TERESA FERRER VALLS

GÉNEROS Y CONFLICTOS EN LOS AUTORES DE LA ESCUELA DRAMÁTICA VALENCIANA.

SEPARATA
Edad de Oro, XVI
Universidad Autónoma de Madrid
1997

GÉNEROS Y CONFLICTOS EN LOS AUTORES DE LA ESCUELA DRAMÁTICA VALENCIANA

1. Géneros y conflictos: los presupuestos teóricos

El trabajo que ahora presento está vinculado en sus planteamientos a un proyecto que se ha iniciado en la Universitat de València, bajo la dirección de Joan Oleza y la mía propia y en el que participan otros investigadores: me refiero al Catálogo de argumentos del teatro de Lope Vega[1]. Al adentrarnos cronológicamente en la vasta producción lopesca vamos detectando conflictos dramáticos que se reiteran o espesan en determinados momentos de la producción del Fénix y que luego se pueden mantener, variar en algunos aspectos o desaparecer. Es precisamente la evidencia de esa pluralidad, no sólo de conflictos, sino de soluciones —a veces alternativas a esos conflictos— lo que ha hecho que en un reciente artículo J. Oleza se refiriese al carácter polifónico de la producción de Lope y a la necesaria revisión de alguna de las interpretaciones más unívocas sobre su producción dramática[2].

---

[1] El Proyecto ha sido financiado por la Generalitat Valenciana, y en él participan Julio Alonso Asenjo, Mercedes de los Reyes Peña, Ana Giordano Gramegna, Vicenta Blay Manzanera, Juan Carlos de Miguel Canuto y Alejandro Gadea.

[2] Véase su artículo «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt,* Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 21, (Kassel: Reichenberger, 1994), 235-50. Véase también del mismo autor «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: «*El lacayo fingido,* de Lope de Vega, o las armas sutiles de la comedia», *Cuadernos de Teatro Clásico,* 8 (1995) 85-119.

Edad de Oro, XVI (1997), pp. 137-148

La investigación que sobre el grupo dramático valenciano he llevado a cabo parte, pues, de ciertos presupuestos teóricos que manejamos como grupo de trabajo y que empezaron a ser formulados por J. Oleza en un artículo sobre la primera producción dramática de Lope de Vega publicado en 1981, en el que se planteaba la división de la práctica escénica en la época de Lope en dos macrogéneros —drama y comedia— que a su vez se manifestaban por medio de una gran variedad de géneros: comedia pastoril, comedia mitológica, comedia palatina, comedia urbana, comedia picaresca, dramas privados de la honra, dramas históricos de la honra, etc.[3].

Como precisaba el propio J. Oleza en un artículo posterior, publicado en 1994, el término drama subsume —que no equipara— obras de las que consideramos tragedias y tragicomedias y posee como término un carácter puramente instrumental que permite «reintegrar las funciones teatrales de la tragicomedia y de la tragedia en una sola, la función moralizadora, la que desempeña el lado más útil que deleitoso en el teatro de la época de Lope, sin por otra parte confundirlas, cosa que sucedería en el caso de extender el término tragicomedia sobre tragedias y comedias». Pero aparte de los macrogéneros y los géneros, el autor reflexionaba ahora sobre la existencia de formaciones más pequeñas que los géneros, de agrupaciones de obras que exploran un determinado conflicto y las posibles y variadas respuestas al mismo, «por debajo incluso de los géneros, pues piezas de un mismo grupo pueden atravesar las fronteras de los géneros y recibir tratamientos diversos según el marco en se inscriben»[4].

Vale la pena recordar un caso bastante ejemplar en este sentido, sobre el que ya llamaron la atención R. Menéndez Pidal, R. Froldi y más recientemente M. Vitse[5].

---

[3] «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología,* III, 1-2 (1981), reeditado posteriormente en J. Oleza (dir.) y J. L. Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia* (Londres: Tamesis Books, 1986), pp. 251-308. El mismo autor en otros artículos ha profundizado sobre algunos de estos géneros dentro de la producción lopesca. Véanse: «*Adonis y Venus* una comedia cortesana del primer Lope de Vega» y «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II...,* op. cit, pp. 309-324 y 325-43 y «Las comedias de pícaro en Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en M. V. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español,* Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 165-87.

[4] «Los géneros...», art. cit., pp. 240 y 241.

