), y, a la comedia, personajes humildes y asuntos inventados. En la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, el autor cita precisamente este rasgo: “la tragedia ha de tener graves personas, y la comedia comunes; [...] la tragedia se funda en la historia, y la comedia es fabulosa”⁷⁵⁴. La praxis teatral de la *comedia nueva*, y más específicamente de los dramas de Guillem de Castro, en cambio, vuelve a ensamblar los rasgos de los géneros clásicos de una forma distinta con respeto al pasado, y presenta personajes de alta alcurnia que se mueven en tramas que surgen de la libre invención del autor. Castro, por tanto, se muestra partidario en su práctica teatral del nuevo estilo que iba desarrollándose entre los siglos XVI y XVII, y lo adopta desde el comienzo de su producción, al elaborar obras como *El amor constante*, *Los enemigos*

⁷⁵³ VEGA, L. de., *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ob. cit., vv. 174-180.

⁷⁵⁴ MARTÍ, J., *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. de D. MAÑERO LOZANO, Madrid, Cátedra, 2007, 523-24.

hermanos, Cuánto se estima el honor o La justicia en la piedad. Sus dramas, o tragedias a *lieto fine*, como las definió Valdecasas, constituyen un claro ejemplo del estilo mixto, y manifiestan el influjo de las teorías dramáticas de Giraldo Cinthio sobre la literatura teatral áurea española, como hemos considerado al delinear los rasgos de la materia palatina en este trabajo⁷⁵⁵. Esta nueva formulación de las obras teatrales se introdujo mediante la obras de autores valencianos como Virués. Ricardo del Turia, por su parte, defiende la elaboración mixta cuando, en 1616, escribe:

[...] ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, [...] y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes⁷⁵⁶.

El carácter de los dramas de Castro, por tanto, adopta los cánones de la *comedia nueva* manteniendo el elemento serio y moralizante procedente de la dramaturgia valenciana contemporánea, por lo que se trataban temas delicados como el abuso del poder por parte del rey o de las capas sociales más elevadas. En definitiva, la primera nota que distingue la voz de Castro reside en la seriedad y en la peculiaridad de sus *dramas palatinos*.

La elaboración de la materia palatina se realiza mediante el empleo de todos los recursos propios del género, con la finalidad básica de situar al público que asistía a las representaciones en un ambiente exótico, o al menos alejado de España, como hemos visto en los capítulos anteriores. Las herramientas utilizadas consisten, en primer lugar, en situar las acciones en un tiempo y en un espacio alejados de la cotidianidad de los espectadores. Se plasma de esta forma el carácter de “diferencia” que Olson encontraba en la comedia y que también puede aplicarse a los dramas, puesto que la materia palatina tiene como *conditio sine qua non* la creación de distanciamiento y lejanía para que el público pudiese considerar las tramas (a menudo insolentes y osadas) como verosímiles y aceptables por ocurrir fuera de su ámbito cronotópico. El universo espacial que aparece

⁷⁵⁵ Véase *infra*, 77.

⁷⁵⁶ TURIA, R. de, “Apologético de las comedias españolas”, en *Norte de la poesía española, ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doce escogidas loas y otras rimas a varios sujetos* [Valencia, Felipe Mey, 1616], *ob. cit.*, disponible en línea en la página web <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Turia-NortePoesia-Preface.html>.

en los dramas que hemos considerado abarca gran parte del territorio europeo. Si nos atenemos a esta perspectiva, *Los enemigos hermanos* es la obra que presenta más elementos de indicación geográfica, tanto por la explícita ubicación en Hungría (como la mayor parte de los dramas palatinos de Castro), como por las referencias, aunque muy escuetas, a Escocia, Inglaterra, Dinamarca, Bohemia, y Turquía. Por otra parte, Castro incluye más detalles sobre los países donde se sitúa la acción solo en *La justicia en la piedad*. Se trata de una precisión que consiste exclusivamente en citar ciudades concretas (Buda, Alba Regia y Astridón), sin ninguna otra caracterización que remita, por ejemplo, a elementos folklóricos o a una peculiar forma lingüística⁷⁵⁷. Sicilia, que representa la ubicación geográfica de *Cuánto se estima el honor*, está más cerca de la realidad de los espectadores y no presenta ningún elemento descriptivo, ni siquiera la mención escueta de ciudades, ya que solo se nombra el topónimo del reino de referencia (Sicilia o Nápoles). Merece la pena remarcar este rasgo en la elaboración palatina de Guillem de Castro porque se configura como un rasgo característico de su teatro. A la hora de elaborar el elemento espacial, el autor presenta menos detalles si se refiere a regiones más cercanas a la realidad española y, a la vez, señala algunos rasgos ligeramente más precisos (como es la indicación de ciudades) cuando la trama está situada en los países más alejados de la península, como ocurre con la Hungría de *La justicia en la piedad* o de *Los enemigos hermanos*. Por su parte, en *El nieto de su padre*, el elemento del espacio se entrecruza con el aspecto cronológico, garantizando el distanciamiento y el exotismo inherentes al

⁷⁵⁷ El único caso que presenta una marca lingüística específica se encuentra en una obra fuera de nuestro corpus de análisis. Se trata de *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, cuya trama se mueve entre Valencia y Madrid en una época contemporánea. En el acto primero, de hecho, la criada Esperanza habla en valenciano. El fragmento apuntaría probablemente al público del corral de la Olivera o, en todo caso, a espectadores familiarizados con esta lengua, lo cual confirmaría la atención que Castro dedica al público y sobre todo a la representabilidad de sus obras. Citamos por la edición de Juliá Martínez, publicada en el volumen II de las *Obras de don Guillem de Castro*, en Madrid, por la tipografía de la Revista de Archivos, en 1926:

ESPERANZA	Ya va, señora, ¿què mana, qué mana vosamercé?
HIPÓLITA	¿No te he dicho que has de hablar castellano?
ESPERANZA	Descuidar me suelo, mas yo lo haré; que el irse a lo natural siempre la lengua es muy llano.
HIPÓLITA	Habla siempre en castellano.
ESPERANZA	Y perdona si hablo mal. (256b-257a)

universo palatino mediante la ubicación del drama en una España de época visigoda poco definida.

Por lo que atañe a la disposición de los espacios en la acción de los dramas, Castro utiliza patrones típicamente palatinos y explora en la mayoría de sus dramas el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, ofreciendo a los espectadores una crítica más o menos directa a los ambientes palaciegos. En *Los enemigos hermanos* se explicita el tópico de forma muy clara, cuando Lombardo enumera a Briseida los engaños de la corte, como hemos visto en el apartado correspondiente. Una forma original de elaborar este tópico se observa en *El nieto de su padre*. La obra, de hecho, se desarrolla totalmente en espacios abiertos alejados de la corte y, para presentar negativamente el ambiente de palacio, Castro caracteriza a los personajes cortesanos con rasgos de soberbia, y los presenta como medradores sociales que anteponen el deseo por el poder al sentimiento amoroso. Por otra parte, en *La justicia en la piedad*, se exaltan los valores positivos asociados a la naturaleza y completamente opuestos a la deplorable amoralidad cortesana, cuando Celaura y Atislao, recién casados, están lejos del palacio de Hungría, en su casa de campo, para disfrutar de su amor y de la serenidad de un jardín.

Los lugares del poder no poseen, en la gran mayoría de los casos, detalles que determinen con precisión la ubicación del espacio dentro de la corte y su tipología (es decir, si se trata de una habitación específica o de una sala en concreto). No obstante, Castro concreta determinados lugares relacionados directamente con la aplicación del poder, como la cárcel o la sala del trono, sobre todo cuando se escenifican secuencias teatrales intensas y muy relevantes para la acción, como ocurre con los casos de las falsas acusaciones de Celia en *Cuánto se estima el honor* o de Otón en *Los enemigos hermanos*.

Por lo que atañe a la extracción social de los protagonistas de los dramas que hemos incluido en nuestro corpus de análisis, Castro respeta totalmente la praxis palatina de incluir los estamentos más elevados de la aristocracia. Cabe decir, sin embargo, que reyes y príncipes no solo constituyen el eje vertebral de las obras que se pueden adscribir al género palatino, sino también de gran parte de la dramaturgia del autor valenciano. Domingo Carvajal, de hecho, registra un porcentaje considerable relativo a la presencia de la alta nobleza en las obras de Castro, y concluye que la sociedad representada en sus obras está focalizada en un determinado ámbito estamental:

El 82% de los personajes pertenece al mundo señorial, significativamente representado por un más que generoso 50% de señores (un 32% de reyes y nobles titulados, y un 18% de hidalgos y caballeros urbanos), [...] La lectura social de estos datos revela que, pese a la variada gama de siervos que acompañan a un muy nutrido grupo de nobles de diversas capas y pelajes, el mundo ficcional dibujado por Guillén no acaba de enraizarse del todo en el abigarrado y bullente teatro de la vida social de la España del momento, en cuyo escenario nobles y criados compartían protagonismo tanto con las capas productivas de la incipiente burguesía (mercaderes, comerciantes...), como con los sectores marginales de la sociedad (moriscos, judíos...). Quiere ello decir que el trasfondo social que trasluce la comedia guilleniana no es, en absoluto, real y completo, sino más bien «verisímil» y fragmentario, pues ofrece la imagen deseable, por parte de las clases dirigentes en el régimen monárquico-señorial vigente, de una sociedad capitalizada, representada únicamente por las capas dominantes de la nobleza y el grupo dominado de sus auxiliares⁷⁵⁸.

Por lo que se refiere a los temas tratados, Guillem de Castro elabora la materia palatina presentando todos los motivos propios del género, aunque su estilo serio y didáctico tiende a explorar sobre todo los casos relacionados con el poder. Los abusos por parte de un tirano se repiten en cinco de los seis dramas analizados. En *El amor constante*, *La justicia en la piedad*, y *Cuánto se estima el honor*, el tema del poder constituye la base de la acción caracterizándose, además, por el deseo lujurioso del déspota: del rey de Hungría hacia Nísida (en *El amor constante*), del príncipe de Hungría hacia Celaura y del rey hacia Arcinda (en *La justicia en la piedad*), y del príncipe de Sicilia hacia Celia (en *Cuánto se estima el honor*). De forma marginal, en cambio, el mismo tema aparece en *El nieto de su padre*, porque el rey Boemundo había abusado de dos mujeres en los antecedentes de la representación. Por otra parte, *Los enemigos hermanos* y, de forma más consistente, *El nieto de su padre* tratan del tema político enfocándolo hacia el deseo de conquistar el poder al que, sin embargo, se unen las vicisitudes amorosas que ocurren entre los personajes. Otón y Ceslau, los hermanos enemigos de la homónima obra, acabarán por casarse respectivamente con Briseida y con la infanta, y solo Otón accederá al poder al descubrirse que es nieto directo del rey de Hungría. En *El nieto de su padre*, Alarico quiere casarse con Teosinda (hija del rey) para adquirir el trono de España,

⁷⁵⁸ DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes...*, ob. cit., 849.

luchando contra Ataúlfo en la conquista del poder. Frente al tratamiento del poder, el tema amoroso constituye el motor de la acción solo en *El caballero bobo*, donde Castro genera un conflicto basado en el hecho de que los dos galanes, Anteo y Lotario, ambicionan casarse con las que piensan ser sus hermanas, Aurora y Estrella.

Además de los temas que Guillem de Castro explora en sus dramas, hemos apuntado también a otros motivos relacionados con el universo palatino. Nos referimos, por ejemplo, al ocultamiento de la identidad de un personaje, un elemento que, como ha señalado Oleza, constituye una característica muy frecuente en la materia que nos ocupa, por lo menos en la etapa de gestación de la *comedia nueva*⁷⁵⁹. Guillem de Castro elabora este núcleo temático de forma variada. Leónido en *El amor constante* y Avido en *El nieto de su padre*, de hecho, se presentan al principio de la obra como personajes pertenecientes a capas sociales inferiores, y solo hacia el desenlace descubren sus verdaderos orígenes, pudiendo acceder de esta forma al poder, al amor de la mujer que quieren, y a la completa aceptación social. Esta tardanza en el reconocimiento de la identidad posibilita la exploración del contraste entre los valores positivos pertenecientes a los espacios naturales y los negativos propios del ámbito cortesano. Merece la pena volver a citar Oleza:

[...] el período de clandestinidad del héroe, las pruebas a las que es sometido bajo la identidad aparente, permiten la exploración del lado oscuro de la vida social, la visión de la corte como un lugar esencialmente corrupto, en el que se despliega una feroz lucha por el poder y por la influencia, o en el que se amontonan los crímenes del deseo⁷⁶⁰.

Por otra parte, Celia en *Cuánto se estima el honor* y Otón en *Los enemigos hermanos* pierden su estatus de nobles en un momento de máxima tensión dramática que ocurre, en ambos casos, al final del acto segundo. Para vehicular el mensaje al público de forma más clara, Castro añade a las indicaciones que se mencionan dentro de los parlamentos también la visualización del atuendo de los personajes, que cambia para reflejar su degradación social: Celia, por tanto, sale vestida en el acto tercero “*en hábito de villana*”⁷⁶¹, mientras que Otón, cuando va a hablar con su padre, señala que está “en un

⁷⁵⁹ Véase OLEZA J. y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros...”, *ob. cit.*, 707.

⁷⁶⁰ OLEZA, J., “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo”, *ob. cit.*, 236.

⁷⁶¹ *Cuánto se estima el honor*, 118a.

traje villano / que a quien soy corresponda”⁷⁶². Los vestidos solo representan uno de los componentes que constituye el abanico de recursos escénicos utilizados por Castro. El autor, de hecho, siempre acompaña las simples referencias en los parlamentos con otros elementos como el *attrezzo* o la *kinésis*. Como hemos visto, el público visualizaba el poder tanto mediante referencias verbales como a través del vestuario o la presencia en la escena de elementos móviles cuya interacción con los personajes refleja la jerarquía social. Los objetos en el tablado adquieren valores más profundos que el mero *attrezzo* escénico y son interpretables como un sistema de signos coherentes que apunta a la expresión del microcosmos social del drama. Lo hemos visto al analizar la función de la corona que aparece en *El amor constante* y en *El nieto de su padre*, y también podríamos verlo en estas mismas obras, además de *Cuánto se estima el honor*, con la disposición de los personajes que se sientan en las sillas o en las almohadas.

Ahora bien, como citábamos al establecer el corpus de referencia, hemos decidido excluir del análisis palatino algunas obras caracterizadas por un fuerte hibridismo de géneros. Se trata de obras que consideramos pertenecientes a otras categorías teatrales, pero que son útiles para mostrar la relevancia de la materia palatina en la dramaturgia de Castro, ya que tienden marcadamente hacia elaboraciones *a lo palatino*. Consideremos en primer lugar el drama mitológico *Progne y Filomena*, en cuya trama se reelabora la célebre historia del rey de Tracia y de las dos desdichadas hermanas que Castro leyó en el libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio⁷⁶³. En primer lugar, más allá de las innovaciones introducidas por Castro, la simple elección del mito puede apuntar a la preferencia del autor por asuntos intrínsecamente palatinos, ya que la historia de Progne y Filomena tiene, *per se*, muchos elementos del género que nos ocupa. Al utilizar la leyenda clásica como fuente directa para la elaboración de su drama, Castro disponía de una trama que garantizaba el exotismo (necesario para evitar que el público pudiese identificarse directamente con los hechos representados, lo recordamos) mediante la ubicación en la antigüedad y en un territorio imaginario, por tanto alejado de España. Sus personajes poseen rasgos que encajan con el universo palatino, puesto que se trata de reyes y princesas. El tema tratado en la obra de Ovidio, además, se vincula con el abuso

⁷⁶² *Los enemigos hermanos*, 32b.

