

LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA PALATINAS: MODALIDADES DEL ARTE NUEVO.

Edad de Oro. XVI, 1997, 235-251.

Cuando acaba la loa el Rey lleva muchos años fatigado por los halagos de la Reina y en ascuas de amor por Nísida, dama de su corte. Tantos años como preso tiene a Celauro, el hermano del Rey y amante de Nísida. Ahora, quince años después del arresto, el Rey quiere comprobar si Nísida sigue fiel a su amante, y lo libera. Su comprobación no puede ser más amarga: Nísida y Celauro siguen tan enamorados como al principio, y cuando se encuentran a solas Nísida relata el largo rosario de los acosos del Rey y de su resistencia, así como el hecho de haber tenido que desprenderse del niño que ella y Celauro engendraron, que ella parió en secreto y que confió a un criado en una cesta de mimbre, junto con una cruz de esmeraldas y zafiros y una sortija de diamante. Desde entonces nunca más supo del criado ni del niño.

El Rey, embravecido de amor y de celos, intenta forzar a Celauro para que le ceda a Nísida, pero Celauro no acepta y el Rey concibe asesinarlo. Quiere también afrentar a Nísida, pero su padre, el Duque, la defiende con la espada en la mano, y en su ayuda acude también Celauro, que acaba la Jornada I huyendo al exilio, desde donde promete volver con un ejército para arrebatarse el reino a tan injusto Rey.

Las otras dos jornadas pergeñan el variado muestrario de tropelías que el Rey comete contra Celauro, derrotado militarmente, cómo repudia a la Reina, cómo deshereda a la Infanta su hija, cómo propone casarse por la fuerza con Nísida y convertirla en Reina, cómo encarcela y tortura a Nísida y al Duque, su padre, cuando se oponen a sus designios, a más de algunas otras demasías que le van poniendo en contra al reino, incluidos los Grandes, que sin embargo no se atreven a hacerle resistencia. Entretanto aparece y va interviniendo cada vez más en la acción el joven Leonido, en el que todos menos el padre intuimos al niño perdido, al hijo de Nísida y Celauro, y él será quien salve a Celauro, su no reconocido padre, del intento de asesinato cometido por el Rey, a quien se enfrenta valerosamente. Leonido y la Infanta, hija del Rey, se enamoran, como era de esperar.

Las escenas que culminan el argumento promueven el sadismo del Rey a su más alto rango: Nísida es puesta en la disyuntiva de acceder al deseo del Rey o de ingerir un mortal veneno, mientras el Rey presiona no sin sorna al numantino Duque para que colabore en su propia deshonra y salve a su hija. Pero el Duque insta a su hija a morir antes que a deshonrarse y Nísida le pone como condición única que se legitime su desposorio con Celauro. Así se hace y Nísida

muere. Después Celauro es asesinado por los sicarios del Rey. Antes de morir tiene tiempo de reconocer a su hijo Leonido, que ha acudido en su ayuda, gracias a la cruz y a la sortija. Leonido pronuncia un solemne voto de venganza y se presenta ante el Rey acompañado de un cortejo que lleva, en andas, los cuerpos de Nísida y de Celauro. Leonido pide justicia al Rey, advirtiéndole que si no se la da puede tomársela por su mano. El Rey, destruido moralmente por la muerte de Nísida, acepta, y... “para matarme a mí,/ licencia también te doy”. Leonido descubre los cuerpos muertos de sus padres y entonces ejecuta al Rey.

Tras un breve alboroto Leonido es proclamado rey y casado con la Infanta.

Se trata del argumento de *El amor constante*, la obra con la que un Guillem de Castro muy joven se estrenó en el teatro, aproximadamente entre 1593 y 1599. Situada la acción en un ambiente palaciego y en una época indeterminada, sin más referencias contrastables que las de una Hungría que fue signo de reino fabuloso en nuestro teatro áureo, cumple en principio las condiciones que Frida Weber de Kurlat (1977) puso a la comedia palatina: localización espacial no española e imprecisión temporal, rasgos que permitirían al poeta libertades argumentales que de otra manera no hubieran sido posibles ; también cumple con el rasgo que apuntó B.W.Wardropper (1978), y que ya venía siendo destacado en cierto tipo de obras desde el magistral estudio del Conde de Shack, la de constituir fábulas sustentadas no sobre la vida cotidiana sino “sobre el vuelo de la fantasía”; y cumple alguna otra condición, como la sociodramática que establecía Marc Vitse (1990) para el género, al poner en contacto personajes de la realeza y de la aristocracia con otros que, como Leonido, aparentan una condición humilde, tendiendo a la difuminación de las desigualdades sociales; por último, cumple con la condición que yo mismo establecí (1981), al caracterizarlas por un episodio de ocultación -voluntaria o involuntaria- de la identidad, que tiene por origen la desestabilización del orden justo (social, amoroso, moral...) y por punto final el restablecimiento, con la identidad, del orden. 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 deseo.

Pero el universo palatino ha sido exclusivamente estudiado como constitutivo de la comedia. Shack o Wardropper le confieren una naturaleza indiscutible de comedia. Weber de Kurlat habla de comedias y nunca de tragedias o tragicomedias. Marc Vitse clasifica estas obras dentro del macrogénero cómico, por oposición al trágico, y a su vez en la categoría de comedias cómicas, entre las que distingue las comedias domésticas, de costumbres contemporáneas o de capa y espada, de carácter más o menos realista, y las palatinas, de condición fantástica.