[5] R. Menéndez Pidal, «Del honor en el teatro español» en *Cervantes y Lope de Vega*, Austral, 120, (Madrid: Espasa-Calpe, 1958, 5ª ed.), pp. 145-71; R. Froldi, «Autobiografismo y literatura en una de las primeras comedias de Lope: el tema de *La Dorotea* y *Las ferias de Madrid,* en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana. Actas del Coloquio de Roma (16-19 de noviembre de 1978),* (Roma: Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981), pp. 315-24 y M. Vitse, *Eléments pour une théorie du théàtre espagnol du XVIIe siècle* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France-Ibèrie Recherche, 1990, 2ª ed.), pp. 415-428. Véase también J. Oleza, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro, IX* (1990), 203-20 y el estudio de *La Estrella de Sevilla* y *El lacayo fungido* como ejemplo de caso y contracaso de un mismo conflicto, el del poder tiránico, en J. Oleza, «Los géneros...», art. cit., pp. 246-50.

Me refiero a *Las ferias de Madrid,* una comedia cuyo desenlace da la vuelta, ironiza sobre las tesis difundidas en obras como, por ejemplo, *Los comendadores de Córdoba.* Como es sabido, en *Las ferias de Madrid* el marido, ofendido en su honor por el comportamiento aparentemente adúltero de su esposa, reclama la intervención del suegro, que mata al marido, y no a la hija o al amante, pues, muerto el marido, se acabó la rabia, y ya no existe ni adulterio ni deshonra.

Menéndez Pidal se refería ya a la distinta posición que el autor puede adoptar respecto a un tema, en este caso el de la honra conyugal agraviada, según los géneros[6], y en el mismo sentido ha insistido más recientemente Marc Vitse, señalando, frente a la tesis de F. Weber de Kurlat, que no se trata de la existencia de un Lope-Lope y un Lope-prelope, que evoluciona desde su etapa de formación a su etapa de madurez en el modo de enfrentarse a un mismo conflicto, sino que la alternancia de soluciones es un fenómeno que se puede mantener a lo largo de toda su producción. En palabras de M. Vitse: «Ce qui se passe, en realité, c'est que les zones explorées par l'activité heuristique d'un dramaturge attaché à élucider les conduites virtuelles et inactualisées de l'experience commune ne sont les mèmes selon les genres»[7].

Es esta misma consideración la que ha llevado a J. Oleza a referirse a la producción de Lope de Vega como una producción orientada filosóficamente por una argumentación casuistica, «orientación que provoca que unas obras actúen de contrapeso de otras, de manera que lo afirmado en muchos casos canónicos es puesto en cuestión, discutido, contestado o negado en otros tantos casos canónicos o no»[8].

También quisiera insistir en la idea de que no siempre un único tipo de conflicto caracteriza un género, aunque es más que probable que exista un tipo de conflicto con un tipo de solución dominante en un género. Pondré el ejemplo de lo que sucede con un grupo de obras de Lope —aproximadamente treinta— que se suelen incluir bajo la etiqueta de «comedias genealógicas». No voy a entrar a cuestionar ahora la falta de pertinencia de esta denominación del todo insatisfactoria por su ambivalencia, pero si señalaré que de entre los conflictos que Lope maneja hay uno dominante dentro del grupo: el de la promoción social del protagonista a través de la exhibición de un comportamiento heroico, casi siempre vinculado a los hechos de armas. Sin embargo, junto a este conflicto principal, incluso vinculado a él dentro de una misma obra, podemos encontrar otros conflictos como el de la honra conyugal, o el desencadenado por las intrigas

6 Véanse especialmente las pp. 168-69 del art. cit.

7 op. cit., p. 419.

8 «Los géneros...», art. cit, p. 240.

palaciegas urdidas por los cortesanos envidiosos contra un protagonista que muestra, contra viento y marea, un comportamiento ejemplar hacia su rey[9].

Dejando atrás los planteamientos teóricos y adentrándome ya en la producción dramática valenciana aclararé que he tenido en cuenta la obra de los autores integrados por Eduardo Juliá en su edición de *Poetas dramáticos valencianos*[10], es decir, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Gaspar de Aguilar, Miguel Beneito, Carlos Boil y Ricardo de Turia. Como es sabido, a excepción de Rey de Artieda y Virués, todos ellos publicaron sus obras en las dos antologías: *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne ciudad de Valencia* (Valencia, 1608) y *Norte de poesía española, ilustrado del sol de doce comedias (que forman Segunda Parte) de laureados poetas valencianos* (Valencia, 1616). He dejado de lado, pues, la obra de Guillén de Castro, cuya producción dramática está siendo estudiada desde esta perspectiva por J. Oleza.