⁷⁶³ Véase FRIEDMAN, E., “Guillén de Castro’s *Progne y Filomena*: between the Classic and the *Comedia*”, *ob. cit.*, 214. Véase también WALTHAUS, R., “Un drama de violencia: *Progne y Filomena*”, *ob. cit.*, 555.

del poder para satisfacer deseos ilegítimos. Guillem de Castro, pues, adapta el mito a los tablados del siglo XVII presentando una versión de marcado carácter palatino. El proceso al que el autor somete la fuente utilizada consiste en una imitación de tipo heurístico, si nos atenemos a la definición de Greene. Según el intelectual estadounidense, de hecho, las *heuristic imitations* “come to us advertising their derivation from the subtexts they carry with them, but having done that, they proceed to *distance themselves* from the subtext and force us to recognize the poetic distance traversed”⁷⁶⁴. A la luz de esta asociación, el drama mitológico de Castro se distancia de su subtexto y se resuelve en una elaboración a lo palatino adaptada a la estética del Siglo de Oro. La reelaboración en clave palatina del mito de Progne y Filomena, y sobre todo su concepción como una tragedia *à lieto fine*, sitúa a Guillem de Castro en la época de gestación de la *comedia nueva* y dentro de un contexto literario que se había nutrido y que iba asimilando la reforma trágica de Giraldi Cinthio, caracterizada, como hemos visto en el capítulo dos de este trabajo, por la necesidad de adaptar el teatro a la época y al público⁷⁶⁵. El drama de Castro mantiene los pilares del mito que hemos enumerado (ubicación alejada en el tiempo y en el espacio, alta procedencia social de los personajes, tema explorado relacionado con el poder), y también vuelve a presentar sus núcleos narrativos: la violación, el corte de la lengua, el lienzo que teje Filomena, la venganza de Progne con la muerte de Itis y la cena macabra en la que Tereo come a su propio hijo. El autor, no obstante, introduce algunas importantes modificaciones. En primer lugar, expresa con más precisión los rasgos del tirano. El personaje de Tereo, de hecho, se corresponde con la tópica caracterización del tirano que abusa de su poder, pues su deseo lujurioso hacia su cuñada Filomena no disminuye ni siquiera delante del respeto de lo socialmente establecido (es decir, del respeto de los vínculos matrimoniales que lo atan a Progne). A la par del rey de Hungría en *El amor constante*, Tereo antepone su gusto a lo que es justo, y superpone su aspecto privado de hombre al papel público de gobernante:

TEREO	Cercado de inconvenientes, y de impacencias deshecho, con el infierno en el pecho
-------	---

⁷⁶⁴ GREENE, T. M., *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, 40.

⁷⁶⁵ Véase *infra*, 87-88, con los fragmentos del prólogo de la tragedia *Altile* y del *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie*.

tomé el cielo con los dientes.

Pero ya, enemiga mía,
mi ciego amor enojado
esta mina ha reventado,
que ha tantos años que hacía.

[...]

FILOMENA ¿A tan gran traición, señor,
te determinas? ¡Ay triste!
¿Estás loco?

TEREO ¿Cuándo viste
cuerdo amante y rey traidor?
No puedo más.

(141a-b)⁷⁶⁶

Asimismo, el poderoso corta (o, como veremos, intenta cortar) la lengua de Filomena en el acto segundo por los celos que le provoca la noticia del embarazo de la mujer y no, como ocurre en el mito de Ovidio, por el enojo de sus reproches:

TEREO ¡Ay instrumento maldito,
lengua, y lengua de mujer!
Falsa, liviana, indiscreta
en lo propio y en lo ajeno,
con más corte y más veneno
que lanza, espada y saeta.
Ella me ha muerto. ¿No ves
que rabio? De celos muero.

Saca la daga de la cinta

La lengua cortarte quiero
para gozarte después.

(142a)

⁷⁶⁶ Citamos los fragmentos de la obra a partir de la edición de Juliá Martínez que se encuentra en el tomo I de las *Obras de don Guillem de Castro*, publicado en Madrid, por la tipografía de la Revista de Archivos, en 1925. Indicamos por tanto el número de página y la letra que se corresponde con la columna en la que aparece el texto de la cita.

La figura de Tereo descrita en el drama, por tanto, encaja perfectamente dentro de las características que tienen los tiranos en el género palatino, como son las del rey de Hungría en *El amor constante* o las del príncipe en *La justicia en la piedad*.

En segundo lugar, Castro añade personajes y escenas por los que la obra vira de la tragedia a la *comedia palatina*, como ha observado Antonucci⁷⁶⁷. El carácter palatino de este drama mitológico se nota sobre todo en la acción que transcurre en el acto tercero, un acto sobre el que Primorac se ha expresado muy severamente al considerar que el drama de Castro es, en definitiva, una parodia del mito:

Con el fin del acto II Castro termina con el mito de Progne y Filomena, suelta la rienda a la imaginación y, como si fuera autor de novelas de caballería, llena el acto con una serie de peripecias, encuentros anagnorísticos, guerras civiles, acusaciones, perdones, reconciliaciones, viejos amores reanudados, nuevos establecidos, etcétera⁷⁶⁸.

A luz del análisis que hemos llevado a cabo, cabe matizar las observaciones de Primorac, ya que las modificaciones que introduce Guillem de Castro en la obra adquieren sentido y coherencia si se conciben dentro del proceso de elaboración palatina que contamina el drama mitológico. Consideremos los personajes y las escenas que el autor añade a la trama, esto es, los mismos elementos por los que Primorac puede afirmar que “la transformación que sufre la versión clásica [...] reduce el mito a una pálida imagen de su fuente”⁷⁶⁹. Guillem de Castro introduce a Teosindo, que es hermano de Tereo y legítimo marido de Filomena. Además, Tereo y Progne no solo tienen un hijo, Itis, sino también una hija, Arminda, que acabará enamorándose del hijo de Filomena y Teosindo, Driante, otro personaje añadido por Castro. Asimismo, el autor valenciano modifica también el origen del conflicto. La elección de las mujeres por parte del rey de Tracia y de su hermano, de hecho, se basa en dos retratos en los que, por error, se habían trocado los nombres de las damas pintadas. En el planteamiento, por tanto, se descubre que Tereo está casado con Progne a pesar de haber elegido a Filomena:

⁷⁶⁷ Véase ANTONUCCI, F., *El salvaje El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, *ob. cit.*, sobre todo el apartado III. 1. *El «hombre salvaje»: el modelo temático en el teatro de Guillén de Castro*, disponible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1v7> (fecha consulta 27/09/2017).

⁷⁶⁸ PRIMORAC, B., “Progne y Filomena de Guillen de Castro...”, *ob. cit.*, 67.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, 57.

TEOSINDO ¿No te envié dos retratos
para escoger en el uno
a Progne o a Filomena?
¿No escogiste a la mayor,
que es Progne?

TEREO Y ésa, traidor,
es la causa de mi pena.

[...]

Saca dos retratos.

 arde el uno, el otro hiela.
¿Qué cara es ésta, o qué pena
para mí, con ser hermosa?

TEOSINDO Es de Progne, que es tu esposa.

TEREO ¿Qué dice aquí?

TEOSINDO Filomena.

(125b)

Al margen del uso diferente del retrato en este drama de Castro con respecto a, por ejemplo, *Los enemigos hermanos*, su presencia es necesaria para vehicular el sentimiento amoroso, de una forma comparable a la que se presenta en *El amor constante* con el amor hacia la infanta que el retrato suscita en Leónido.

El acto tercero de *Progne y Filomena*, como hemos observado arriba, es el que más lejos sitúa la obra de la fuente clásica, y es la razón principal por la que este drama mitológico se puede considerar una tragedia de final feliz. Castro incluye el desarrollo de una relación amorosa entre las generaciones más jóvenes de la obra mediante la cual explora los mismos motivos palatinos que hemos encontrado en *El amor constante* o en *Los enemigos hermanos*. La elaboración del salvaje, directamente relacionada con el desconocimiento de la identidad, se concreta en la figura de Driante, que ha vivido completamente alejado de la civilización. Filomena, su madre, lo describe al principio del acto tercero señalando su incapacidad de hablar, su fuerza y su valor:

FILOMENA Y así sólo imitar sabe
 cuando los vientos altera,
 bramidos de alguna fiera

o graznidos de algún ave.
Imita en la condición
destos montes la aspereza,
al gamo en la ligereza
y en la braveza al león.
[...]
No hay fiera de cuantas son
a quien no mate o no venza,
pues con la daga comienza
y acaba con el bastón.

(151b)

Por los rasgos que se le atribuyen, el personaje de Driante se vincula con otros salvajes que aparecen en algunas obras palatinas que hemos analizado. Como Avido en *El nieto de su padre* y Anteo en *El caballero bobo*, la representación de Driante se corresponde con la iconografía del salvaje vestido de pieles que lleva bastón y que pasa su vida cazando en los montes. No obstante, los tres salvajes también presentan elementos que los diferencian: Anteo es hijo de un noble y decide vivir apartado de la sociedad, mientras que Driante ha nacido directamente en el monte. Con respecto a Avido, en cambio, que es capaz de hablar a pesar de haber vivido sin un contacto directo con el mundo cortesano, el hijo de Filomena vive en un mutismo completo, por lo menos al principio del drama, cuando solo imita los “bramidos de alguna fiera”. Se trata de un elemento que caracteriza al salvaje Driante, y que Antonucci considera “una absoluta novedad y -a lo que parece- una invención original de Guillén de Castro”⁷⁷⁰. La falta de la capacidad de hablar es completa, tan fuerte que en el primer encuentro con Arminda, la dama aclara a los espectadores el significado de los gestos que hace Driante:

ARMINDA	Al cielo mira, y después me mira. ¡Con qué ternera señala que mi belleza como la del cielo es!
---------	---

⁷⁷⁰ ANTONUCCI, F., *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón, ob. cit.*, apartado III.1. *El «hombre salvaje»: el modelo temático en el teatro de Guillén de Castro*, disponible en línea en la página <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1v7> (fecha consulta 27/09/2017).

¡Con qué humildad hasta el suelo
se postra y señala, así,
que quiere adorarme a mí
porque he bajado del cielo!

(152b)

Engarzado con el motivo del salvaje y con los rasgos que este posee, el tema amoroso en *Progne y Filomena* presenta el tópico de la *universitas amoris* que también hemos encontrado en *El caballero bobo* cuando Anteo cambia de actitud por amor. En el drama mitológico que analizamos, de hecho, la falta que caracteriza a Driante se recupera gracias al sentimiento hacia Arminda, y el galán aprende a hablar de una escena a otra:

DRIANTE ¡Si tú me enseñabas
y en cada lengua me dabas
mil deseos de aprender,
y eran en tus ojos mil
las lenguas! Desgracia fuera
si este extremo no me hiciera
del más rudo el más sutil.

(158a)

Otros motivos que aparecen en *Progne y Filomena* y que hemos encontrado en el corpus palatino de Castro, siempre relacionados con el amor, son la crítica a la moda de la época y la fuerza de la sangre. El primero se nota en la descripción que Arminda hace de Driante cuando se encuentran por primera vez, y que ejemplifica la crítica a los jóvenes *lindos* y la exaltación de la belleza masculina según un discurso que aparece también en *El caballero bobo* y en *El nieto de su padre*:

ARMINDA Del rostro aparta el cabello.
¡Qué curtido y que tostado
del aire y sol! No ha llegado
a ser malo, ni a ser bello.
Así es bien que el hombre sea,
pues tan tibio y enfadoso
es un hombre muy hermoso

como una mujer muy fea.

(152b)

El motivo de la fuerza de la sangre aparece en el drama cuando se encuentran padres e hijos, según un planteamiento que se observa también en *El Caballero bobo* y en *Los enemigos hermanos*:

TEREO [a Arminda] No sé qué tienes ¿Quién eres

que te miro de ordinario

con tan grande amor, tan vario

del que tuve a otras mujeres?

(162b)

El drama mitológico de Castro, por tanto, presenta un hibridismo enfocado marcadamente hacia la materia palatina, a pesar de una base claramente literaturizada que colisiona con el carácter de libre invención de la trama representada. Poco importa que Castro haya elaborado en el acto tercero una microcomedia palatina, la procedencia de la trama de una tradición literaria consolidada, y explícita (ya desde el título) para los que asistían al espectáculo impide la adscripción de la obra al género que nos ocupa.

Además de *Progne* y *Filomena*, también *Don Quijote de la Mancha* presenta una fuerte elaboración enmarcada en el ámbito palatino. Antes que nada, la trama de la comedia de Castro escenifica, a pesar del título, el episodio de la historia de Cardenio, y trata solo marginalmente la figura del caballero andante Alonso Quijano, que aparece en la comedia como un personaje de corte entremesil. Ya desde la elección del episodio, por tanto, se observa la incidencia del género que consideramos en la dramaturgia de Castro. A los hechos de *El ingenioso don Quijote de la Mancha*, además, el autor añade unos cuantos elementos que también apuntan hacia la elaboración palatina de uno de los episodios de la inmortal novela de Cervantes. Por ejemplo, el autor incluye una ocultación de identidad, porque en el desenlace se descubre que Cardenio, en realidad, es el verdadero hijo del duque. El motivo de los hijos trocados, y más en general la presencia de un personaje que piensa pertenecer a la clase baja de la sociedad, por tanto, relaciona la comedia de Castro con algunos de los dramas que hemos analizado, más precisamente con *Cuánto se estima el honor*, *Los enemigos hermanos*, y sobre todo con *El amor constante*, donde Leónido desconoce su verdadera procedencia social. Los versos finales

de la comedia, además, se refieren a “los hijos trocados” como si Castro estuviese pensando en un título alternativo de la obra, remarcando por tanto la importancia del motivo en la trama⁷⁷¹:

CARDENIO Y de *los hijos trocados*
aquí la comedia acaba,
y del *Caballero Andante*
don Quijote de la Mancha.
(1068)⁷⁷²

En la primera versión teatral de la novela de Cervantes, Castro introduce también el elemento de la fuerza de la sangre, que señala al público, ya desde el principio de la obra, la real relación familiar entre Cardenio y el duque, explicitada mediante la reacción de éste a la herida que tiene el joven galán:

CARDENIO Pequeña sangría
es, señor.
DUQUE ¡Menos que fuera!
Toda mi sangre se altera,
como si ésta fuera mía.
Desmárame... Cubrelá...
CARDENIO Cubriréla.
DUQUE ...que en mi pecho
un extraño efeto ha hecho.
(977-78)

Asimismo, también los temas de la comedia se vinculan con una elaboración palatina, ya que el amor entre miembros de clases sociales diferentes domina la acción de la obra. Por un lado, Dorotea rehúsa el amor del marqués haciendo hincapié en la brecha que los separa:

DOROTEA Hija soy de un labrador,

⁷⁷¹ A pesar de la referencia en el texto, no nos constan ediciones de la comedia de Castro con este título. Asimismo, la base de datos CATCOM no recoge ninguna representación de una obra titulada *Los hijos trocados*.

⁷⁷² Citamos los fragmentos de *Don Quijote de la Mancha* por la edición de Oleza, indicando los números de página. Véase CASTRO Y BELLVÍS, G. de, *Obras Completas*, I, ed. de J. OLEZA, *ob. cit.* 967-1068.

aunque es su riqueza extraña,
y tú de un Grande de España
eres el hijo mayor.

(982)

Por el otro, cuando Lucinda descubre que Cardenio es de bajo origen, su sentimiento se mantiene firme y sus palabras recuerdan las que la infanta dirigía a Leónido en *El amor constante*:

LUCINDA [...] 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.
[...]
porque yo quisiera aquí,
por no ofender mi nobleza,
trocar tu naturaleza,
pero no dejarte a ti.