Y sin embargo una obra como *El amor constante* no puede dejar de representar un universo palatino y tampoco puede escapar a la condición de tragedia, y de la tragedia en estado puro, que revela la poderosa influencia del pensamiento crítico y de la dramaturgia de Cristóbal de Virués hasta el punto de que J.L. Ramos (1986) cree distinguir en ella el mismo esquema narrativo que en *La Gran Semíramis*.

Como ya estudió José María Roca Franquesa (1944) el intertexto de esta comedia no es ningún otro texto literario sino muy probablemente el alineamiento ideológico de juristas y teólogos españoles de diversas órdenes (Fox Morrillo, Luis de Molina, pero sobre todo Domingo de Soto y Juan de Mariana) en torno a la tesis de la licitud del tiranicidio y del derecho de resistencia de los individuos y de los pueblos frente a los abusos del poder tiránico. Que este alineamiento fuese la respuesta de los teólogos reformistas españoles ¹, de tradición tomista, a la nueva concepción del estado planteada por Maquiavelo en *El príncipe* y desarrollada por la Reforma protestante, como argumenta M. Delgado (1981), es ya otra cuestión, llena de sugerencias pero todavía falta de pruebas. J. Crapotta (1984) ha situado este alineamiento en un marco más concreto y socializado, el del conflicto entre el poder absoluto del monarca, cuando deviene arbitrario, y los imperativos de la Ley Natural y de la Moral Cristiana, defendidos por los tratadistas de finales del XVI. Sea como sea, el conflicto recorre la obra entera de Castro, desde *El amor constante* a *Las hazañas del Cid*, quince años después, pasando por *El nacimiento de Montesinos* o *El Conde Alarcos* (obras de juventud) tanto como por *El perfecto caballero* (obra de madurez).

El conflicto arranca su planteamiento de la pregunta de Nísida: “¿Puede un rey .../ forzar el libre albedrío que Dios no quiso forzar?”, y a partir de este momento despliega la conducta de un Rey que si bien es legítimo por su estirpe, no lo es por su tiranía, conformada merced a sus vicios, la lujuria y la soberbia muy especialmente, y nos lo muestra obstinado en forzar hasta la muerte o la guerra civil el libre albedrío y la dignidad de sus vasallos, despreciando avisos y advertencias, cuantos signos de catástrofe se interponen en su camino. La perversión del Rey deviene locura y desde los Grandes del reino hasta los criados que le sirven como ejecutores lo declaran tirano, por lo que adquieren a su vez el derecho a resistirle e, incluso, a sublevarse y ejecutarlo. La tragedia recrea así “la muerte arrebatada de un tirano / que por su gusto todo lo atropella”, según los versos con que otro trágico valenciano, Andrés Rey de Artieda, trató de

¹. Que la crítica posterior ha extendido a otros pensadores anteriores y posteriores como Fray Luis de León, Pedro de Rivadeneira, Francisco de Quevedo, Francisco de Vitoria, o Francisco Suárez.

mostrar la utilidad del teatro (*Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* , Zaragoza, 1605).

El amor constante supone la respuesta más radical al poder tiránico de cuantas Guillem de Castro ensayó a lo largo de su obra, en la medida en que se trata de un rey legítimo (no de un usurpador, como en *El perfecto caballero*), en que su perversión se desarrolla - a la vista del espectador - desde una inicial moderación hasta el atropello de todas las leyes y derechos, en la medida en que él mismo reconoce su locura y su culpabilidad y en la medida, por último, en que el tiranocida, rodeado de un halo de alusiones bíblicas (cual nuevo Moisés, o Sansón, o incluso Jesucristo), espécimen del perfecto caballero cristiano, no sólo es justificado por su ejecución del tirano, sino recompensado al más alto nivel. El pueblo y los Grandes lo proclaman Rey y el dramaturgo lo casa con la legítima heredera del trono, la Infanta. Parece bastante razonable pensar, como lo hace José M^a Roca (1944), que no duda en calificar de “revolucionaria” a esta obra, que un tal planteamiento sería ya imposible después de 1609, en que el Padre Mariana fue sometido a proceso y encarcelado, o de 1610, en que su obra fue condenada por el Parlamento de París y en que el Padre Claudio Aquaviva, General de la Compañía de Jesús, proclamó la prohibición para todos los miembros de la Orden -y bajo las más severas penas- de afirmar, pública o secretamente, de palabra, por escrito o de cualquier otra manera, que fuera lícito so pretexto de tiranía matar a los Reyes o Príncipes o atentar contra su existencia.

A la vista de las cuestiones planteadas por *El amor constante* no nos queda otro remedio que ampliar el universo palatino hasta hacerle perder la condición exclusiva de comedia, tanto más cuanto esta obra se deja alinear, con toda disciplina, con bastantes otras de los dramaturgos valencianos de finales del XVI.