La conciencia de grupo entre estos autores se pone de manifiesto en la propia edición colectiva de sus obras y la corrobora la lectura conjunta de todas ellas que resalta la influencia de unos sobre otros, especialmente de Virués sobre todos los demás, y la reiteración de conflictos, escenas y situaciones, tratados o retomados en algunas ocasiones desde soluciones diversas. Especial interés para el historiador del teatro presentan estas colecciones porque ofrecen un campo de trabajo acotado en el que se facilita la tarea de detectar no sólo influencias, también líneas de evolución hacia géneros diferentes, aparición de géneros nuevos, etc.[11].

En esta ocasión voy a dejar de lado por cuestión de espacio y por pertenecer a géneros más explorados por la crítica los dramas históricos, bien de tema nacional (*La sangre leal de los montañeses de Navarra, El cerco de Pavía* de Tárrega, y *La belígera española*, de Ricardo de Turia), bien inspirados en la historia clásica (*La gran Semíramis* y *Elisa Dido,* de Virués y *La gitana melancólica* y *Los amantes de Cártago* de Gaspar Aguilar). También dejaré a un lado los dramas religiosos, las llamadas «comedias de santos», que han sido bien

---

9 Tengo un artículo en vías de publicación sobre este grupo de obras de en el que trato más ampliamente estas cuestiones.

10 Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, 2 vols.

11 Son imprescindibles como visiones de conjunto sobre la escuela dramática valenciana, aparte de la introducción de E. Juliá a su edición antes citada, los de H. Merimée, *El arte dramático en Valencia* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1985. Primera. ed. en francés, Toulouse, 1913), 2 vols., R. Froldi, *Lope de Vega y el nacimiento de la comedia española* (Salamanca: Anaya, 1968) y los varios trabajos incluidos en los capítulos II («Los clasicistas») y III («La escuela valenciana») del volumen colectivo *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia,* op. cit., pp. 69-248.

estudiadas por J. Ll. Sirera[12]. Y por los mismos motivos no voy a tratar las que podríamos clasificar como comedias urbanas, cuya fórmula entre los valencianos cristaliza con *El Prado de Valencia* de Tárrega[13], y que después continuarían Gaspar Aguilar (con obras como *El mercader amante* o *La fuerza del interés)* y Ricardo de Turia (con *La burladora burlada).*

Me voy a centrar en lo que constituye el grupo de obras más nutrido y más claramente definido dentro de la producción de estos autores. Son obras que se ambientan en espacios fantásticos o lejanos, cuya acción se desenvuelve en un tiempo impreciso y que tienen como protagonistas a los poderosos, sean reyes, príncipes o duques, aunque eventualmente en ellas pueda aparecer algún villano o pastor. La localización fantástica y la imprecisión temporal son las que permiten al autor abordar con mayor soltura cuestiones que tienen que ver con la conducta privada de los poderosos.

Se trata de obras cuyas características, tal y como las acabo de exponer, podrían hacer pensar en un género que hoy aparece bien definido en el nacimiento de la comedia, el de la comedia palatina, establecido por F. Weber de Kurlat y estudiado por M. Vitse y J. Oleza[14]. A este género pertenecen algunas de las obras tempranas de Lope y de autores como Miguel Sánchez, cuya obra ha sido analizada desde esta perspectiva por S. Arata[15].

---

[12] Véase esp. «Las comedias de santos en los autores valencianos. Notas para su estudio», en *Teatro y prácticas escénicas II...,* op. cit., pp. 187-228. A este grupo pertenecen *La Orden de Nuestra Señora de la Merced* de Tárrega, *San Luis Bertrán* y *El gran Patriarca Juan de Ribera* de Aguilar, y *Triunfante martirio y gloriosa muerte de San Vicente* de Turia. A tenor de la exposición teórica que he realizado, el término «comedia de santos» sería inexacto, en sentido estricto, aplicado a las obras dramáticas: en primer lugar, porque son «historiales», en la acepción que a este término se le daba en la época, como ya observaba un contemporáneo, Bances Cándamo, al clasificar las comedias de la época en dos tipos: «Dividirémoslas sólo en dos clases: amatorias o historiales, porque las de santos son historiales también, y no de otra especie» (véase Vitse, op. cit., p. 309). Además todas ellas tienen poco de «comedias» en sentido genérico, a pesar de la inclusión de alguna escena o personajes cómicos y de la inevitable glorificación final del protagonista. No sólo la exhibición de tormentos y escenas trágicas que contienen sino también el tratamiento absolutamente serio y adoctrinante que se le da al tema impiden que se las pueda considerar como comedias.