(988-89)

La elaboración palatina se manifiesta también en una crítica a las relaciones que se establecen entre los nobles, explicitando por tanto una peculiar forma del tópico del *menosprecio de corte*. Lucinda, al ver la severidad del duque contra el marqués, exclama con asombro:

DOROTEA [...] el ver que te recibía,
y no sólo no abrazaba,
mas de suerte te miraba
que entendí que te comía,
me mudan de parecer
y me matan de temor.
¡Si esto es ser grandes, señor,
muy pequeña quiero ser!

(990)

Desde la perspectiva espacio-temporal, la historia cervantina de Cardenio ata la acción de la comedia a ámbitos cercanos a la realidad del público. Por lo que atañe a la ubicación geográfica, cabe apuntar que Castro nunca nombra la Andalucía que aparece en la novela de Cervantes, pero remite de forma general a España. Es muy probable, no obstante, que los espectadores, al conocer la historia de la que se surtía Castro, integrasen las referencias en la comedia con los datos de la novela. Desde esta perspectiva, por tanto, la obra de Guillem no respeta los rasgos de la materia palatina. Los espacios de la representación, en cambio, se amoldan a un esquema asimilable al género que consideramos. De hecho, las escenas se ubican en espacios abiertos que coinciden con un monte o con la aldea del duque donde también vive Cardenio. Los escasos lugares cerrados solo se corresponden con momentos dramáticos relevantes como son las bodas de Lucinda, que ocurren en una habitación dentro de una torre. Por lo que se refiere al *historical time*, esto es, a la época de referencia, cabe decir que la trama ocurre en un tiempo imprecisado. También el elemento cronológico, por tanto, vincula la comedia con una elaboración palatina de la historia de Cardenio.

Asimismo, los personajes principales pertenecen a la nobleza, pues Guillem de Castro ha mantenido la porción social que se encuentra en la novela de Cervantes. El autor valenciano, además, parece insistir en la procedencia aristocrática del personaje porque el don Fernando cervantino se cita simplemente como “el Marqués”, de forma que Castro se centra en la posición social del personaje, concibiéndolo solo como exponente de la aristocracia.

Según Antonucci, la obra de Castro podría clasificarse como la única comedia palatina de Guillem de Castro y Bellvís:

[...] frente a tantos dramas palatinos, sólo puede rastrearse una comedia del mismo subgénero: su adaptación teatral del *Don Quijote de la Mancha*. Ambientada en una lejanía cronológica imprecisada, se centra en las peripecias amorosas de Cardenio y Lucinda y de Fernando (al que Guillén llama El Marqués) y Dorotea, cuyas complicaciones responden en efecto al modelo del subgénero palatino⁷⁷³.

⁷⁷³ ANTONUCCI, F., “Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 109.

Efectivamente, las intrigas amorosas entre los personajes tienen el típico gusto de la comedia palatina. Sin embargo, consideramos que la adscripción al género que nos ocupa choca con algunos rasgos de la obra. A pesar de mostrar muchas características palatinas, esta comedia no puede prescindir de la referencia a la fuente cervantina. El título, en primer lugar, remite directamente al referente textual utilizado por Castro, lo cual deja patente que el autor quería que el público se enterara inmediatamente del subtexto utilizado, y que decidiese asistir a la representación de una obra de tal título (que sin duda generaría cuantiosos ingresos económicos) esperando ver alguna versión de la novela cervantina. Por otra parte, los nombres de los personajes mantienen una elevada fidelidad con los de los protagonistas de la novela. Por último, además, a lo largo de la obra se remite explícitamente al libro de Cervantes, en una acotación extradiológica que reza “*Sale don Quijote en Rocinante, y él vestido como le pintan en su libro*”⁷⁷⁴. Sopesando los distintos parámetros de la comedia, por tanto, consideramos necesario reformular la adscripción genérica de esta obra de Guillem de Castro. Sus características la convierten en un curioso híbrido contaminado por elementos novelescos (las peripecias amorosas entre los personajes) y palatinos (por la alta alcurnia de Cardenio y de Lucinda), basados en la explícita referencia a una materia literaturizada bien conocida por el público (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Cervantes). Nos parece, en definitiva, que *Don Quijote de la Mancha* de Guillem de Castro no se puede definir como una comedia palatina, sino como una comedia novelesca muy contaminada por otros géneros y elaborada *a lo palatino*. Más allá de la clasificación teatral, además, nos interesa observar que Castro ha elaborado una comedia procedente de la novela cervantina centrándose precisamente en el episodio más marcadamente palatino, lo cual apunta directamente a la preferencia del autor hacia este tipo de género dramático.

Un último caso para mostrar la presencia del género que consideramos en el teatro de Guillem de Castro es *El engañarse engañando*, que también presenta gran relación con el universo palatino. Merece la pena recordar brevemente la trama de la comedia para poder sopesar los elementos que nos interesan. De los dos hijos de un duque, el mayor, el marqués, rehúsa la vida de corte y el matrimonio, prefiriendo vivir en los montes y en soledad. Al verse necesaria su boda con la princesa de Biarne, el duque pide consejo al

⁷⁷⁴ *Don Quijote de la Mancha*, 991.

mago Adulfo, quien, aun remitiendo a la fuerza del libre albedrío en cuestiones de amor, crea por magia una hermosa cazadora con las apariencias de la princesa de Biarne, de la que su hijo, el marqués, queda inmediatamente enamorado. El otro hijo del duque, Fadrique, es lo opuesto a su hermano, pues está constantemente al tanto de las novedades de la corte. Cuando el marqués descubre que la mujer de quien se ha enamorado es su futura esposa, decide poner a prueba el amor de la dama y, en vez de enviarle su retrato, le envía el de su hermano. En Biarne, la princesa recibe el retrato de Fadrique, que se le presenta como el del marqués, y lo critica enseguida por el uso de las bigoteras, considerando que el supuesto marqués es demasiado *alindado*. Cuando llegan a Biarne Fadrique y su secretario Juan (en realidad el verdadero marqués), la princesa nota inmediatamente la belleza del secretario, mientras que su prima Emilia se enamora de Fadrique:

PRINCESA El talle de su criado
 le disminuye. ¡Qué ciega
 hace la fortuna empleos,
 y calidades concierta!
 [...]

EMILIA ¡Qué galán es el Marqués!

(172b)⁷⁷⁵

Los celos de Juan contra su hermano aumentan cuando Fadrique recoge un guante que le había caído a la princesa. Por eso, cuando están a solas, el verdadero marqués regaña a su hermano por la atrevida actitud que ha tenido. La princesa, que ha escuchado toda la conversación sin ser vista, se percata de que los dos la están engañando de alguna manera, y considerando la valentía de Juan, decide quererle:

PRINCESA [...] y porque suele ser naturaleza
 varia entre la humildad y la grandeza,
 tanto en los dos se alarga y se limita,
 que da a don Juan lo que al Marqués le quita

⁷⁷⁵ Citamos los fragmentos de la obra por la edición de Juliá Martínez publicada en el tomo III de las *Obras de don Guillem de Castro*, publicado en Madrid, por la tipografía de la Revista de Archivos, en 1927. Indicamos los números de página y la letra de la columna correspondiente.

para que yo inclinada variamente
de lo que a mi elección pide mi estado,
aborrezca un señor, y a su criado
mi aprobación la dé tan vivamente,
que aunque corrida de que a mí se atreva,
con ser tan desigual, pasión tan nueva,
quisiera, ¡oh, injusto amor!, tú me lo enseña
hacer grande a don Juan, o a mí pequeña.

(181a)

Cuando el verdadero marqués se le declara (recordemos que la princesa piensa que Juan es un secretario), la dama no sabe qué hacer, porque lucha entre su amor y lo que es socialmente necesario. Al recibir una carta de Adulfo que explica el engaño, sin embargo, la princesa decide engañarlo a su vez, y le propone ser su amante. La paradoja a la que llega el marqués es, por tanto, tener celos de sí mismo. Al final de la obra, después de que la princesa ha citado por la noche a Fadrique y al verdadero marqués en su habitación, y tras una anagnórisis final, se forman las parejas: el marqués y la princesa por un lado, y Emilia y Fadrique por el otro.

Gran parte de los elementos que caracterizan esta comedia encajan en las tendencias dramáticas del género palatino. Los personajes proceden de capas sociales elevadas, y la acción trata principalmente de la relación amorosa entre impares, esto es, miembros de clases sociales diferentes como pueden ser un secretario y una princesa. También, la comedia incluye motivos propios del género que nos ocupa, como la crítica a los espacios cortesanos y a sus modales. Al principio de la obra, Gonzalo revela la verdadera situación de la corte que se esconde detrás de la pátina dorada descrita por Fadrique:

DUQUE	¿Qué hay de corte?
FADRIQUE	Que es señor en ella sabio el contento, aseado el lucimiento, y cortesano el valor, las ostentaciones graves, y agradecido el trabajo.

GONZALO Y de las tejas abajo
 ¿qué hay más?

FADRIQUE Eso tú lo sabes.

GONZALO Pues yo lo diré: hay también
 quejas, que los tiempos miden,
 por haber muchos que piden,
 habiendo pocos que den.
 Hay señores, hay criados
 descontentos y afligidos,
 los unos por mal servidos,
 los otros por mal pagados.
 [...]

 Hay gatos que siempre aruñen,
 y mansos hay sin cencerros,
 y entre todo aquesto, hay perros,
 que después de muertos gruñen.

(166a-b)

Cuando la princesa ve el retrato de Fadrique, sus comentarios se corresponden con los que vimos en *El caballero bobo* o en *Cuánto se estima el honor* contra la afeminada moda masculina, y remiten indirectamente a una crítica contra los mujeriles jóvenes españoles del siglo XVII. Gonzalo pide la opinión de la princesa sobre las guedejas y los cuellos azules, añadiendo además observaciones que señalan la exageración de esta moda:

GONZALO [...] ¿qué dices de las guedejas?

PRINCESA Que no me parecen mal,
 no enrizadas, ni compuestas,
 porque al león se las dio
 la misma naturaleza,
 y a su imitación, bizarro,
 es el hombre que las lleva.

CONDE ¿Y de lo azul en los cuellos?

PRINCESA Que es bueno, como no sea
 mucho.

GONZALO ¡Qué buen gusto tienes,

pues parece que presenta
la cara en un plato azul,
el que tan azul le lleva
a una imagen de milagros!
PRINCESA ¡Qué amujerada belleza;
quita, quita, que me enfada!
(172a)

Asimismo, en el acto segundo, la princesa vuelve a remarcar su disgusto hacia Fadrique, considerando que parece ser “poco hombre”:

PRINCESA Su político cuidado,
su afectada compostura,
su mujeril hermosura,
su proceder confiado,
el dar cuidado al cabello,
y leyes a los antojos,
volviendo a compás los ojos,
teniendo resguardo al cuello.
El medir, torciendo el labio,
la voz y el sentir también
el amago de un desdén,
como el peso de un agravio,
me enfada, porque ha de ser
querido un hombre al compás
de cuanto se ve que más
parece menos mujer;
y así tanto más me enfada,
cuanto más en serlo entiende.
(177a)

El mismo elemento que aparece en las obras palatinas se utiliza, en este caso, para hacer una crítica más directa a la moda y a la sociedad del siglo XVII, ya que la ubicación cronológica de la comedia es contemporánea, como veremos, a la época de Castro.

Otro rasgo palatino que aparece en la comedia es la visualización de las jerarquías sociales ante el público. En este caso, sin embargo, el autor no las muestra para evidenciar

los defectos del poder o la severidad de la autoridad, sino para remarcar a los espectadores la distancia que separa el marqués (formalmente presentado en la escena como un secretario) y la princesa. Cuando en el acto segundo los personajes se sientan, la acotación explicita cómo y dónde tienen que hacerlo, con un efecto similar al que se nota en *Cuánto se estima el honor* cuando la princesa no quiere sentarse en una silla por mostrar su apoyo a Celia, que tenía que sentarse sobre una almohada por pertenecer a una clase social inferior. La acotación de *El engañarse engañando* indica: “*Siéntanse en dos sillas Fadrique y la Princesa, y en un cojín Emilia, estén hablándose al oído la Princesa y Fadrique*”. La disposición de los personajes deja clara su posición social, y visualiza la diferencia de su estado (la princesa se sienta en una silla, Emilia en un cojín), recordando también al público que Fadrique es, a los ojos de las damas, el marqués, y que por eso ocupa el sitio que debería corresponder a Juan.

El engañarse engañando es la obra que más se acerca a la vertiente cómica del género, puesto que la princesa se enamora de un secretario (como ocurre en *El perro del hortelano* de Lope o *El vergonzoso en palacio* de Tirso), y que no hay elementos que puedan reconducirse hacia el conflicto de los abusos del poder o de las luchas por conseguirlo, ni al tono moralizante y serio de los dramas palatinos que hemos analizado en las páginas anteriores. Si estas son marcas que permitirían adscribir la comedia al género palatino, nos encontramos con algunos detalles que lo impiden. En primer lugar, como apuntábamos antes, la época de ambientación de la obra es contemporánea a la de Castro, porque se incluyen referencias directas a Lope de Vega y a la actriz Amarilis y a su marido Andrés de la Vega. Al principio de la obra, el duque quiere saber si en la corte han representado comedias, y Gonzalo contesta:

GONZALO Que han satisfecho
desde el censurante al payo,
que ha sido hacer maravillas
con las casas hasta el tope.

DUQUE ¿Cúyas han sido?

GONZALO De Lope,
que nació para escribillas,
mas mi lengua se reporta.

(166b)

En el segundo acto, la princesa pregunta a Bernarda quién es Amarilis, y la respuesta es un homenaje a las habilidades de la célebre actriz María de Córdoba⁷⁷⁶:

PRINCESA	¿Quién es Amarilis?
GONZALO	Esa 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. [...] Tiene mucho airoso, y grave, todo galán, nada ajeno, lo demás que tiene bueno sol lo ignora, Dios lo sabe, y Andrés de la Vega, que es su marido...

(182a-b)

La referencia a la actriz, por tanto, relaciona la obra con una contemporaneidad incompatible con el exotismo necesario en la materia palatina. Por otra parte, por lo que se refiere al aspecto geográfico, a pesar de desarrollarse principalmente en la corte de Biarne (que es la ubicación de la obra palatina de Lope *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*), la comedia presenta explícitas referencias a España y a Madrid, trazando además un abanico de localidades españolas que incluye Sevilla, Córdoba y Granada. Por

⁷⁷⁶ Conocida como *Amarilis*, María de Córdoba vivió entre 1597 y 1678, y gozó de mucho éxito en su trabajo de actriz. Sabemos que estuvo casada con Andrés de la Vega, con el que, a pesar de la sentencia de divorcio de 1627, siguió colaborando en la gestión de la compañía teatral. Sobre las figuras de María de Córdoba y de Andrés de la Vega, la base de datos DICAT (dirigida por Teresa Ferrer Valls) recoge informaciones relativas a la actividad como autores de teatro, además de otras noticias sobre sus vidas. Los dos recibieron los elogios de Lope de Vega, en *¡Ay, verdades, que en amor...!*, y en la novela de Castillo Solórzano *Las harpías de Madrid*. Además de “María de Córdoba” y “Andrés de Vega” en la base de datos DICAT, véase también COTARELO Y MORI, E., “Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba “Amarilis” y su marido Andrés de la Vega”, en *Revista de la Biblioteca*, 37 (1933), Madrid, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, 1-33. Véase también el artículo de Ferrer Valls que estudia el papel de *Amarilis* como autora teatral: FERRER VALLS, T., “La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora”, en F. PEDRAZA, R. GONZÁLEZ CAÑAL y A. GARCÍA GONZÁLEZ (eds.), *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, 83-100.

ejemplo, la princesa se informa sobre la ciudad de Castilla al hablar con el criado Gonzalo:

PRINCESA ¿Qué tierra es Madrid, Gonzalo?
GONZALO Es cifra de todo el bien.
PRINCESA Opinión tiene.
GONZALO Es en quien
 hasta el veneno es regalo,
 porque matan regalando
 las damas de aquel lugar.