Teresa Ferrer (1996) ha acotado la serie, excluida la producción de Guillem de Castro. Están, en origen, tres obras de Cristóbal de Virués, *Atila furioso*, *La cruel Casandra* y *La infelice Marcela*; Tárrega aporta *La duquesa constante* y *La enemiga favorable* , Aguilar *La nuera humilde* y *La venganza honrosa* , Miguel Beneyto, *El hijo obediente* ... Son los dramaturgos de la primera generación, los que aquí nos interesan. A la serie habría que añadirle las piezas palatinas del primer Guillem de Castro, que son otras tres, y muy significativas: *El amor constante*, *El caballero bobo* y *El conde Alarcos*. . En esta serie el universo palatino se presenta bajo un aspecto dramático, ideológica y moralmente denso, en la gran mayoría de los casos ejemplar. Son tragedias puras, tragedias de final feliz o tragicomedias de perspectiva más dramática que cómica, nunca o casi nunca comedias puras, como las que abundan en el primer Lope de Vega.

En el primer Lope de Vega no abundan, en cambio, las tragedias palatinas, ni siquiera las tragicomedias. Parece como si Lope devolviera los conflictos trágicos desde el universo palatino al histórico-legendario, en el que la tradición de la poética aristotélica les proporcionó un medio "natural". Conflictos como los de *El casamiento en la muerte*, *El amor desatinado*, *El príncipe despeñado*, *El testimonio vengado*, *La Reina Juana de Nápoles*, etc, que habrían alimentado excelentes tragedias palatinas, buscan fundamento histórico y, al hacerlo, cambian de territorio, se sitúan entre los géneros *a noticia* y en oposición a los géneros *a fantasía*. En palabras de Juan Martí, el autor de *La segunda parte del Guzmán de Alfarache*, "la tragedia se funda en la historia, y la comedia es fabulosa". Bances Candamo, por su parte, piensa que basta establecer dos clases para dar cuenta de los argumentos de "las comedias modernas": "dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de santos son historiales también [...] las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad..."². El propio Lope, en el *Arte Nuevo*, defiende la ligazón que existe entre tragedia e historia: "Por argumento la tragedia tiene/ la historia, y la comedia, el fingimiento" (vv. 111-112) No es que yo piense que esta contraposición entre lo historial y lo ficticio se mantuvo como un dogma de fe en la práctica escénica barroca, ni mucho menos, y cada día que pasa, todavía menos. Desde G.B. Giraldi Cinzio había sido puesta en cuestión la dependencia de la tragedia respecto de la historia, o lo que es lo mismo, el derecho de la tragedia a la fantasía. Y los valencianos, muy especialmente Virués y Guillem de Castro habían seguido por este camino. El propio Lope elaboraría alguna de sus mejores tragedias a partir de materiales puramente imaginarios, como *El castigo sin venganza*, o legendarios, como *El Marqués de Mantua*. Me limito a constatar una tendencia notable en la época de la fundación de la *Comedia Nueva*, que tendrá consecuencias en el despegue de ésta respecto a la práctica escénica erudita y en la configuración del código de la práctica escénica de la *Comedia Nueva*, la tendencia consistente en desplazar el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia, dirigiendo en consecuencia los conflictos trágicos o altamente dramáticos hacia la materia histórico-legendaria. Esta tendencia podría explicar la aparente escasez de tragedias palatinas en la producción del primer Lope.

Una de las más notables, y que mejor nos ayuda a comprender el proceso, es *El perseguido* o *Carlos el perseguido*, obra indiscutible de Lope (se incluye en la primera lista de *El peregrino*), fechada en la copia de Gálvez el 2 de noviembre de 1590, que Morley y Bruerton consideran muy temprana, anterior con bastante probabilidad a 1596, y que a mi modo de ver está

². *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. de D. Moir, London, Tamesis Books, 1970.

directamente vinculada al periodo en que Lope vive su destino en Valencia en compañía de Belisa-Isabel de Urbina (1588-1590)³.

La pieza cumple todos los requisitos del encuadramiento palatino, aunque con una curiosa especificación de datos ambientales que parecen buscar un cierto efecto de credibilidad, y que no hacen descartable una remota inspiración pseudohistórica en los ancestros de la Casa de Austria. Se trata de una época medieval indeterminada, en principio en tierras del Ducado de Borgoña, en conflicto con la corona de Francia por los estados de Cléves, aunque avanzada la obra parece que en realidad estamos en Roma, por cuyo “puente de San Angelo famoso” desfila en triunfo el Conde Ludovico, que ha derrotado a los franceses y, como un general romano, exhibe en su cortejo a los prisioneros. El Duque de Borgoña es un fabuloso Arnaldo, hijo de alguno de los cuatro Otones que fueran emperadores del Sacro Imperio. Ni que decir tiene que los personajes pertenecen a la más alta alcurnia, excepción hecha, y de modo curioso, de un tal Feliciano, *caballero principal*, del secretario Prudencio y del protagonista Carlos. Los nombres nos instalan de lleno en el ámbito de lo fantástico: Casandra, Lucinda, Eraclio, Telémaco, con alguna reminiscencia caballeresca, como Arnaldo o Grimaldico. El ambiente es plenamente cortesano: todos los galanes tienen una dama a quien cortejar, “inventan galas, paseos,/ justas, sortijas, torneos,/ empresas del mal que mueren”. La misma guerra parece una actividad cortesana, a la manera renacentista, aquella manera que reflejó tan exactamente la novelita *Questión de amor* (1513), en la que el ejército español del Virrey de Nápoles partió a la guerra con los franceses y hacia lo que después sería la carnicería de la batalla de Ravenna como se parte para un torneo, en desfile de gala y con gran exhibición de ropas, joyas, paramentos, ajuar de campaña, caballos, carros, músicos y criados, entre los aplausos de las damas que se asoman a las ventanas y los despiden. En nuestra obra el Conde Ludovico, que estaba preparando un torneo con el que proclamar el cortejo de su dama, lo reconvierte en expedición militar contra los franceses:

El torneo alegre y rico,
en lanzas de fuerza fuerte (p.268).