(181b)

Los espectadores, en definitiva, concebían los hechos a los que asistían como contemporáneos y cercanos a su realidad. Por eso, consideramos que *El engañarse engañando* es una comedia que, a pesar de caracterizarse por muchos elementos palatinos, no puede adscribirse al género que nos ocupa.

Finalmente, el análisis que hemos llevado a cabo puede contribuir a establecer de forma más precisa las coordenadas literarias en las que se movió Guillem de Castro, esto es, entre los dramaturgos valencianos y Lope de Vega, en plena época de gestación de la *comedia nueva*, entre el siglo XVI y el XVII. Del contexto anterior a la monarquía cómica del *Fénix de los ingenios*, Guillem de Castro toma la preocupación por llevar a cabo temas serios y moralizantes, lo cual será una constante de gran parte de su dramaturgia⁷⁷⁷. Reyes y tiranos se presentan en su teatro en obras cuyos desenlaces son, a veces, atrevidos y osados. Si el teatro es, según la definición ciceroniana, *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, Castro escoge representar un ámbito social específico y un determinado tipo de *consuetudinis* y de *imitatio vitae*, que coincide a menudo con el mundo de las altas jerarquías del Estado. La influencia del teatro valenciano se nota, sobre todo en las primeras obras de Guillem de Castro, en el empleo de una truculencia y de un horror propios del teatro de Virués. Se trata de un rasgo que, aun no destacando, presenta pequeñas muestras también en los dramas que hemos analizado. Baste con considerar, por ejemplo, la muerte en escena del rey de

⁷⁷⁷ No pertenecen a la vertiente seria que hemos considerado algunas comedias originales, ligeras y divertidas como *Los malcasados de Valencia*, *El narciso en su opinión*, o los dos casos que acabamos de analizar, *Don Quijote de la Mancha* y *El engañarse engañando*.

Hungría, de Nísida y de Celauro en *El amor constante*, para tener una idea de la influencia neo-senequista en el teatro de Castro, como también la muerte de Henrico en *El caballero bobo* y el acuchillamiento de Atislao en *La justicia en la piedad*. Por la presencia constante de la sangre en las obras palatinas de Castro, en definitiva, podemos considerar que el elemento de la truculencia se mantiene a lo largo de toda su carrera teatral, si bien se irá matizando (en *Los enemigos hermanos*, por ejemplo, la presencia de la sangre es mucho menos frecuente que en *El amor constante* o *La justicia en la piedad*). Muchos personajes recuerdan a las heroínas de la escuela valenciana. Pensemos por ejemplo en la Flaminia de *La duquesa constante* (que bien puede semejarse a la noble Nísida de *El amor constante*), o también en Amaltea, cazadora que defiende tenazmente lo que posee, como Briseida en *Los enemigos hermanos*. Asimismo, motivos que Castro incluye frecuentemente en sus obras aparecen también en el teatro de otros autores de la Academia de los Nocturnos. La crítica a los lindos y a los endeble personajes masculinos que hemos leído en *El caballero bobo* o también en *Progne y Filomena* se encuentra, por ejemplo, en *La perseguida Amaltea*, donde Artemisa afirma:

ARTEMISA ¡Ay, calla! No me la nombres,
 que igualmente dan enfados
 ver hombres afeminados,
 y mujeres marihombres.
 [...]
 ¿No ha de ser cosa imperfeta,
 ver hombres con cadeneta,
 y damas en montería?
 Cace quien ha de cazar,
 cosa quien ha de coser;
 que si es hombre la mujer,
 el marido habrá de hilar.

(312b)⁷⁷⁸

⁷⁷⁸ Citamos por la edición de Juliá Martínez, de la que indicamos el número de página y la letra de la columna correspondiente. Véase JULIÁ MARTÍNEZ, E., *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, vol. 1.

Los espacios de las primeras obras palatinas de Castro se encuentran lejos de la variedad geográfica del Lope de *La fuerza lastimosa* o *El ejemplo de casadas*, para realizarse solo en pocos sitios que alternan palacio y naturaleza. Se trata de lo que ocurre en *El amor constante*, donde los personajes se mueven sobre todo en el espacio cortesano, y el acto primero transcurre completamente en un único lugar cerrado. En obras posteriores, como *La justicia en la piedad*, en cambio, el estilo del autor se habrá amoldado a los patrones lopescos. Por otra parte, los recursos escénicos que emplea Castro, como hemos visto al analizar los elementos de *attrezzo*, vestuario o gestualidad, superan generalmente las técnicas valencianas, para mostrarse más coherentes con la órbita lopesca (considérese, por ejemplo, la interacción de los personajes con las sillas para visualizar el poder o los vestidos para indicar el cambio de clase social de los personajes). Asimismo, el tratamiento de la figura real manifiesta el paso de una época de influjo valenciano, a una de elaboración teatral que respeta los rasgos de la *comedia nueva*. Como hemos visto al analizar los temas de los dramas palatinos, la trayectoria dramática de Guillem de Castro se ha organizado mediante cambios de estilo concebidos siempre desde una perspectiva estética. Juliá Martínez había hallado tres periodos, organizados en una primera, general inspiración en los dramaturgos valencianos Virués y Tárrega, un segundo periodo que adopta más profundamente las formas de la comedia nueva, y un tercero donde Castro retoma ciertos rasgos (temáticos, sobre todo) de su primera etapa. Faliu-Lacourt, tras presentar esquemáticamente esta misma evolución, concluye: “Ces trois périodes [...] s’inscrivent dans l’évolution de la “comedia nueva” de sa naissance á son déclin”⁷⁷⁹. El análisis de la elaboración palatina confirma las consideraciones de Faliu-Lacourt. Pero, si nos centramos en la diferencia de elaboración de la figura real, podemos concluir que los cambios no se deben solo a razones estéticas, sino también, y probablemente, políticas. De hecho, los reyes que aparecen en las obras palatinas de Castro escritas desde comienzos del siglo XVII (es decir, todas menos *El amor constante* y *El caballero bobo*), muestran un rey que se autolimita y que se arrepiante voluntariamente de su forma de actuar. La rigidez de la autoridad política a partir de la reapertura de los teatros en 1600 influyó sin duda en la elaboración de las tramas, sobre todo por lo que se refiere al personaje del rey. Como consecuencia, el género palatino, que utilizaba a menudo la figura del monarca y desarrollaba una acción

⁷⁷⁹ FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Guillén de Castro, ob. cit.*, 65.

articulada alrededor de sus abusos y de sus defectos morales, tuvo que matizar y modificar algunos de sus rasgos. Al panorama literario y político de su época, por tanto, Castro responde mediante dramas que se adaptan a los cambios. Una vez más, baste con recordar la diferencia entre los desenlaces de *El amor constante* y de *la Justicia en la piedad*: si en el primer caso el tirano muere en la escena a manos de un joven galán que lo sustituirá, en el segundo el pueblo libra a su príncipe de la cárcel a pesar de que este haya sido condenado a muerte por matar al amado de la mujer que persigue. El contexto literario, social, y político que vivió Guillem de Castro influyó probablemente también en su enfoque del género palatino. En cualquier caso y desde el punto de vista teatral, el autor supo sintetizar lo viejo y lo nuevo en una interesante combinación teatral de gran eficacia.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, Valencia, Aurelio Mey, 1608.
- ABRAMS, F., "The enigmatic lion passage in Guillén de Castro's *Las mocedades del Cid*", en *Modern Language Notes*, 84: 2 (1969), 314-17.
- AGHEANA, I. T., "Guillén de Castro's creative use of the *romancero*: one instance in *Las Mocedades del Cid*", en *Bulletin of the Comediantes*, 27: 2 (1975), 79-80.
- ALFARO, A., "Observaciones sobre el rey y el sentimiento monárquico en la comedia española de la Edad de Oro", en *Revista Hispánica Moderna*, 34 (1968), 132-39.
- ALPERN, H., "A note on Guillén de Castro", en *Modern Language notes*, 41: 6 (1926), 391-392.
- ÁLVAREZ SELLERS, M. R., "*Lo trágico y lo cómico mezclado*: Lope de Vega y la creación de la tragedia *al estilo español*", en H. BRIOSO SANTOS y A. CHERECHES (coords.), "*Callando pasan los ligeros años...*": *el Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, Madrid, Liceus, 2012, 45-68.
- "Nada me parece justo / en siendo contra mi gusto": príncipes herederos en el teatro ibérico de los Siglos de Oro", en I. ARELLANO, A. FEROS y J. M. USUNÁRIZ (eds.), *Del poder y sus críticos en el Mundo Ibérico del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2013, 25-39.
- "Tragedia, comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática: para una poética de los géneros en los siglos de oro", en A. DE LA GRANJA y J. A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. II, 7-19.

- AMADEI, V., *L'elemento comico e i personaggi portatori di comicità nel teatro di Guillén de Castro. Parte I*; memoria de licenciatura dirigida por Giuseppe di Stefano, Università di Pisa, 1999.
- AMATEIS, M., “Ai confini dell’umano: Selvaggi, Folli, Orsi. Tradizioni amerindiane ed europee medievali”, en E. COMBA y D. ORMEZZANO (eds.), *Uomini e orsi: morfologia del selvaggio*, Torino, Academia University press, 2015, 212-91.
- ANTONUCCI, F., “Lo trágico y lo cómico mezclado”, en G. POGGI y M. G. PROFETI (eds.), *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro intorno all’ Arte Nuevo: Atti del seminario internazionale, Firenze 19-24 ottobre, 2009*, Florencia, Alinea, 2011, 99-118.
- “Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro”, en G. ROSSI y A. GUARINO (eds.), *Le radici spagnole del teatro moderno europeo: Atti del convegno di studi. Napoli 15-16 Maggio 2003*, Salerno, Edizione del Paguro, 2004, 101-16.
- “Una nota sobre la fortuna de Guillén de Castro: secuencias de *La fuerza de la costumbre* en *La batalla de Pavía* de Cristóbal de Monroy y Silva”, en *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 6 (2003), 315-26.
- “Spunti tematici e rielaborazioni di modelli spagnoli nel “don Gastone di Moncada” di Giacinto Andrea Cicognini”, en M. PROFETI (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea editrice, 1996, 67-86.
- *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Toulouse-Pamplona, Université de Toulouse-Universidad de Navarra, 1995, versión en línea disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1v7>
- “Algunas notas sobre la autoría de *El nieto de su padre*”, en *Criticón*, 51 (1991), 7-20.
- ARATA, S., “El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro”, en F. ANTONUCCI, L. ARATA y M.V. OJEDA (eds.), *Textos, géneros, temas*,

- investigaciones sobre el teatro del siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, 169-89.
- *Miguel Sánchez el "Divino" e la nascita della "Comedia nueva"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- "Comedia palatina y autoridades burlescas", en *Imprévue*, 1-2 (1988), 67-82.
- ARELLANO, I. (ed.), *Los rostros del poder en el Siglo de oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro", en *RILCE*, 27: 1 (2011), 9-34.
- *Arquitectura del ingenio. Estudio sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.
- "Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo", en C. STROSETSCHI (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Madrid-Frankfurt am Main, Vervuert-Iberoamericana, 1998, 1-26.
- "Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro", en *Criticón*, 72 (1998), 73-92.
- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARENAS LOZANO, V., "Un pleito sobre la representación de *La despreciada querida*, de Juan Bautista de Villegas, y *La tragedia por los celos*, de Guillén de Castro, en Potosí (1631)", en A. C. MORÓN ESPINOSA y J. M. RUIZ MARTÍNEZ (coords.), *En teoría hablamos de literatura, Actas del III congreso internacional de la asociación ALEPH, (Granada, 3-7 abril 2006)*, Granada, Dauro, 2007, 429-36.
- ARGENSOLA, L. L. de, *Tragedias*, ed. de L. GIULIANI, Zaragoza, Prensas universitarias, 2009.
- ARGENTE DEL CASTILLO, C., "Hungria en el teatro de Mira de Amescua", en R. CASTILLA PÉREZ y M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granda del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro*

estudios clásicos sobre el tema, Granada, Universidad de Granada, 2001, 83-100.

ARIENTI, G. S., *Le porretane*, ed. de G. GAMBARIIN, Bari, Laterza, 1914.

ARIENZA ARIENZA, J., *La crónica hispana de la Guerra de los Quince años (1593 - 1606), según Guillén de San Clemente y de Centelles, embajador de Felipe II y Felipe III en la corte de Praga entre los años 1581 y 1608*, tesis dirigida por Tóth Sándor László, Universidad de Szeged, Szeged (Hungría), 2009.

ARJONA, J. H., "Two plays attributed to Lope de Vega and Guillén de Castro", en *Hispanic Review*, 33: 4 (1965), 387-94.

ARRÓNIZ, O., *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

ASTON, E. y SAVONA, G., *Theatre as Sign-system. A semiotic of text and performance*, Londres, Routledge, 1991.

AUBRUN, C. V., *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, *En recuerdo de Guillén de Castro en el IV Centenario de su nacimiento: 1569-1969. Exposición de Bibliografía y Filatelia; Patrocinada por el...Ayuntamiento de Valencia. Sala de Exposiciones del Palacio Municipal... 19 al 25 de enero de 1970*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970.

BACZYNSKA, B., "El mejor amigo, el rey y Cautela contra cautela: la reescritura como técnica dramática áurea", en M. L. LOBATO y J.A. MARTÍNEZ BERBEL (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, 123-140.

BADÍA HERRERA, J., "La comedia palatina en la gestación de la comedia nueva", en M. ZUGASTI (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), 103-118.

----- *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid-Frankfurt am Main, TC/12-Iberamericana-Vervuert, 2014.

- BANCES CANDAMO, F. A., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. de D. MOIR, Londres, Tamesis Books, 1970.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del antiguo teatro español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1860.
- BARRETT, L. L., “The omen in Guillén de Castro's drama”, en *Hispania*, 22: 1 (1939), 73-78.
- BENICHOU, P., “El casamiento del Cid”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7: 1-2 (1953), 316-36.
- BLUE, W. R., “*Sol*: Image and Structure in Lope's *La Corona Merceda*”, en *Hispania*, 56: 4 (1973), 1000-06.
- BOBES NAVES, M. C., “Teatro y Semiología”, en *Arbor*, 177: 699-700 (2004), 497-508.
----- *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña-La avispa, 1988.
- BOCCACCIO, G., *El Decamerón*, ed. de M. HERNÁNDEZ ESTEBAN, Madrid, Cátedra, 2007.
----- *Il Decamerone*, ed. de A. OTTOLINI, Milán, Hoepli, 1938.
- BOCCARDO, A., “La reescritura de dos mitos clásicos en Guillén de Castro: *Dido y Eneas y Progne y Filomena*”, en P. BARRERA VELASCO *et al.* (eds.), *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, Madrid, Sial-Trivium, 2017, 83-100.
----- “Campo, monte y corte: los espacios y su valor dramático en algunas obras de Guillem de Castro”, en R. CRESPO-VILA y S. PASTOR (eds.), *DIMENSIONES: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, 173-83.
----- “Reyes tiranos y violencia en algunas obras dramáticas de Guillén de Castro”, en C. J. ÁLVAREZ LÓPEZ, J. M. CARMONA TIerno, A. DAVIS GONZÁLEZ, *et al.* (coords.), *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla, Renacimiento, 2016, 295-311.

- BOCSI, J., “Hungria en el teatro de Lope de Vega”, en *Revista de Literatura*, 31: 61-62 (1967), 95-103.
- BOGATYREV, P., “Les Signes du théâtre”, en *Poétique*, 8 (1971), 517-530.
- BRUERTON, C., “La versificación dramática española en el período 1587-1610”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10: 3-4 (1956), 337-64.
- “The chronology of the *comedias* de Guillén de Castro”, en *Hispanic Review*, 12: 2 (1944), 89-151.
- CALVINO, I., “Italiani, vi esorto ai classici”, en *L'Espresso*, 28 de junio 1981, 58-68.
- CANET VALLÉS, J., L., *Tárrega y la formulación de una primera comedia barroca*, memoria de licenciatura dirigida por Joan Oleza, Valencia, Universitat de Valencia, 1979.
- y SIRERA TURÓ, J. L., “Francisco Agustín Tárrega”, en J. OLEZA (dir.), *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, 105-32.
- CANO NAVARRO, J., “El espacio palatino en el último Lope: *porfiando vence amor*”, en F. PEDRAZA, R. GONZÁLEZ CAÑAL y G. GÓMEZ RUBIO (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo, 14-16 de noviembre de 2003*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2005, 149-70.
- “La figura del valido en las comedias palatinas de *La vega del Parnaso*”, en I. J. GARCÍA y S. TALAVERA (coords.), *Charisterion Francisco Martín Oblatum*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, 476-86.
- CANTALAPIEDRA, F., *Semiótica teatral del siglo de oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Capítulos de reformation que su magestad se sirve de mandar guardar por esta ley, para el gouierno del Reyno*. Madrid, Tomás Iunti, 1623.
- CASA, F. P., “The self-realization of the Cid”, en *Folio: essays on Foreign Language and Literature*, 12 (1980), 1-11.

- CASALDUERO, J., *Estudios sobre teatro español. Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín, Duque de Rivas*, Madrid, Gredos, 1962.
- CASSOL, A., “La comedia palatina tardía. El caso de Juan Bautista Diamante”, en A. ALONSO y J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ (eds.), “*Non omnis moriar*”. *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, 305-15.
- CASTAÑEDA, J. A., “The Classical Legend of Progne and Filomena in Spanish Golden Age theater”, en B. SIMERKA y A. WILLIAMSEN (eds.), *Critical Reflections: Essays on Golden Age Spanish literature in honor of James A. Parr*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, 102-109.
- CASTIGLIONE, B., *Il libro del Cortegiano*, ed. de G. PRETI, Turín, Einaudi, 1965.
- CASTRO Y BELLVÍS, G., *Primera parte de las comedias de don Guillén de Castro*, Valencia, Felipe Mey, 1618.
- *Segunda parte de las comedias de don Guillén de Castro*, Valencia, Miguel Sorolla, 1625.
- *Don Quijote de La Mancha*, ed. de I. ARELLANO, en I. ARELLANO, *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. CERBRIÁN MEZQUITA, Valencia, Domenech, 1905.
- *Don Quijote de la Mancha*, ed. de L. GARCÍA LORENZO, Salamanca, Anaya, 1971.
- *El curioso impertinente* ed. de M. L. LOBATO y C. FALIU-LACOURT, Kassel, Reichenberger, 1991.
- *El pobre honrado*, ed. de M. SERRANO Y SANZ, París, Feret & Fils, 1902.
- *La Ingratitud por amor*, ed. de H. A. RENNERT, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1899.
- *La tragedia por los celos*, ed. de H. ALPERN, París, H. Champion, 1926.
- *Las hazañas del Cid*, ed. de J. E. WEIGER, Barcelona, Puvill, 1980.

- *Las mocedades del Cid*, ed. de C. FALIU-LACOURT, Madrid, Taurus, 1988.
- *Las mocedades del Cid*, ed. de L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Cátedra, 1978.
- *Las mocedades del Cid*, ed. de S. ARATA, Barcelona, Crítica, 1996.
- *Las mocedades del Cid*, ed. y notas de V. SAID ARNESTO, Madrid, La Lectura, 1913.
- *Los mal casados de Valencia*, ed. de L. GARCÍA LORENZO, Madrid, Castalia, 1976.
- *Obras Completas*, I, ed. de J. OLEZA, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1997.
- *Obras de don Guillén de Castro*, ed. de E. JULIÁ MARTÍNEZ, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, I vol. (1925), II vol. (1926), III vol. (1927).
- *Première partie de Mocedades del Cid*, ed. y trad. de E. MÉRIMÉE, Privat, Toulouse, 1890.
- *Guillén de Castro. Sus mejores obras al alcance de los niños*, ed. de F. de TABARCA, Madrid, Editorial Estudio, s.a. (Colección Ortíz).
- CASTRO, A. de., *Adversus homnes haerenses*, Coloniae, Melchior Novesianus, 1543.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, A., “Privanza e integridad nacional: Lope de Vega y las crisis del poder”, en *RILCE*, 21: 2 (2005), 205-25.
- CAZAL, F., “Romancero y reescritura dramática: *Las Mocedades del Cid*”, en *Criticón*, 72 (1998), 93-123.
- CENTENERA SÁNCHEZ-SECO, F., *El tiranicidio en los escritos de Juan de Mariana: un estudio sobre uno de los referentes más extremos de la cuestión*, tesis dirigida por Luis García San Miguel Rodríguez-Arango, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2005.
- CENTINI, M., *Il Sapiente del Bosco: il mito dell’Uomo Selvatico nelle Alpi*, Milano, Xenia, 1989.

- CERVANTES, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999, edición en línea disponible en la página www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd4t2 .
- CHAVALIER, M., “Decoro y decoros”, en *Revista de Filología Española*, 72:1-2 (1993), 5-24.
- CICERÓN, M. T., *Sobre la República*, introd., trad., apéndice y notas de A. D’ORS, Madrid, Gredos, 1984.
- CORRAO, P., “A patti con la corona: la Sicilia aragonesa”, en F. BENIGNO y G. GIARRIZZO (eds.), *Storia della Sicilia. 1. Dalle origini al Seicento*, Bari, Laterza, 2003, 121-33.
- COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, estudio preliminar e índices de J. L. SUÁREZ GARCÍA y A. MADROÑAL, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 2000.
- “Actores famosos del siglo XVII. María de Córdoba “Amarilis” y su marido Andrés de la Vega”, en *Revista de la Biblioteca*, 37 (1933), 1-33.
- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1904.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. de I. ARELLANO y R. ZAFRA, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- COVARRUBIAS Y LEYVA, D, *De matrimoniis*, en *Opera Omnia*, Lugduni, Horatii Boissat & Georgii Remeus, 1661.
- CRAPOTTA, J., *Kingship and tyranny in the theater of Guillén de Castro*, Londres, Tamesis, 1984.
- CUEVA Y SILVA, L. de la, *La firmeza en la ausencia*, en T. SCOTT SOUFAS (ed.), *Women's acts: plays by women dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, UP of Kentucky, 1997, 195-224.
- CUEVA, J. de la, *Tragedias juan de la cueva*, ed. de M. PRESOTTO, estudio preliminar de R. FROLDI, Valencia, Universitat de València, 2013.

- D'ANCONA, A., *La storia di Ottinello e Giulia*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1867.
- DELGADO, M., *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill, 1984.
- “Tiranía y derecho de resistencia en *Las mocedades del Cid*”, en *Segismundo*, 15: 1-2 (1981), 173-84.
- “Guillén de Castro y las teorías políticas sobre el tiranicidio y el derecho de resistencia”, en *Bulletin Hispanique*, 85: 1-2 (1983), 65-82.
- DIAGO MONCHOLÍ, M. V., *Joan Timoneda, teatro profano: contribución al estudio de la génesis de la comedia española en el siglo XVI*, memoria de licenciatura dirigida por Joan Oleza, Valencia, Universitat de València, 1979.
- DIAZ DE ESCOVAR, N. y LASSO DE LA VEGA, F. de P., *Historia del teatro español*, I, Barcelona, Montaner y Simón, 1924.
- DIEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- *Sociología de la Comedia Española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DÍEZ-ECHARRI, E. y ROCA FRANQUESA, J. M., *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1960.
- DOMINGO CARVAJAL, G., *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631)*, tesis doctoral dirigida por Rosa Navarro Durán; Barcelona, Universidad de Barcelona, junio 2005.
- DOMÍNGUEZ-HERMIDA, B., *Sociedad decapitada en el teatro del siglo de oro: El villano en su rincón de Lope de Vega, La ventura con el nombre de Tirso de Molina, y El amor constate de Guillén de Castro*, tesis dirigida por Julio Baena, Universidad de Colorado, 2003.
- EBERSOLE, A. V., “El arte dramático de Guillén de Castro a través de tres obras de tema cervantino: *Don Quijote de la Mancha*, *El curioso impertinente* y *La fuerza de la sangre*”, en A. V. EBERSOLE (dir.), *Perspectivas de la comedia*, Valencia, Estudios de hispanófila, 1978, 99-110.

- “La originalidad de ‘Los malcasados de Valencia’ de Guillén de Castro”, en *Hispania*, 55: 3 (1972), 456-62.
- EGIDO, A., “La universidad de Amor y *La dama boba*”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 54 (1978), 351-71.
- ELAM, K., *The semiotics of theatre and drama*, Nueva York, Methuen, 1980.
- ENTRAMBASAGUAS J. y FERNÁNDEZ NIETO, M., “Guillén de Castro”, en J.M. DIEZ BORQUE (coord.), *Historia de la Literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, 675-77.
- ESCRIBANO, J., “The function of classical myth in the Theater of Guillén de Castro”, en C. NELSON (ed.), *Studies in language and literature, proceedings of the 23rd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Richmond, Dept. of Foreign Languages of Eastern Kentucky University, 1976, 147-51.
- FALIU-LACOURT, C., *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or, Guillén de Castro*, Toulouse, FIR, 1989.
- “Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro”, en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8: 2 (1989), 453-65.
- “El perfecto caballero”, en *Criticón*, 39 (1987), 63-76.
- “Formas vicariantes de un tema recurrente en *El curioso impertinente* (Cervantes y G. de Castro)”, en *Criticón*, 30 (1985), 169-81.
- “*Allá van leyes do quieren reyes* de Guillén de Castro (?)”, en GESTE (eds.), *Ordre et révolte dans le théâtre espagnol du Siècle d'or (Actes du 1er colloque GESTE, 20-21 janvier 1978)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978.
- “Variations sur le langage théâtral: Procné et Philomène de Guillén de Castro”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 27 (1976), 109-115.
- FALK, J., “The *Romancero* and Guillén de Castro’s *Nacimiento de Montecinos*”, en *Bulletin of the Comediantes*, 38: 2 (1986), 177-92.

- FARRÉ VIDAL, J., “*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su refundición a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro”, en *Revista de literatura*, 70: 140 (2008), 405-38.
- FERDINANDY, M. de., *Historia de Hungría*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., “Discurso sobre los orígenes del teatro español”, en *Biblioteca de Autores Españoles*, II, Madrid, Atlas, 1944.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, O., *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, tesis dirigida por José M. Díez Borque, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- FEROS, A., “Vicedioses, pero humanos: el drama del Rey”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 14 (1993), 103-31.
- FERRER VALLS, T., “Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de santa cruz*”, en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18 (2012), 40-62.
- “La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora”, en F. PEDRAZA, R. GONZÁLEZ CAÑAL y A. GARCÍA GONZÁLEZ (eds.), *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, 83-100.
- (dir.) et al., *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Kassel, Reichenberger, 2008.
- "Aventuras novelescas en el teatro español de fines del siglo XVI: heroínas perseguidas en la obra de Cristóbal de Virués y Francisco Agustín Tárrega", en M. CHIABÒ (ed.), *XXVIII Convegno Internazionale Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500*, Roma 7-10 octubre 2004, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2005, 319-42.
- “El juego del poder: Lope de Vega y los dramas de la privanza”, en I. ARELLANO y M. VITSE (coords.), *Seminario Internacional: Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble*, (23-24 abril 2001), Madrid, Casa de Velázquez, 2004, 159-85.

- “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, en F. DOMÍNGUEZ MATITO y J. BRAVO VEGA (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, 139-160.
- “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, en *Cuadernos de Teatro clásico*, 13-14 (2000), 63-84.
- *et al.*, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <http://catcom.uv.es>.
- “Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática Valenciana”, en *Edad de oro*, 16 (1997), 137-48.
- FIDALGO FRANCISCO, E., “El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa”, en S. PAREDES NÚÑEZ (coord.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. II, 313-28.
- FRIEDMAN, E., “Guillén de Castro’s *Progne y Filomena*: between the Classic and the *Comedia*”, en *Neophilologus*, 72: 2 (1988), 213-17.
- FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968. (trad. de F. Gabriele a partir del original italiano *Il teatro valenzano e l’origine della commedia barocca*, Pisa, Istituto di Letteratura Spagnola e Hispano-americana dell’Università di Pisa, 1962).
- FRYE, N., *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik, 1996, 290-98 (trad. de C. López de Lamadrid de *Words with power. Being a second study of the Bible and literature*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1990).
- FUCHS, B., “Empire Unmanned: Gender Trouble and Genoese Gold in Cervantes’s *The Two Damsels*”, en *PMLA*, 116: 2 (2001), 285-299.
- GALANES, A. L., “*Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro: corteza y meollo”, en *Hispanófila*, 44 (1972), 13-31.

- GALAR, E., “El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*”, en E. GALAR y B. OTEIZA (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, 35-52.
- GALINO CARRILLO, M. A., *Los tratados sobre educación de príncipes. Siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1948.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2007.
- *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid, CSIC, 1991.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V., *Historia del teatro hespañol*, Madrid, imprenta real, 1785.
- GARCÍA LORENZO, L., “Más sobre el soldado pretendiente: *El pretender con pobreza* de Guillén de Castro”, en J. VÉLEZ SAINZ y A. SÁNCHEZ JIMÉNEZ (eds.), *El teatro soldadesco y la cultura militar en la España imperial*, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, 155-66.
- “De locos y caballeros: *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, R. GONZÁLEZ CAÑAL y E. MARCELLO (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Univ. De Castilla-La Mancha, 2006, 79-97.
- “Guillén de Castro. Obra dramática y puesta en escena”, en I. ARELLANO (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, 51-59.
- *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976.
- *El tema del Conde Alarcos: del Romancero a Jacinto Grau*, Madrid, CSIC, 1972.
- GARCÍA MASCARELL, P., *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls; Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 2014.

- GARCÍA-REIDY, A., “Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón”, en F. DE ARMAS y L. GARCÍA LORENZO (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 2011, 183-208.
- GARCÍA VALDECASAS, A., “La tragedia de final feliz: Guillén de Castro”, en M. GARCÍA MARTÍN, I. ARELLANO, J. BLASCO y M. VITSE (eds.), *Estado actual sobre el Siglo de Oro (Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, I)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, 435-446.
- “Los actores en el reinado de Felipe III”, en T. FERRER VALLS, y N. DIAGO, (coords.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València*, Valencia, Universitat de València, 1991, 369-86.
- GIBSON, S. L., *La violencia en el teatro de Guillén de Castro*, tesis leída en la Universidad de North Texas State, 1979.
- GILLET, J. E. y WILLIAMS E. B., “Tragedia de los amores de Eneas y de la reina Dido”, en *PMLA*, 46: 2 (1931), 353-431.
- GIRALDI CINTHIO, G. B. *Discorso ovvero lettera intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie*, Milán, G. Daelli e comp., 1864.
- GÓMEZ RUBIO, G., “Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*”, en *Lectura y signo*, 2 (2007), 191-216.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, G., “El aposento como espacio de la comedia nueva: configuración dramática y espacialidad primaria en el teatro de Lope de Vega”, en *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 5 (2015), 13-29.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A., HURTADO J. y DE LA SERNA, J., *Historia de la literatura española*, 2 vols., Madrid, SAETA, 1940.
- GONZÁLEZ, A., “Los espacios de *Pedro de Urdemalas*”, en I. ARELLANO y G. VEGA GARCÍA-LUENGOS (eds.), *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de*

los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000), Nueva York, Peter Lang, 2001, 179-89.