Feliciano describe así su partida

Vestido en húngaro traje
con un vistoso plumaje,
partió bizarro y galán

³. Se imprimió en el volumen *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1603, y en *Las comedias del famoso poeta L.de V.C.[Parte Primera]* recopiladas por B. Grassa. Madrid y otras ciudades, 1604. Cito por la edición de M.Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, BAE, t. XXXIII, 1913.

en un caballo alazán,
mucho caballero y paje.

De la color que desea
llevaba toda la guarda,
que es una verde librea;
mucho pica y alabarda
le acompaña y le rodea,
Todos de velle se admiran
y por su vuelta suspiran,
y damas de buenos talles,
por ventanas y por calles
le bendicen y le miran (p. 278).

Sin embargo la obra nada tendrá de la exhibición guerrera de las comedias “de cuerpo” o “de aparato” bélico. Como obra palatina es “de ingenio”, y se complace en una erudición clasicista en la que se citan a Elisa Dido y a Virgilio (p.276), a Medea, a Narciso, a “Fabia, Scila, Tarpeya y Alejandra” (p.321), a la fiera reina “Irrite” o “Prognimita”, según las ediciones, y se hace un homenaje a Cristóbal Virués en el nombre de la protagonista, Casandra, citada en ocasiones como “cruel Casandra” (320). No falta tampoco la erudición bíblica, y salen a desfilar José, el hijo de Jacob, Absalón, Joab, y hasta los muy poco rebuscados Abel y Herodes.

Está presente, como era de esperar, el motivo de la identidad oculta: Leonora y Carlos se desposaron hace seis años en secreto, y han mantenido este casamiento, del que han nacido dos hijos, en la más discreta clandestinidad. A Carlos, por otra parte, se le considera en la corte como “un criado” (p.256b), de “vil infame linaje” (p.307a), y el mismo Carlos se cree tan desigual respecto a Leonora, su amada, que no osa pedir por ello su mano y deben mantener en secreto sus amores. No obstante, y próximo el desenlace de la obra, el Duque informará de la nobleza de su nacimiento (p.319).

La única condición que falta, del universo palatino, es una vez más la condición de comedia, esa condición que hace que estas obras se distingan, según Marc Vitse (1990, 324-333), “pour une tonalité franchement frivole ou burlesque, ou grotesque, ou bouffonne, ou qu’on pourrait encore dire “de farce” ou de “conte merveilleux” [...pour leur] nature hyperbolique”.

La acción entera depende de un conflicto esencialmente trágico. La Duquesa Casandra, que desea con pasión incendiaria al joven Carlos, camarero y favorito del Duque, pero que no consigue seducirlo por la fidelidad de Carlos al Duque y a su amada Leonora, hermana del

Duque, con la que lleva casado en secreto seis años, y con la que ha tenido dos hijos, se propone destruirlo, y emplea todos los medios a su alcance, todas las intrigas que es capaz de desear, para provocar su caída en desgracia y su muerte.

Se delinea con toda nitidez el tema central de la obra, el de ‘la persecución’. Dice Casandra:

No ha de haber persecución
ni manera de tormento
que en llegando al pensamiento
no ponga en ejecución (p.292a).

Una persecución emprendida con la furia de una mujer que, despechada, no atiende a otro impulso que el de la venganza.

En Casandra se arraciman los motivos que desde el teatro griego al latino, y desde éste al italiano o al clasicista español caracterizan un prototipo de mujer malvada, ambiciosa, lasciva, vengativa. Son la Casandra y la Semíramis de Virués, la infanta de *El Conde Alarcos*, la temible reina de *El desengaño dichoso*, o la Isabela de *El nacimiento de Montesinos*, tragedias de Guillem de Castro. Es mujer ésta que no pone brida a sus pasiones, antes está dispuesta a atropellar su honor, la fidelidad al marido, al que a menudo aborrece, bien por viejo y caduco (*Semíramis*, *El desengaño dichoso*), bien porque prefiere a otro (*El nacimiento de Montesinos*, *Carlos perseguido*), como está dispuesta a saltar por encima de la desigualdad social que le separa de su amante, e incluso de su propia seguridad, que no duda en poner en peligro si es preciso, aun cuando suele ser tan astuta como Semíramis a la hora de precaverse. Representa el triunfo de la pasión sobre el orden social, el lado maligno del desatino amoroso. De ahí lo propicia que resulta a la cólera y a la venganza, en la que no acata medida, como tampoco la acata en los medios a utilizar, válidos todos con tal de conseguir su objetivo. Virués, Guillem de Castro y este joven Lope se complacen en mostrarnosla hipócrita con un marido al que desprecian o aborrecen tanto como necesitan de su poder, y al que halagan zalameras para empujarlo en la dirección de su deseo. Ellas, como ciertos cortesanos traidores de otras obras, se valen de la falsa acusación, un motivo muy caro tanto a la tradición ariostesca del *Orlando furioso* como a la del teatro, en que lo utiliza Giraldo Cinzio en *Selene*, Lope de Rueda en *Eufemia*, Alonso de la Vega en *La duquesa de la Rosa*, Cristóbal de Virués en *Atila furioso*, Cervantes en *El laberinto de amor*, Tárrega en *La enemiga favorable*, Guillem de Castro en *El desengaño dichoso* y en *El nacimiento de Montesinos*, Lope, en fin, en *El testimonio vengado* o en *El gallardo catalán*, además de en *El perseguido*, obra en que Casandra acusa a Carlos, ante su marido el Duque,