----- “Las acotaciones. Elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas”, en *Annali. Sezione Romanza*, 37: 2 (1995), 153-65.

GONZÁLEZ, L., “La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar”, en P. CIVIL y F. CRÉMOUX, (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...París, del 9 al 13 de Julio de 2007*, vol. II (CD), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

GREEN, O. H., “New Documents for the Biography of Guillén de Castro y Bellvís”, en *Revue Hispanique*, 81: 2 (1933), 248-60.

GREENE, T. M., *The light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982.

GUARINO, A., “Nápoles y Tirso: ambientación histórica y verosimilitud en algunas comedias palatinas”, en D. VACCARI (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuecentenario de la AIH*, vol. IV, Roma, Bagatto Libri, 2012, 124-32.

GUASTAVINO GALLENT, G., “Notas tirsianas (IV)”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73 (1966), 91-107.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, F., “Aspectos del análisis semiótico teatral”, en *Castilla: Estudios de literatura*, 14 (1989), 75-92.

GUTIÉRREZ GIL, A., “La magia como elemento de extrañamiento en la comedia palatina: el caso de *La esmeralda del amor* de Rojas Zorrilla”, en M. L. LOBATO, J. SAN JOSÉ y G. VEGA (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, 283-304.

----- *La comedia palatina en Francisco de Rojas Zorrilla*, tesis doctoral dirigida por Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha, noviembre 2015.

- “Una aproximación a la comedia palatina de Francisco de Rojas Zorrilla”, en A. BÈGUE y E. HERRAN ALONSO (eds.), *Pictavia Aurea, Actas del IX Congreso de la AISO*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, 881-89.
- “Hungria como espacio mítico en las comedias de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla”, en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), 217-35.
- HERMENEGILDO, A., *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida, Universidad de Lérida, 2001.
- “Cristóbal de Virués y las estrategias de la teatralización”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ y R. GONZÁLEZ CAÑAL, *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Almagro, Universidad de Castilla La-Mancha, 1999, 31-50.
- “La imagen del rey en el teatro de la España clásica”, en *Segismundo*, 1976, 53-86.
- HIGASHI, A. “La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope”, en *Nueva revista de Filología Hispánica*, 53: 1 (2005), 35-65.
- HOLLAND, H. R., *Some accounts of the life of Lope de Vega and Guillén de Castro*, Londres, Thomas Davison, 1817.
- HORMIGÓN, J. A., “Los mitos en el espejo cóncavo: transgresiones de la norma en el personaje del rey” en F. RUIZ RAMÓN, y C. OLIVA (eds.), *El mito en el teatro clásico español, ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus, 1988, 158-81.
- HUERTA CALVO, J. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (coords.), *Cuadernos de teatro clásico. Número dedicado a Clásicos entre siglos. Un recorrido por las puestas en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo XX y principios del XXI*, 22 (2006).
- IBÁÑEZ CHACÓN, A., “Venganzas por agravios: los celos de Irene en *La manzana de la discordia*”, en R. MORALES RAYA y M. GONZÁLEZ DENGRA (coords.), *La pasión*

de los celos en el teatro del siglo de oro: actas del III Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (8-11 noviembre 2006), Granada, Universidad de Granada, 2007, 229-48.

----- “La tela de Aracne: sobre un exemplum mythologicum en *La manzana de la discordia* y *robo de Helena* de Antonio Mira de Amescua y Guillén de Castro”, en *Hesperia*, 7 (2004), 127-42.

INGARDEN, R., *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tubinga, Max Niemeyer, 1972 (1ª edición de 1931).

INSÚA CERECEDA, M., “Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua”, en C. MATA y M. ZUGASTI (eds.), *Actas del congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, I, Pamplona, Eunsa, 2005, 899-910.

ISTHVANFI, N., *Historiarum de rebus ungaricis libri XXXIV*, Colonia, Antonius Hieratus, 1622.

JANDOVÁ, J. y VOLEK, E. (eds. y trads.), *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*, Madrid-Bogotá, Fundamentos-RESAD Universidad Nacional de Colombia, 2013.

JONES, C. A., “Spanish Honor as historical phenomenon”, en *Hispanic Review*, 33 (1965), 32-39.

----- “*Honor* in Spanish Golden-Age Drama: its relation to real life and to morals”, en *Bulletin of Hispanic studies*, 35 (1958), 199-210.

JOSÉ PRADES, J. de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, CSIC, 1963.

JULIÁ MARTÍNEZ, E., “Sobre *El amor constante* de Guillén de Castro”, en *Revista de Filología Española*, 30 (1946), 118-23.

----- “La métrica en las producciones dramáticas de Guillén de Castro”, en *Anales de la Universidad de Madrid. Letras*, 3 (1934), 62-71.

- *Poetas dramáticos valencianos*, 2 vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929.
- KARTCHNER, E. J., “*El curioso impertinente* recreated: drama and metadrama in Cervantes and Guillén de Castro”, en *Hecho teatral*, 5 (2005), 165-75.
- KIDD, M., *Stages of Desire: The Mythological Tradition in Classical and Contemporary Spanish Theater*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1999.
- KIRSCHNER, T. J. y CLAVERO, D., “Preguntas en torno a un título enigmático: *La corona merecida*”, en *Anuario de Lope de Vega*, 4 (1998), 165-68.
- KORPÁS, Z., “Las historias personales perdidas: lo húngaro y el teatro del Siglo de Oro (interpretación y cercanía de la lejanía física)”, en *Hipogrifo*, 2: 2 (2014), 43-61.
- “Las luchas antiturcas en Hungría y la política oriental de los Austrias”, en A. ALVAR (ed.), *Socialización, vida privada y actividad pública de un Emperador del Renacimiento. Fernando I, 1503-1564*, Madrid, SECC, 2004, 335-69.
- “La correspondencia de un soldado español de las guerras de Hungría a mediados del siglo XVI. Comentarios al diario de Bernardo de Aldana (1548-1552), en *Hispania: Revista española de historia*, 60: 206 (2000), 881-910.
- LA DU, R. D., “The dramatic tradition of Bellido Dolfos”, en *Hispania*, 46 (1963), 693-99.
- “Honor and the King in the *comedias* de Guillén de Castro”, en *Hispania*, 45 (1962), 211-217.
- “A rejoinder to: Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro”, en *Bulletin of the Comediantes*, 11: 2 (1959), 10-16.
- LABARRE, F y LABARRE R., “En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y de algunas otras comedias de Tirso de Molina”, en *Criticón*, 16 (1981), 11-20.
- LAMARCA, L., *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*, Valencia, París-Valencia, 1992 (reprod. facs. de la edición de Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga, 1840).

- LAURER, R. A., “*La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Rúa Cueva y Silva: de profeminismo a *speculum principum*”, en *Bulletin of the Comediantes*, 68: 1 (2016), 85-101.
- “The Use and Abuse of History in the Spanish Theater of the Golden Age: The Regicide of Sancho II as Treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro, and Lope de Vega”, en *Hispanic Review*, 56: 1 (1988), 17-37.
- LEAVITT, S. E., “Una comedia sin paralelo: *Las hazañas del Cid*”, en A. D. KOSOFF y J. AMOR Y VÁZQUEZ (coords.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, 429-38.
- “Divine justice in *Las hazañas del Cid*”, en *Hispania*, 12 (1929), 141-46.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- LOBATO, M. L., “*Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco*”, en A. SERRANO *et al.* (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (Almería, 16-19 marzo 2006)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2007, 199-219.
- LONDERO, R., “Amor aulico e amor volgare nel teatro tardosecentesco di Andrés Gil Enriquez”, en D. A. CUSATO y L. FRATTALE (eds.), *La penna di Venere. Scrittura dell'amore nelle culture iberiche, Atti del XX Convegno dell' AISPI*, Mesina, Andrea Lippolis Editore, 2002, 223-33.
- LOTMAN, Y., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- MALCOLM, A., “Public morality and the clousure of the theatres in the mid-seventeenth century: Philip IV, the Council of Castile and the arrival of Mariana de Austria”, en J. P. RICHARD (ed.), *Rhetoric and Reality in Early Modern Spain*, Londres, Tamesis Books, 2006. 92-112.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

- *Teoría española del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1944.
- MARCO, P., “Fuentes literarias de las comedias valencianas de Guillén de Castro”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, 68: 1-2 (1992), 183-207.
- “Fuente cervantina en una comedia valenciana de Guillem de Castro”, en *Boletín de la sociedad castellonense de cultura. Suplemento literario*, 3 (1983), 15-26.
- “Una tragedia clásica, fuente de una comedia de Guillem de Castro” en *Boletín de la sociedad castellonense de Cultura. Suplemento literario*, 1 (1983), 20-34.
- MARIANA, J. de, *La dignidad real y la educación del Rey*, ed. de L. SÁNCHEZ AGESTA, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981.
- MARTÍ GRAJALES, F., “Bio-Bibliografía de Guillén de Castro”, en *Anales del Centro de cultura valenciana*, 4 (1931), 171-220.
- *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.
- *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, 4 vols., Valencia, Vives y Mora, 1906.
- MARTÍ, J., *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, ed. de D. MAÑERO LOZANO, Madrid, Cátedra, 2007.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, A., “El renacimiento español”, en P. C. GONZÁLEZ CUEVAS (coord.), *Historia del pensamiento político español. Del renacimiento a nuestros días*, Madrid, UNED, 2016, 21-47.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, M., *El hombre atemperado. Autocontrol, disciplina y masculinidad en textos españoles de la temprana modernidad*, New York-Washington, D.C.-Bern, Peter Lang, 2005.
- MARTÍNEZ-FALERO, L., *Narciso en España: de los orígenes a la desmitificación del mito*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2011.
- MAS I USÓ, P., *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*, Kassel, Reichenberger, 1996.

- MCBRIDE, C. A., “Los objetos materiales como objetos significativos en *Las mocedades del Cid*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15: 3-4 (1961), 448-58.
- MCCRARY, W. C., “Guillén de Castro and the *Mocedades de Rodrigo*: a study of tradition and innovation”, en U. T. HOLMES y E. B. HAM (eds.), *Romance studies in memory of Edward Billings Ham*, Hayward, California State College Press, 1967, 89-102.
- MCKENDRICK, M., *Playing the king. Lope de Vega and the limits of conformity*, Londres, Tamesis Books, 2000.
- MCVAY, T. E. Jr., “Loss, language and politics in two Golden Age Works: the ‘Progne y Filomena’ plays of Guillén de Castro and Francisco Rojas Zorrilla”, en B. MUJICA y S. VOROS (eds.), *Looking at the Comedia in the year of the quincentennial*, Lanham, University Press of America, 1993, 141-47.
- MEDINA, B., *Expositio in primam Secvndae Angelici Doctoris D. Thomae Aquinatis*, Salamanca, Haeradum Mathiae Gastii, 1578.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Calderón y su teatro, conferencias dadas en el círculo de la unión católica*, Madrid, Pérez Dubrull, 1884 (1ª ed. en Madrid, Murillo, 1881).
- MÉRIMÉE, E., “Notes sur Guillén de Castro”, en *Revue Hispanique*, 1 (1894), 84-85.
- MÉRIMÉE, H., *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, Valencia, Instituto Alfons el Magnánim, 2004 (trad. de V. Esquerdo Sivera de *Spectacles et comédiens à Valencia, (1580-1630)*, Toulouse, Privat, 1913).
- *El arte dramático en Valencia*, 2 vols., Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985 (trad. de O. Pellissa Safont de *L’art dramatique à Valencia, depuis les origines jusqu’au commencement du XVIIe siècle*, Toulouse, Privat, 1913).
- “Pour la biographie de Guillén de Castro”, en *Revue des langues romanes*, 10 (1907), 311-22.
- MERLE, A., “El *De rege* de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?”, en *Criticón*, 120-121 (2014), 89-102.

- MESONERO ROMANOS, R. de, *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1951 (1º ed. 1857).
- “Teatro de Guillén de Castro”, en *Semanario pintoresco español*, 10 (7 de marzo de 1852), 74-75.
- MIRA DE AMESCUA, *La mesonera del cielo* ed de J. M. BELLA, Madrid, Clásicos castellanos, 1972.
- MOLINA, L. de. *De iustitia et iure*, Coloniae, Hermanni Mylii, 1614.
- MONNER SANS, R., *Don Guillén de Castro: ensayo de crítica bio-bibliográfica*, Buenos Aires, Coni Hermanos, 1913.
- MONTANER FRUTOS, A., *Política, historia y drama en “El cerco de Zamora”: la comedia segunda de “Las mocedades del Cid”*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1989.
- MONTIEL, C. U., “El reto a Zamora en *Las hazañas del Cid* de Guillén de Castro. Duplicación y extensión de la violencia”, en J. M. ESCUDERO BAZTÁN y V. RONCERO LÓPEZ (coords.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2010, 137-50.
- MORACE, R., “La teoria del tragico nel Giraldi (con incursioni nell’epico)”, en R. GIULIO (ed.), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico. Atti del Convegno PRIN 2008: «La tragedia: il mito, il sacro, la storia»*, Salerno, 15-16 novembre 2012, Nápoles, Liguori, 2013, 169-85.
- MORENO, C., “«¿Qué haré entre tantas confusiones?»: sobre los padres dubitativos en el teatro de Guillén de Castro”, en *Criticón*, 87-89 (2003), 507-17.
- MORENO MUÑOZ, M. J., *La danza teatral en el siglo XVII*, tesis de doctorado dirigida por Pedro Ruiz Pérez, Córdoba, Universidad de Córdoba, noviembre 2008.
- MORLEY, S. G., “Fuente ovejuna and its theme-parallels”, en *Hispanic Review*, 4: 4 (1936), 303-11.
- y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

- MUJICA, B., “Guillén de Castro”, en M. PARKER (ed.), *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Wesport, Greenwood Press, 1998, 51-62.
- MUKAŘOVSKÝ, J., “Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu”, en *Literární noviny*, 5: 10 (1931), 2-3.
- MUNTANER, R., *Crónica*, ed. de J.P. MASSOT I MUNTANER, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 2011.
- MUÑOZ PEÑA, P., *El teatro del maestro Tirso de Molina (estudio crítico-literario)*, Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1889.
- NAVARRO GONZÁLEZ, A., “Dos estudios. I. El ingenioso don Quijote en la España del siglo XVII”, en *Anales Cervantinos*, 6 (1957), 1-48.
- NICOLÁS, A., *Bibliotheca hispana nova, sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Madrid, Visor Libros, 1996 (reprod. facs. de la edición de Matriti, apud viduam et heredes D. Ioachimi Ibarrae..., 1783-1788, [1º ed. 1672]).
- OCHOA, E. de, *Tesoro del teatro español, desde su origen (1356) hasta nuestros días; 1. Orígenes del teatro español, por L. Fernández de Moratín. Piezas dramáticas anteriores a Lope, con un apéndice de E. Ochoa*, París, Baudry, 1838 (*Colección de los mejores Autores Españoles*, vol. X).
- OJEDA CALVO, M. V., *El hijo de la Cuna de Sevilla. Comedia inédita de finales del siglo XVI*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- OJEDA FERNÁNDEZ, María E. “Imágenes de Mujer en la Literatura del Siglo de Oro: Lope de Vega y La Dama Boba”, en *Epos: Revista de filosofía*, 23 (2007), 81-92.
- OLEZA, J., (dir.), *ARTELOPE, base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, <http://artelope.uv.es>.
- “Castro, Guillén de”, en D. GAVELA y P. C. ROJO ALIQUÉ (coords), P. JAURALDE POU (dir.), *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 2010, I, 298-330

- “Las posibilidades extremas de una traza grave. *El amor desatinado*, de Lope de Vega”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, O. CORNAGO BERNAL, A. MADROÑAL DURÁN y C. MENÉNDEZ ONRUBIA (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, 489-504.
- “Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español”, en A. BLECUA, I. ARELLANO, y G. SERÉS (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 321-49.
- “Reyes risibles/ reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega”, en C. COUDERC y B. PELLISTRANDI (eds.), “*por discreto y por amigo*”. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, 305-18.
- “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, en *Estaba el jardín en flor...Homenaje a Stefano Arata. Criticón*, 87-89 (2003), 603-20
- “El primer Lope: un haz de diferencias”, en *Ínsula*, 658 (2001), 12-14.
- “La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*”, en C. STROSETZKI (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, 42-68.
- “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo”, en *Edad de Oro*, 16 (1997), 235-51.
- “En los orígenes de la práctica escénica cortesana: la comedia *Aquilana*, de Torres Naharro”, en K. SABIK (ed.), *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1997, 153-77.
- “Hagamos cosas de risa las cosas de calidad. El lacayo fingido o las armas sutiles de la comedia”, en *La puesta en escena del teatro clásico, Cuadernos de teatro clásico*, 8 (1995), 85-119.

- “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en I. ARELLANO y V. GARCÍA RUIZ (coords.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos: homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, 235-50.
- “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. OLEZA (dir.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, 251-308.
- y ANTONUCCI, F., “La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones”, en *RILCE*, 29: 3 (2013), 689-741.
- OLIVA, C., “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en F. PEDRAZA y R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro, UCLM-Festival de Almagro, 1996, 13-36.
- OLSON, E., *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.
- ORTIGOZA VIEYRA, C., *Los móviles de la comedia en Lope, Alarcón, Tirso, Moreto, Rojas, Calderón*, México, Robredo, 1954.
- PAGNOTTA, C. J., “Comicidad e ingenio en la comedia palatina de Tirso de Molina”, en D. VACCARI (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. IV, Roma, Bagatto Libri, 2012, 203-08.
- PALLARES, B., “La melancolía en la comedia palatina de Tirso de Molina (contribución al estudio del tema en su obra)”, en E. GALAR y B. OTEIZA (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo)*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, 91-123.
- PALOMO, P., “La creación dramática de Tirso de Molina”, prólogo a *Tirso de Molina: Comedias escogidas*, Barcelona, Vergara, 1968.
- PAPPANASTOS, G., “Verbal subtlety in Castro’s *El amor constante*”, en *Bulletin of the Comediantes*, 28: 1 (1976), 17-22.

- *The heroic ideal in five plays of Guillén de Castro*, tesis dirigida por W. C. McCrary, University of Kentucky, 1969.
- PARKER, A. A., “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”, en M. DURÁN y R. GONZÁLEZ ECHEVERRÍA (eds.), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, 329-57.
- PASCUA MEJÍA, M., *Acotaciones y estrategia acotadora en cuatro manuscritos de El príncipe constante de Pedro Calderón de la Barca*, tesis dirigida por José Romera Castillo, UNED (Madrid), junio 2009.
- PASTOR FUSTER, J., *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días, con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, Valencia, París-Valencia, 1980 (reprod. facs. de la edición de Valencia, Imprenta y Librería de José Ximeno, 1827).
- PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2008 (trad. de J. Melendres de la edición francesa de 1998).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., “Personas reales y justicia poética: Lope, Guillén de Castro, Rojas Zorrilla”, en *Lectura y signo: revista de literatura*, 2: 1 (2007), 129-56.
- PEÑA PIMENTEL, M., “Sancho II y el cerco de Zamora. El rey/tirano en el teatro del Siglo de Oro”, en J. M. ESCUDERO BAZTÁN y V. RONCERO LÓPEZ (coords.). *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2010, 183-94.
- PÉREZ PASTOR, C., *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, vol. 3, (1621-1625), Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907.
- PÉREZ, A., *Relaciones y cartas*, ed. de A. ALVAR EZQUERRA, 2 vols., Madrid, Turner, 1986.
- PILONI, G., *L'elemento comico e I personaggi portatori di comicità nel teatro di Guillén de Castro. Parte II*, memoria de licenciatura dirigida por Giuseppe di Stefano, Università di Pisa, 1999.

- PORTEIRO CHOUCIÑO, A. M., “*Del monte sale quien el monte quema: consideraciones genéricas*”, en J. A. CALZÓN GARCÍA, B. CAMBLOR PANDIELLA, M. CUEVAS ALONSO, *et al.* (coords.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, 689-97.
- PRIMORAC, B., “*Progne y Filomena de Guillén de Castro - o la destrucción de un mito*”, en Y. CAMPBELL (ed.), *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, 57-68.
- PROFETI, M. G., “Comedias representadas-textos literarios: los problemas ecdóticos”, en C. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL (ed.), *Teatro, historia y sociedad (Seminario Internacional sobre teatro del Siglo de Oro español)*, Murcia, octubre 1994, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, 205-216.
- “Il Pellicer e la sua *Idea de la comedia de Castilla, deducida de las obras cómicas del Doctor Juan Pérez de Montalbán*”, en G. MANCINI (dir.), *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Università di Pisa, 1966-1967, 170-217. Ed. en línea disponible en www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc708m3.
- RAMOS, J. L., “Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca”, en J. OLEZA (dir.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, 229-248.
- “La dramaturgia de Guillén de Castro: integración y ‘diferencia’”. Memoria de licenciatura dirigida por Joan Oleza, Universitat de València, Facultad de Filología, 1979.
- RATCLIFFE, M., “Powerlessness or empowered? Women in Guillén de Castro’s *Las mocedades del Cid* and *Las hazañas del Cid*”, en *Bulletin of the Comediantes*, 44: 2 (1992), 261-67.

- RENEÉ MACHIT, M., *Bad habits. Gender made and remade in Guillén de Castro's La fuerza de la costumbre*, tesis dirigida por M. Gaylord, Universidad de Harvard, 2013.
- REYNOLDS, P., *Drama: Text into Performance*, Harmondsworth, Penguin, 1986.
- RÍO, A. del, *Historia de la literatura Española*, Barcelona, Bruguera, 1982 (1º ed. Nueva York, Dryden Press, 1948).
- RÍO BARREDO, M. J. del, “De Madrid a Turín: el ceremonial de las reinas españolas en la corte ducal de Catalina Micaela de Saboya”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II (2003), 97-122.
- RIPA, C., *Trattato di iconologia*, Roma, Eredi di Gio Gigliotti, 1593.
- RIVADENEIRA, P., *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y otros políticos deste tiempo enseñan*, ed. de V. DE LA FUENTE, Madrid, Atlas, 1952 (BAE, LX).
- ROCA FRANQUESA, J. M., “Un dramaturgo de la Edad de Oro. Guillén de Castro”, en *Revista de Filología Española*, 28 (1944), 378-472.
- RODIECK, C., *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Gredos, 1995.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, E., “El género palatino en Lope de Vega”, en M. ZUGASTI (dir.), *La comedia palatina. Cuadernos de teatro clásico*, 31 (2015), 119-44.
- RODRÍGUEZ, J., *Biblioteca Valentina*, Valencia, París-Valencia, 1980 (reprod. facs. de la edición de Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1747).
- ROMANOS, M., “Los espacios del poder en el teatro de Tirso de Molina”, en M. ROMANOS, F. CALVO y X. GONZÁLEZ (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires- Aitenso, 2005, 257-67.
- ROMERA PINTOR, I. “La discordia en los casados de Lope de Vega y su modelo italiano”, en *Cuadernos de Filología italiana*, 5 (1998), 127-45.

- y SIRERA TURÓ, J. L., “Disinganno e moralizzazione in *La infelice Marcela* di Virués. Sulle fonti giraldeane della sua opera teatrale”, en P. CHERCHI, M. RINALDI, M. A. TEMPERA (eds.), *Giovan Battista Giralde Cinzio gentiluomo ferrarese*, Florencia, L.S. Olschki, 2008, 53-76.
- ROQUAIN, A., “Tiempo dramático e intriga secundaria en la comedia histórica de Lope de Vega”, en I. ROUANE SOUPAULT y P. MEUNIER (dirs.), *Tiempo e historia en el teatro español del Siglo de Oro, actas selectas del XVI Congreso Internacional AITENSO*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, 232-44.
- RÖSSNER, M., “Ein älterer Bruder Don Juans und die parodistische (?) Umkehrung des Komödienthemas: bemerkungen zu Guillén de Castros *Los mal casados* de Valencia und zu den Wechselwirkungen zwischen italienischer, spanischer und französischer Komödie um 1600”, en *Iberoromania*, 61 (2005), 1-19.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., “Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo”, en I. ARELLANO, y B. OTEIZA (eds.), *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, 143-63.
- “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”, en *Criticón*, 42 (1988), 81-102.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- RUBIERA, J., “Guillén de Castro”, en J. HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, 827-54.
- RUIZ-ASCARZA, M., *An examination of objective methods for determining "Comedia" authorship together with case studies of eight plays attributed to Lope de Vega*, tesis doctoral leída en la Universidad de Virginia, 1975.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2000.

- RYDER, A., *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, ed. de S. LÓPEZ, Cátedra, 1999.
- SÁEZ, A. J., “Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega”, en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21 (2015), 95-115.
- SAGE, J. W., “The context of comedy: Lope de Vega’s *El perro del hortelano* and relate plays”, en R. O. JONES (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, Londres, Tamesis Books, 1973, 247-66.
- SALINAS, P., “La espada y los tiempos de la vida en *Las mocedades del Cid*”, en *Modern language notes*, 57: 7 (1942), 568-73.
- SAMBRIÁN, O. A., “La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano* y *El rey sin reino* de Lope”, en G. VEGA y H. URZÁIZ (eds.), *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, 947-955.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, J. J., *Gaspar de Aguilar: un dramaturgo inorgánico en el siglo XVII*, memoria de licenciatura dirigida por Joan Oleza, Valencia, Universitat de València, 1979.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1965.
- “Las ideas dramáticas de Pellicer de Tovar”, en *Revista de Filología Española*, 46: 1-2 (1963), 137-48.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., “Lope de Vega y los lindos: sátira y masculinidad en *De cosario a cosario*”, en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21 (2015), 116-152.
- SANCHO DE MONCADA, *Restauración política de España*, ed. de J. VILAR, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1974.

- SANDOVAL, P. de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, ed. de D. C. SECO SERRANO, 3 vols., Madrid, Atlas, 1955-1956.
- SANTELICES, L., “La originalidad en la segunda parte de *Las mocedades del Cid*”, en *Anales de la Universidad de Chile*, 20 (1935), 169-73.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO, *De regimine Principum*, ed. de L. CARBONERO Y SOL, Sevilla, D. A. Izquierdo, 1861.
- SANZ AYÁN, C., “Felipe II y los orígenes del teatro barroco”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), 47-78.
- SARGENT VENNARD, C., *A study of the dramatic work of Cristóbal de Virués*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1930.
- SCAMUZZI, I., *Il “curioso impertinente” fra Spagna e Italia*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2010.
- SEBOLD, R. P., “Un David español, o ‘Galán divino’: el Cid contrarreformista de Guillén de Castro” en W. POESSE (ed.), *Homenaje to John M. Hill. In momoriam*, Madrid, Castalia, 1968, 217-42.
- SER GIOVANNI FIORENTINO, *Il pecorone*, ed. de E. ESPOSITO, Ravenna, Longo Editore, 1974.
- SHERGOLD N. D. y VAREY J. E., “Some palace performances of the seventeenth-century plays”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), 212-244.
- SILERI, M., *Las novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro*, tesis de doctorado dirigida por Giulia Poggi y Fausta Antonucci, Pisa, Università di Pisa, 2008.
- SÍMINI, D., “El amor en Rojas: ¿sentimiento o adorno de la acción?”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, R. GONZÁLEZ CAÑAL y E. E. MARCELLO (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, 425-42.
- SIMÓN DÍAZ, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1967.

- SIRERA TURÓ, J. L., “Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos”, en J. OLEZA (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II, La comedia*, Londres, Thamesis Books, 1986, 69-101.
- “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*, 34: 2 (1982), 173-87.
- *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca*, tesis doctoral dirigida por Joan Oleza, Valencia, Unviersidad de Valencia, 1980.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, Madrid, Tomas Iunti, 1621.
- SUÁREZ GARCÍA, J. L. “La licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos”, en F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ y R. GONZÁLEZ CAÑAL (eds.) *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha- Festival de Almagro, 219-51, 1999.
- “Apologistas y detractores del teatro en la segunda mitad del siglo XVI”, en M. C. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL (coord.), *Teatro, historia y sociedad. Seminario internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español, Murcia, octubre 1994*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, 53-70.
- SUÁREZ, F., *Defensio Fidei*, Conimbricae, Didacum Gomez de Loureyro, 1613.
- SUÁREZ, J. L., “La historización de un mito: el tiempo como problema y como solución en *Las mocedades del Cid*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26:3 (2002), 493-509.
- THOMPSON POWERS, D., *The dramatic art of Guillén de Castro*, tesis leída en la Universidad de New Mexico, junio de 1958.
- TICKNOR, G., *Historia de la literatura española* (trad. de P. Gayangos y E. de Vedía), Madrid, Rivadeneira, 1851.

- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, ed. de B. DE LOS RÍOS, Madrid, Aguilar, 1962.
- TOMÉ ROSALES, A., “Behn’s and Guillén de Castro’s adaptations of Miguel de Cervantes’s *El curioso impertinente*”, en *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 30: 2 (2010), 140-60.
- TORRES NAHARRO, B. de, *Propalladia, en Obra Completa*, ed. de M. A. PÉREZ PRIEGO, Madrid, Turner, 1994.
- TURIA, R. de, “Apologético de las comedias españolas”, en *Norte de la poesía española, ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doce escogidas loas y otras rimas a varios sujetos* (Valencia, Felipe Mey, 1616), ed. de A. GARCÍA REIDY, documento disponible en línea <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Turia-NortePoesia-Preface.html>
- UBSFELD, A., *Lire du théâtre. I*, París, Belin, 1996.
- URRUTÍA, M. E., “Los atributos reales en *El mejor alcalde, el rey: sus fundamentos ideológicos*”, en *Ágora, Trujillo*, 13 (2004), 191-209.
- URZÁIZ TORTAJADA, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, 2 vols., Madrid, FUE, 2002.
- VALBUENA PRAT, A., *El teatro español en su siglo de oro*, Barcelona, Planeta, 1969.
- *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1957.
- VALLADARES DEL REGUERO, A., *Vida y obra de Gaspar Aguilar*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D., *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1987.
- VEGA, L. de, *Dedicatoria a Las almenas de Toro*, ed. de F. D’ARTOIS, disponible en línea en a página web <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-LasalmenasToro-Dedicace.html>.
- *El perro del hortelano*, ed. de P. LASKARIS, en L. FERNÁNDEZ y G. PONTÓN (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2012.

- *La dama boba*, prólogo de M. GARCÍA-POSADA, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- *Gatomaquia*, ed. de C. SABOR DE CORTÁZAR, Madrid, Castalia, 1983.
- *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de J. M. Rozas, Madrid, SGEL, 1976.
- VELEZ DE GUEVARA, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, ed. de W. R. MANSON y C. G. PEALE, con un estudio introductorio de H. SIEBER, Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- VÉLEZ QUIÑONES, H., “Lición de llevar chapines: drag, footwear, and gender performance in Guillén de Castro's *La fuerza de la costumbre*, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14: 2 (2013), 186-200.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, J. M., “Datación de *El curioso impertinente* de Guillén de Castro, a partir de documentos contemporáneos”, en A. VILLAR LECUMBERRI (coord.), *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. II, 1865-1884.
- VILLEGAS, J., *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1991.
- VIRUÉS, C. de, *La gran Semíramis, Elisa Dido*, ed. de A. HERMENEGILDO, Madrid, Cátedra, 2003.
- *La infelice Marcela*, ed. de J. WEIGER, Valencia, Albatros, 1985.
- VITSE, M., “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII”, en J. HUERTA CALVO (ed.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, 717-48.
- “La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia”, en J. CANAVAGGIO (ed.), *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 273-289.
- *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.