primero de haberla pretendido seducir, y después de conspirar contra su vida⁴. En la obra de Lope impresiona al lector, por experimentado que esté en estas lides, la vehemencia, la insistencia, el encarnizamiento con que Casandra acorrala una y otra vez al Duque, que no cree en la veracidad de la denuncia contra Carlos, y que incluso sospecha de los motivos de un tal aborrecimiento en su mujer, pero que no puede oponerse a la exigencia de unos argumentos que gravitan sobre su honor, hasta el punto de hacerle exclamar:

¡Qué peligrosos enojos
son los que causa el honor! (p.280b)

Casandra pone en juego por tanto, y de manera muy ajustada, uno de los temas más característicos del universo palatino, el de los desórdenes del poder. Entre ellos el de la despiadada lucha por el poder, pues a medida que transcurre la obra, y muy especialmente en la tercera jornada, la persecución deja de tener por causa principal la venganza celosa y pasa a adoptar la de la disputa por la sucesión. Cuando Casandra, que no ha dado un heredero al Duque de Borgoña, se entera de que la hermana del Duque ha tenido dos hijos varones con Carlos y comprueba que el Duque los acepta como sobrinos legítimos y está dispuesto a nombrar al mayor su heredero, la reacción de la Duquesa deja de ser la de celosa despechada para pasar a ser la de la ambición amenazada.

Su primera reacción es de sarcasmo. Dice el Duque de los amantes que están casados “y por lo menos con hijos”, y exclama Casandra:

¿Cómo no hacéis regocijos
por todos nuestros estados;
que ya tenéis herederos?

A lo que contesta el Duque:

Reíos de buena gana;
que son hijos de mi hermana,
y sobrinos verdaderos (p.304).

Poco después Casandra topa a Grimaldico, el inocente e hipotético sucesor.

¿Este me ha de suceder?
Nunca tal; no lo ha de ver
su vil infame linaje.

Ahora bien, aqueste muera;

⁴ . El motivo de la "Falsa acusación" a la dama - no en el sentido de doble dirección en que lo utilizamos aquí - ha sido estudiado por J. Cannavaggio (1977, 110 ss).

luego el otro que se cría,
que no siendo sangre mía,
no ha de quedar heredera (p.307)

Pero el propósito de asesinar a los niños se complementa con el de la conspiración con el Conde Ludovico para impedir la legitimación del matrimonio entre Leonora y Carlos. Le dice Casandra al Conde:

le quiere hacer su heredero [a Carlos].

Mira si me va interés
que el casamiento que ves
venga a salirles en vano.

Todo será finalmente inútil, el Duque repudiará a Casandra, al descubrir todas sus intrigas, y hará de Grimaldico el heredero de su Estado, al tiempo que adoptará a Carlos como a hijo propio.

Un motivo de gran relevancia en el conflicto es el de la clandestinidad de los amores de Leonora y Carlos. También de raigambre clasicista, lo encontramos en *Altile* y *Orbecche* del Giraldi, en la tragedia portuguesa de Inés de Castro, que da lugar a las versiones españolas de J. Bermúdez y de L. Vélez de Guevara, además de provocar esa inversión tan notable de perspectiva que es *Laura perseguida*, de Lope. Guillem de Castro proporciona una primera versión en *El amor constante* y una segunda, terrible, en *El Conde Alarcos*. En nuestra pieza, Carlos justifica los seis años de convivencia secreta con Leonora en la desigualdad de linaje y de estado de ambos:

que ha seis años que casado
estoy con ella en secreto,
.....
... que el ser desigual
de quien soy, por ser hermana
del Duque, aunque amor lo allana,
requiere marido igual;
y así no quiero ni puedo
pedilla por mi mujer (p.265a).

Por ello piensa - y teme - constantemente que el descubrimiento de su secreto traerá consigo la ruina de su amor, y por ello le niega el nombre de su amada al Duque cuando éste se lo exige:

...antes quiero

morir mil veces, porque bien conozco
que el bien que he conquistado en tantos años
lo pierdo con decir el nombre suyo.

Cuando el Duque llegue a conocer la verdad, su sorpresa no conocerá límites:

...¿de qué suerte
habéis podido con tan gran secreto
vivir siete años?...

Pregunta, y la respuesta de Carlos todavía estremece al lector :

...yo te diré cómo:
no teniendo yo amigo, ni ella amiga,
no hablándonos los dos jamás en público,
no osándonos mirar el uno al otro (p.296a)

Leonora comparte la necesidad del secreto como condición que hace posible sus
amores:

Pero al fin, de aquesta suerte,
seis años he conservado,
Carlos, el dichoso estado
de quererme y de quererte.

Dúrame de aqueste modo,
que si alguno hablar me viere
contigo, o tu amor supiera,
ya fuera acabado todo.

Que, como es bueno el efeto
cuando la causa es mejor,
en la fuerza del secreto,
así se conserva amor.

Pero en ella el secreto obedece a otras causas también, las mismas que movían a *la viuda valenciana* a gozar del amor a oscuras y a escondidas para no tener que sacrificar su independencia ni poner en peligro su honor de viuda. Lo que allí es comedia aquí es tragedia, y cuando el secreto se rompe, a pesar de que nada irreparable se rompe, pues como explica el Duque:

Carlos, no me pesa

que estés casado con mi hermana, a efeto
de que es costumbre en esta nuestra tierra
que una mujer, aunque haya sido reina,
pueda casarse en segundas bodas
con cualquiera persona que ella quiera,
por humilde que fuese, o su criado.

Por consiguiente, a pesar de no haber serios obstáculos a la legitimización de sus amores, Leonora, que durante seis o siete años ha estado representando el papel de una viuda inconsolable, que no quiere ni oír hablar de casarse pues la añoranza de su primer marido se lo impide, al verse descubierta por Casandra, que se mofa de sus melindres de viuda:

Que yo sé una melindrosa
que ya dos veces parió.

estalla en una ira fuera de toda medida, “¡Muerta soy, todo se sabe!”, y arremete contra Carlos, a quien acusa de “traidor”, de “mal nacido”, dando grandes voces y amenazas:

¡Ya no tengo honor ni miedo!
¡Traidor, quien me ha muerto, muera! (p.310a)

Y no se cansa de repetir cosas como éstas: “¡Estoy perdida!”, “¡Tú me has muerto, yo soy muerta!” (p.310b). Tan fuera de sí está que le amenaza con la más terrible de las amenazas: “¡Yo te mataré a tu hijo!” (p.311b). E incluso se recrea en imaginar la muy senequista escena:

¡Yo atravesaré un puñal
por medio del cuerpo infame,
porque tu sangre derrame
y quede el cuerpo leal!
¡Su sangre me ha de teñir
el vientre donde le tuve,
y el alma que al cielo sube,
a Dios venganza pedir! (p.311b)

Nos sentimos instalados en plena tragedia del horror, uno de cuyos momentos más tensos es aquel en que Carlos busca a su hijo por todo el palacio, sin encontrarlo, mientras va persuadiéndose con creciente angustia de que ha sido asesinado. Saca entonces su espada para atravesarse el pecho.

El lector actual comprende enseguida que ése es el momento elegido por Lope para hacer aparecer a Grimaldico, y hacerlo además con un doble golpe de efecto: aparece, pero atado de manos, recién librado del cuchillo de Casandra. Y aparece pidiendo ayuda a Carlos, a quien llama padre, pues Casandra, mientras se afanaba en acuchillarlo le iba diciendo quién era su padre. Poco después el corazón del buen espectador recibirá otro impacto, si menos cruel no menos emotivo: la madre, Leonora, se olvida de su cólera, reconoce y abraza a su hijo, sorprendido de encontrar en un mismo día padre, madre y casi entierro.

Sobre el espectáculo se cierne la amenaza de un bárbaro código de la honra, al que únicamente el Duque, el buen señor, parece tener capacidad de resistirse. Y de invertir su signo, transformando la que amenazaba derivar en tragedia del honor, de las que El Pinciano, siguiendo a Aristóteles, llamaba patéticas, en tragedia de final feliz, de *lieto fine*, como las definió Giraldo Cinzio.

Porque de una tragedia se trata. No de una verdadera tragicomedia, aunque Lope no puede privarse de salpicar, aquí y allí, algún efecto cómico, tal el de las pretensiones amorosas de Feliciano, quien espera conseguir los favores de Leonora gracias a un horrendo soneto que comienza “Ora seas Leona, mi Leonora”; o aquel otro en que Carlos desesperado porque cree asesinado a su hijo, lo ve aparecer por el jardín, y llevado de su irrefrenable grandilocuencia se empeña en confundirlo con una sombra: “Sombra ¿quien eres?”, le pregunta, mientras Grimaldico, impaciente, le pide que lo desate, tarda Carlos en caer en la cuenta y por fin exclama: “Sin duda que él está vivo. / Hijo, ¿estás vivo?”, a lo que Grimaldico, ya francamente irritado, responde: “Pues ¡no!”.

Lope llega a incorporar, como acostumbra en esta época, un *entremés* a su tragedia. Un bufón loco es utilizado por Casandra para provocar públicamente a Carlos: se acercará a él cuando esté rodeado de caballeros y le dará “cuando todos te vean [...] un grande bofetón”, y acto seguido correrá a refugiarse en las faldas de Casandra. El bufón, muy contento por el encargo pide como recompensa pan y queso, y también carne, y también un beso. “Desvíate, loco”, le aparta Casandra con asco, pero le pregunta “¿Sabrás hacer lo que digo?”, y el loco responde “de este modo”, y reza la acotación “Vále a dar un bofetón”.

El loco no cumple con la precisión requerida ese encargo que siglos atrás provocó la leyenda trágica de los *Siete Infantes de Lara*, y que pocos años más tarde Lope reelaboraría en *El bastardo Mudarra*, sino que llevado de su propia iniciativa se dedica a pegar bofetones a todo cuanto caballero encuentra y a correr después gritando que se lo ha encargado la Duquesa.