- “¿Del horror al honor? Tres evidencias y tres reflexiones”, en *Criticón*, 23 (1983), 242-50.
- WALTHAUS, R., “Un drama de violencia: *Progne y Filomena*”, en A. AZAUSTRE GALIANA y S. FERNÁNDEZ MOSQUERA (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, 555-65.
- “Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro”, en I. E. ARELLANO (ed.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), Pamplona, Griso, 1996, 423-28.
- “Imágenes y simbolismo en *Dido y Eneas* de Guillén de Castro”, en *Neophilologus*, 69: 1 (1985), 75-89.
- WARDROPPER, B. W., “An early English hispanist”, en *Bulletin of Spanish Studies*, 24: 96 (1947), 259-68.
- WEBER DE KURLAT, F., “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, en M. CHAVALIER, F. LÓPEZ, J. PÉREZ y N. SALOMON (eds.), *Actas del quinto congreso internacional de hispanistas*, II, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, 867-71.
- “Hacia una morfología de la *comedia* del Siglo de Oro”, en *Anuario de Letras*, 14 (1976), 101-38.
- “*El perro del hortelano*: comedia palatina”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), 339-63.
- WEIGER, J. G., “La voz narrativa en ‘Las hazañas del Cid’”, en P. GARELLI, G. MARCHETTI (coords.), *Un hombre de bien. Saggi di Lingue e letterature iberiche in onore di R. Frolidi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004, vol. II, 681-88.
- “Monstruo de la naturaleza: Castro’s ironic use of Cervantes’ epithet for Lope de Vega”, en *Hispania*, 65 (1982), 39-44.

- “Guillén de Castro: apostilla cronológica”, en *Segismundo*, 27-32 (1978-1980), 103-20.
- “Initial and extended speech in the theater of Guillén de Castro”, en S. BOWMAN (ed.), *Studies in honor of Gerald E. Wade*, Madrid, Porrúa, 1978, 217-27.
- *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978.
- “El teatro de Guillén de Castro (review)”, en *Bulletin of the Comediantes*, 29: 1 (1977), 45-48.
- *The Valencian dramatists of Spain's Golden Age*, Nueva York, Twayne, 1976.
- “Guillén de Castro (review)”, en *Bulletin of the Comediantes*, 26: 2 (1974), 82-84.
- “Sobre la originalidad e independencia de Guillén de Castro”, en *Hispanófila*, 31 (1967), 1-15.
- “Los silencios de *Las mocedades del Cid*”, en *Hispanófila*, 23 (1965), 1-7.
- “Forced Marriage in Castro`s Theater”, en *Bulletin of the Comediantes*, 15: 1 (1963), 1-4.
- “Matrimony in the Theatre of Guillén de Castro”, en *Bulletin of the Comediantes*, 10: 2 (1958), 1-3.
- “Another Look at the Biography of Guillén de Castro”, en *Bulletin of the Comediantes*, 10: 3-5 (1958), 3-4.
- WILSON, W. E., *Guillén de Castro*, New York, Twayne Publishers Inc., 1973.
- “Guillén de Castro and the codification of honor”, en *Bulletin of the Comediantes*, 19 (1967), 24-27.
- “Two recurring themes in Castro`s plays”, en *Bulletin of the Comediantes*, 9: 2 (1957), 25-27.
- “The ortoëpy of certain words in the plays of Guillén de Castro”, en *Hispanic Review*, 21 (1953), 146-50.

- “Two notes on Guillén de Castro”, en *Hispanic Review*, 18 (1950), 63-66.
- “A note of fifteen plays attributed to Guillén de Castro”, en *Modern Language Quaterly*, 8: 4 (1947), 393-400.
- “On the date of Guillén de Castro’s *El pretender con pobreza*”, en *Hispanic Review*, 15: 3 (1947), 387-88.
- XIMENO, V., *Escritores del Reyno de Valencia*, Valencia, París-Valencia, 1980 (reprod. facs. de la edición de Valencia, Dolz, 1747).
- YOON, W.Y., *Análisis de la comedia palatina del siglo XVII*, tesis doctoral dirigida por Germán Vega García-Luengos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- “El perro del hortelano, arquetipo de comedia”, en I. ARELLANO, G. VEGA GARCÍA-LUENGOS (eds.), *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, New York, Peter Lang, 2001, 411-24.
- YOUNG, R. A., *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, José Porrúa, 1979.
- ZICH, O., *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, Praga, Melandrich, 1931.
- ZUGASTI, M., “Bebedizos, pócimas, narcóticos y otros venenos en el Siglo de Oro: vida y literatura”, en M. L. LOBATO, J. SAN JOSÉ y G. VEGA (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, 739-72.
- “Presentación”, en M. ZUGASTI (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), 13-15.
- “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en E. GALAR y B. OTEIZA (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica*

de Tirso de Molina. Actas del Congreso internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003), Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, 159-85.

-----“El jardín: espacio de amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, 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*, Pamplona, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2002, 583-619.

ZUKPA, D., *Ritual and symbolic Communication in Medieval Hungary under the Árpád Dynasty (1000-1301)*, Leiden, Brill, 2016.

ZURITA, J., *Anales de la corona de Aragón*, ed. de A. CANELLAS LÓPEZ, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1970.

ANEXO

BIO-BIBLIOGRAFÍA DE GUILLEM DE CASTRO Y BELLVÍS

Presentamos en la tabla que sigue los hechos biográficos y bibliográficos más significativos que permiten tener clara la trayectoria vital de Guillem de Castro. Para que el lector pueda considerar las coordenadas cronológicas en las que vivió el autor, añadimos también referencias al contexto literario de su época, centrándonos, especialmente, en algunas de las obras y de los dramaturgos que coincidieron en esos años con Castro y a los que nos hemos referido a lo largo de nuestro trabajo. También, incluimos hechos históricos relacionados directamente con el teatro.

Las informaciones sobre el autor que incluimos en la tabla se han conseguido mediante el manejo de la bibliografía que ha aportado documentos sobre el conocimiento de la vida de Guillem de Castro. Hemos considerado, por tanto, los trabajos de Martí Grajales, de Green y de Pérez Pastor, que representan los estudios más completos sobre las diferentes etapas de la vida del autor⁷⁸⁰. Los documentos publicados por primera vez por los tres investigadores que acabamos de citar se han reunido de nuevo en el trabajo de Domingo Carvajal⁷⁸¹, por lo que consideramos poco útil volver a transcribirlos. La legislación relativa al control sobre el teatro se ha extraído del conocido trabajo de Cotarelo y Mori sobre la licitud del teatro.

⁷⁸⁰ Véase MARTÍ GRAJALES, F., “Bio-bibliografía de Guillem de Castro”, *ob. cit.*, 171-220; GREEN, O. H., “New Documents for the Biography of Guillén de Castro y Bellvís”, *ob. cit.*, 248-260; PÉREZ PASTOR, C., *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, *ob. cit.*, 344-65.

⁷⁸¹ Véase DOMINGO CARVAJAL, G., *Los personajes...*, *ob.cit.*, Anejo VII.2 Documentos y testimonios biográficos del poeta Guillén.

FECHA	BIOGRAFÍA Y PUBLICACIONES DE GUILLEM DE CASTRO Y BELLVÍS	ACONTECIMIENTOS LITERARIOS	CONTROL SOBRE LA ACTIVIDAD TEATRAL
1569	Es bautizado en la iglesia parroquial de san Martín, en Valencia (4 de noviembre).		
1579		Cristóbal de Virués, probablemente, compone <i>La gran Semíramis</i> ⁷⁸² y, por estas fechas, <i>La cruel Casandra</i> .	
1580		Cristóbal de Virués, probablemente, compone <i>Atila furioso</i> .	
1581		Cristóbal de Virués escribe <i>La infelice Marcela</i> y <i>Elisa Dido</i> . Rey de Artieda compone <i>Los amantes</i> .	
1582		Nace Tirso de Molina.	
1587			Tras la prohibición de 1586, se da licencia para que las mujeres puedan representar (18 de diciembre).
1589		Lope de Vega llega a Valencia para cumplir	

⁷⁸² Las fechas de composición de las obras de Virués no se han podido establecer con seguridad. Los datos que presentamos en la tabla siguen las investigaciones de Frolidi y Sargent, que aceptan parcialmente la propuesta de Moratín. Por su parte, Hermenegildo resume los datos existentes y las diferentes posturas en su edición de *La gran Semíramis* y *Elisa Dido*. Véase FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., “Discurso sobre los orígenes del teatro español”, en *Biblioteca de Autores Españoles*, II, Madrid, Atlas, 1944, 248-270; FROLDI, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, ob. cit., 111-12. SARGENT VENNARD, C., *A study of the dramatic work of Cristóbal de Virués*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1930, 14-16. Véase también VIRUÉS, C. de, *La infelice Marcela*, ed. de J. WEIGER, Valencia, Albatros, 1985, 7-8. VIRUÉS, C. de, *La gran Semíramis, Elisa Dido*, ed. de A. HERMENEGILDO, Madrid, Cátedra, 2003, 17-18.

		con el destierro del reino de Castilla.	
1590	Participa en los festejos de la boda de Francisco de Palafox y Lucrecia de Moncada.		
1592	Ingresa en la Academia de los nocturnos con el apodo de <i>Secreto</i> (11 de mayo).		
1593	Se separa de Helena Fenoller ⁷⁸³ .		
1595	Se casa con Marquesa Girón de Rebolledo en el monasterio de la Saldia (17 de diciembre).	Probable fecha de composición de <i>La viuda valenciana</i> , de Lope de Vega.	
1596	Se celebra la misa nupcial en San Esteban (27 de agosto).		
1596	Bautizo de la hija de Castro, Juana (septiembre).		Se prohíbe que las mujeres actúen en las representaciones (5 de septiembre).
1597	Muere Castellana Bellvís, madre de Guillem de Castro (22 de diciembre).		Muere la hija de Felipe II. Se prohíben las representaciones en Madrid (6 de octubre).
1598			Muere Felipe II (13 de septiembre). Cuatro meses antes, el rey había ordenado la suspensión de las representaciones en

⁷⁸³ En el catálogo titulado *Indice de los procesos matrimoniales, Jactancias y divorcios desde 1400 hasta 1642* se incluye el caso de Castro contra tal Helena Fenollar. El documento al que hace referencia la noticia, sin embargo, se ha perdido, según Mérimée, “au début du XIXe siècle, alors que tous les vieux papiers cachés dans les moindres recoins de Valencia étaient employés à la fabrication de cartouches pour la lutte contre les Français”. Véase MÉRIMÉE, H., “Pour la biographie de Guillén de Castro”, *ob. cit.*, 312.

			toda España (2 de mayo).
1599		Lope de Vega se encuentra en Valencia y participa en la procesión carnavalesca que tiene lugar en el marco de las fiestas por las bodas en Valencia de Felipe III y Margarita de Austria y de Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto.	Licencia para representar comedias (17 de abril) con motivo de las dobles bodas, celebradas en Valencia entre Felipe III y Margarita de Austria, y de Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto.
1601	Ya consta como Procurador general al servicio de Carlos de Borja, duque de Gandía.		
1602	Gana las justas celebradas con motivo de la canonización de San Raimundo de Peñafort (13 de enero). Participa sin opción a premio en la última de las tres justas poéticas dedicadas a san Lorenzo, san Bernardo, san Benedicto, san Vicente, san Antonio y la muerte de Cristo, patrocinadas por Bernardo Catalá de Valeriola ⁷⁸⁴	Lope de Vega compone <i>El cuerdo loco</i> y <i>El príncipe despeñado</i> . Muere el canónigo Tárrega.	
1603		Probable fecha de composición de <i>La corona merecida</i> , de Lope de Vega.	Real decreto de reformatión de comedias, que autoriza solo ocho compañías teatrales (26 de abril).
1605		Publicación de la primera parte de <i>El ingenioso don</i>	

⁷⁸⁴ Según Martí Grajales las justas debieron realizarse en la última década del siglo XVI. Las justas se publicaron en 1602, en Valencia, en los talleres de Juan Crisóstomo Gárriz. Véase MARTÍ GRAJALES, F., "Bio-bibliografía de Guillem de Castro", *ob. cit.*, 174. Véase también MÁS I USÓ, P., *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*, Kassel, Reichenberger, 1996, 183.

		<i>Quijote de la Mancha</i> , de Cervantes.	
1607	Figura como gobernador de Scigliano, cuando su protector Juan Alonso Pimentel de Herrera, conde de Benavente, es Virrey y Capitán general de Nápoles.		
1608	Publicación del volumen colectivo <i>Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la antigua y coronada ciudad de Valencia</i> . (Valencia, Aurelio Mey, 1608).		La orden de Juan de Tejada sobre los teatros disciplina y regula las actividades de los autores de comedias y de las demás figuras que participan en la función teatral (comisarios, alguaciles, arrendatarios).
1609	Se embarca hacia Valencia con motivo de la expulsión de los moriscos ordenada por Felipe III.	Publicación del <i>Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo</i> de Lope de Vega.	
1611			Breve cierre de los teatros por la muerte de Margarita de Austria ⁷⁸⁵ .
1613	Un certificado médico aconseja a Castro evitar vivir cerca al mar (24 de abril).	Probable fecha de composición de <i>El perro del hortelano</i> .	
1615		Publicación de la Segunda parte de <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> .	Reformación de comedias ordenada por el Consejo para que se guarde, “así en esta corte, como en todo el reino”, con provisiones de carácter general (por

⁷⁸⁵ Varey y Shergold recogen dos cartas de Lope de Vega en las que se remite al breve cierre de los teatros por la muerte de Margarita de Austria, además de un documento de arriendo de 1611-12 que también cita la muerte de la reina. Véase VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D., *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1987, 17 y sobre todo 76.

			ejemplo, aumento del número de compañías autorizadas, que de ocho pasan a quince) (8 de abril).
1616	Funda en Valencia la Academia de los <i>Montañeses del Parnaso</i> , de la cual es presidente.		
1618	Publicación de la <i>Primera Parte</i> de sus comedias (Valencia, por Felipe Mey).		
1619	El autor ya se encuentra en Madrid (8 de enero). Al servicio del Marqués de Peñafiel.		
1620	Participa en las Justas poéticas celebradas por la beatificación de San Isidro (19 de marzo).		
1621	Felipe Mey publica una segunda emisión de la <i>Primera parte</i> de las comedias del autor, dedicada a Marcela de Vega, hija de Lope. Participa en la justa poética celebrada por la conmemoración de la canonización de san Ignacio de Loyola y de san Francisco Javier, organizada por la congregación de los jesuitas, en Madrid (21 de junio).		

1622	Participa en las justas poéticas para celebrar la canonización de San Isidro, en Madrid.		
1623	Es investido caballero de la Orden de Santiago (22 de Agosto).		
1624	Se investiga el papel de Castro en el asesinato de un caballerizo del Nuncio.		
1625	Se publica la <i>Segunda parte</i> (Valencia, Miguel Sorolla), dedicada a Ana, la hija de su hermana Magdalena.		
1626	Se casa con Ángela Maria Salgado, dama de compañía de la mujer de su protector, el Duque de Osuna, (28 de junio).		
1631	Muere en Madrid (28 de julio).		