Pero ni estas incrustaciones ni el final feliz ponen en cuestión el poderoso sentido trágico de la obra, pues como ha escrito Kaufmann (1978, p. 401): “La condición necesaria para

que una obra sea tragedia no es el que termine mal, sino que represente en el escenario una situación cargada de un dramatismo tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar esta impresión.”

Tragedia de la persecución del inocente busca el final feliz porque de acuerdo con Hugo, que explica a Aristóteles en el diálogo de *Filosofía Antigua Poética*, del Pinciano: “ser bueno perseguido hasta el fin, enoja al oyente, y, aguada la conmiseración con el enojo, queda aguado el deleite de la acción.”⁵. La obra incumple el mandato aristotélico, según Hugo, de que el protagonista no sea ni bueno ni malo. Lope amontona las pruebas de la bondad de Carlos, reconocida por toda la corte, tanto como las de la maldad de Casandra, con lo cual elige claramente, entre las opciones de la tragedia, la de la tragedia *morata*, la que menos gustaba al Pinciano: “Morata se dice la que contiene y enseña costumbres” y tiene su modelo en el *Hipólito* de Séneca, “el cual fue insigne en la castidad” frente al acoso de su madrastra, situación que se reproduce básicamente en *Carlos perseguido*, pues el Duque considera como hijo suyo a Carlos, y la Duquesa pasa a ser entonces una especie de madrastra de adopción.

El Pinciano establece las dos posibilidades de desarrollo de la tragedia “morata” o “bien acostumbrada”: “la persona que tiene la acción en las partes principales, o es buena, o mala; si es buena la persona, pasa a ser morata la acción y que enseña buenas costumbres, ha de pasar de infelicidad a felicidad [...] y, si es la persona mala, para ser morata y bien acostumbrada la fábula, al contrario, pasará de felicidad en infelicidad.”

Pero estos dos desarrollos contrapuestos se corresponden con sendas formas de tragedia *simple* y las tragedias pueden ser también *compuestas*, que son las que tienen agniciones y peripecias, según el Pinciano. Gibaldi Cinzio, cuyo objetivo fue demostrar la eficacia moral de la tragedia con los consiguientes castigo del vicio y recompensa de la virtud, elaboró una concepción *compuesta* de la tragedia *morata*, de una tragedia que, siendo moralizadora, tuviera un doble final, de premio y de castigo. El modelo sería la *Odisea*, frente a la *Ilíada*, modelo a su vez de tragedia simple. Cinzio se inspiraba a la vez en los conceptos de Aristóteles y en la estructura de la doble trama de las comedias de Terencio, como ha mostrado Marvin T. Herrick (1962), de manera que su concepto de *tragedia mixta* engloba por un lado el de tragedia *compuesta* (con sus agniciones y peripecias) y el doble final de Aristóteles, y por el otro el de la doble trama de Terencio. Es lo que él llama tragedia “mescolata e vero complicata.” Por eso el *Amphitruo* de Plauto es para él una tragedia mixta: contiene agnición y peripecia y combina un plano de personajes elevados, y por tanto trágicos, y otro de personajes humildes, y por tanto

⁵ *Philosophia antiqua poetica*. Valladolid, 1596. Cito por la de. de A. Carballo Picazo, Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1973. Las citas que siguen proceden de la " Epístola Octava", II, 301 ss.

cómicos. La tragedia *mixta* de Giraldi Cinzio, inmediato antecedente teórico y práctico de la tragedia de los valencianos, hace posible el final feliz, y de hecho Cinzio identifica *tragedia mixta* y *tragedia de lieto fine* : el resultado es una tragedia *compuesta* cuya peripecia conduciría a un cambio de fortuna desde la desdicha hacia la felicidad. Seis de las tragedias de Cinzio -y entre ellas *Altile* y *Selene* - tienen ese final feliz, que se adapta mucho mejor, piensa Cinzio, a los gustos de los nuevos tiempos. Amelia García Valdecasas (1995) estudió la tradición teórica de la tragedia de final feliz, desde Aristóteles a los preceptistas italianos del quinientos, Giovan Giorgio Trissino, G.B. Giraldi Cinzio, Robortello, Ludovico Castelvetro, Giason Denores, Gabriele Zinano, y la polémica de 1588 entre G. B. Liviera y Faustino Summo a propósito del *lieto fine*, y examinó las tragedias italianas de la segunda mitad del XVI que apuestan por el final feliz, después relacionó con esta tradición la práctica trágica de Guillem de Castro, en cuya producción identificó nada menos que diez obras como tragedias de final feliz.

Carlos perseguido reúne todas estas condiciones. Es tragedia *morata* y ejemplar, que enfrenta la maldad a la bondad. Es tragedia *compuesta*, pues aparte de esos pocos elementos cómicos ya citados, contiene un desenlace con doble agnición, la que revela la nobleza del linaje de Carlos y la del mutuo reconocimiento entre padre, madre e hijo, así como el cambio de fortuna que lleva del infortunio, que estuvo a punto de costar el asesinato de un niño por una madre y el suicidio del padre, a la felicidad, que reúne a los tres en familia y les concede el poder y la gloria. Es, finalmente, tragedia de final feliz, que recompensa la virtud de Carlos, al tiempo que, con un doble desenlace, castiga la perversión de Casandra, repudiada y condenada al destierro.

Es hora de ponerles punto y final a estas líneas. El universo palatino hizo su entrada en los escenarios de la mano de la comedia. De hecho, la primera representación netamente palatina del teatro español es la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, allá por 1520, aunque también el *Don Duardos* de Gil Vicente contiene muchos elementos palatinos. A mitad del Quinientos Giraldi Cinzio abandona la correspondencia aristotélica de historia y tragedia, y sus tragedias viajan por una geografía exótica que las lleva de Grecia, Turquía o Persia a Escocia, Irlanda o Inglaterra, al tiempo que sus fábulas se entregan gozosas a las pulsiones de la fantasía. En la época de la disolución de las prácticas escénicas del Quinientos y del nacimiento de la práctica escénica barroca, los dramaturgos valencianos, desde Virués hasta Guillem de Castro, elaboran una parte substancial de su producción bajo las consignas del imaginario palatino y de la tragedia de final feliz, o de la tragicomedia, esto es, de lo que en otro lugar he llamado drama barroco⁶.

⁶. J. Oleza (1981)

Mi razonamiento completo incorpora tres premisas, de las que aquí sólo he tratado la primera. Y son: el primer Lope asume la herencia de la *tragedia palatina*, como en el caso de *Carlos perseguido* ; segunda, Lope transforma la *tragedia palatina de final feliz* en *tragicomedia*, como ocurre cuando el romance trágico del Conde Alarcos, que Guillem de Castro concibió como tragedia de final feliz y tituló *El Conde Alarcos*, es retomado por Lope y reconvertido en la tragicomedia *La fuerza lastimosa*, sin que en ninguno de los tres casos nos alejemos del universo palatino; tercera y última, Lope asume el universo palatino para mudarlo de trágico en cómico, y le confía buena parte de la capacidad de ruptura de su propuesta teatral: obras como *Los donaires de Matico*, *Las burlas de amor*, *El príncipe inocente*, *Laura perseguida* o *El lacayo fingido* contienen en potencia una tragedia que el dramaturgo vio y no quiso, persuadido, como estaba de que su mayor capacidad de impacto estaba en aquel género de “comedias finas y puras que no sean tragicomedias”, como las llamó Juan Martí en la *Segunda Parte del Guzmán de Alfarache* (1604).⁷

En todo caso el universo palatino no es ni unilateralmente cómico ni unilateralmente frívolo. Si muchas de las comedias palatinas hicieron de la fantasía un instrumento audaz -tanto como insolente- 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 adoctrinante. No es seguro que las tragedias y tragicomedias fueran más allá, en esta exploración, de lo que fueron las comedias, posiblemente al contrario: el carácter ejemplar de los dramas impidió la libertad de movimientos, de imaginación y de crítica que se permitió, en grandes dosis, a la comedia, no a todas las comedias, es claro. Lo que sí es seguro es que la polivalencia del universo palatino, alternativavente trágico, tragicómico o cómico desautoriza las acusaciones de banalidad y suscita en cambio, una vez más, la pluralidad interior, la compleja riqueza, de la dramaturgia de Lope de Vega.

JOAN OLEZA

Universitat de València

València-Almagro, marzo de 1996

⁷ . Cifr. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (1972, p.131)

BIBLIOGRAFIA CRITICA CITADA

- Cannavaggio, J. (1977). *Cervantes dramaturge. Un théâtre a naître*. Paris.PUF.
- Crapotta, J. (1984). *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*. London, Tamesis Books.
- Delgado, M. (1981). *Tyranny and the Right of Resistance in the Theater of Guillén de Castro*. The University of Texas at Austin. UMI. 1981 (el texto, en español).
- Ferrer, Teresa (1996). Véase el artículo publicado en este mismo número."Géneros y conflictos en los autores de la escuela dramática valenciana", *Edad de Oro*.
- Friedrich, Adolf, Conde de Shack (1885-1887). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, M. Tello, 5 vols (la primera edición, en alemán, es de 1845)
- García Valdecasas, Amelia (1995). "La tragedia de final feliz: Guillén de Castro", en *Estudios literarios*. Valencia. Universidad. 211-225 (el artículo apareció inicialmente en 1993)
- Herrick, Marvin T. (1962), *Tragicomedy*. Urbana, University of Illinois Press.
- Kaufmann, Walter (1978). *Tragedia y filosofía* . Barcelona, Seix Barral,
- Oleza, J. (1981),"La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III-1-2, 153-233. También en J.Oleza ed.(1986), *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*. London, Tamesis Books, 251-308.
- Ramos, J.L. (1986). "Guillén de Castro en la comedia barroca", en J. Oleza ed. (1986), *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*. London, Tamesis Books, 229-248 (la primera edición del artículo es de 1983)
- Roca Franquesa, José María (1944). "Un dramaturgo de la Edad de Oro: Guillén de Castro. Notas a un sector de su teatro". *RFE*, XXVIII, 378-427.
- Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. (1972). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, Gredos, 2ª ed.
- Vitse, Marc (1990). *Elements pour une théorie du théâtre espagnol au XVIIe siècle*. Toulouse.
- Wardropper, B.W. (1978)."La comedia española del Siglo de Oro", en E.Olson (1978), *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 181-242.

Weber de Kurlat, Frida (1977), "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, 867- 871.