[13] Véase especialmente la introducción y edición de esta obra realizadas por J. L. Canet (Londres: Tamesis Books-Institució Alfons el Magnànim, 1985).

[14] F. Weber de Kurlat, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia en Lope», *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas,* Bordeaux, 1977, pp. 867-871 y «*El perro del hortelano*, comedia palatina, *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 24 (1975), 339-63; M. Vitse, op. cit, esp. pp. 324-33; J. Oleza, «La propuesta teatral del primer Lope, art. cit., esp. pp. 266-69 y «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: «*El lacayo fingido,* de Lope de Vega, o las armas sutiles de la comedia», art. cit. esp. pp. 86-91. También B. W. Wardropper se refirió a este tipo de comedia, aunque sin utilizar el apelativo «palatina», en su conocido art. «La comedia española del siglo de oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 183-242.

[15] *Miguel Sánchez il «divino» e la nascita della «comedia nueva»,* Acta Salmaticensia. Estudios Filológicos 213 (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989) esp. pp. 49 y ss.

Pero existe un rasgo fundamental en la comedia palatina que no podemos encontrar en la mayor parte de las obras del grupo valenciano a las que me estoy refiriendo: la perspectiva cómica que adopta el autor y desde la que enfoca los conflictos relacionados con la vida privada de los poderosos.

Con alguna excepción, en la que sí se podría hablar de comedia palatina, la mayor parte de las obras que voy a tratar podrían ser consideradas en todo caso como tragedias, tragedias de final feliz o tragicomedias. Quizá como dramas palatinos, si nos instalamos en la terminología de macrogéneros propuesta por J. Oleza. Téngase en cuenta que los rasgos que he enumerado —localización fantástica, tiempo impreciso, protagonistas de la realeza o de la alta nobleza— se ajustan a algunas de las obras de Virués, que desde luego están bastante lejos de poder ser clasificadas como comedias palatinas. En todo caso se podría hablar de tragedias palatinas, un camino iniciado por Virués y que dejaría huellas indelebles en Tárrega, Aguilar o Beneito, sin que ninguno de ellos escribiera ya tragedias tremendistas a la manera de Virués. En este sentido fue, sin duda, Guillén de Castro quien con más aprovechamiento leyó la obra del maestro.

Dejando al margen de momento su pertenencia genérica, todas estas obras a las que me estoy refiriendo exploran 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. Siempre, insisto, dentro de unas coordenadas de imprecisión o vaguedad temporal, localización fantástica y argumento novelesco, rasgos que impiden que haya incluido en el grupo alguna obra que, aun manejando un conflicto similar a los que describo, tiene una base y una localización netamente históricas —pienso en *La gran Semíramis* de Virués, cuyo conflicto principal también tiene que ver con la conducta moral de los poderosos—[16]. Teniendo en cuenta, pues, los conflictos principales que desarrollan las obras que he estudiado, podrían subdividirse según el siguiente esquema:

1) Aquellas que exploran una situación que tiene que ver con el adulterio del varón (*Atila furioso* de Virués y *La enemiga favorable* de Tárrega).

2) Aquellas en las que se plantea un conflicto generado por una situación de adulterio real o aparente de la mujer (*La cruel Casandra* de Virués, *La venganza honrosa* de Gaspar Aguilar y *El marido asigurado* de Carlos Boil).

3) Un tercer grupo plantea un tipo de conflicto que tiene que ver con el tema de la traición del vasallo que desea ilícitamente a su señora (de este tipo serían *La duquesa constante* de Tárrega y, en parte, pues este conflicto aparece vincu-

[16] La diferenciación entre lo histórico y lo fantástico aparece claramente definida en las teorizaciones de los contemporáneos, aunque el concepto de historia sea en la época muy amplio y abarque también las tradiciones legendarias asumidas por la colectividad. Véase arriba la nota 12 y ejemplos al respecto en M. Vitse, op. cit., pp. 58-59, 143-44, 308-09.

lado con otros secundarios o principales, *La infelice Marcela* de Virués y *La fe pagada* de Ricardo de Turia).

4) Otra modalidad de conflicto lo constituye el de la lucha por el poder a través del enfrentamiento padre-hijo, conflicto que se desarrolla tan sólo en una de las obras estudiadas (*El hijo obediente* de Miguel Beneito).

5) Un último conflicto es el que explora las situaciones creadas por la desigualdad social entre los amantes y sus consecuencias, conflicto que plantean *La perseguida Amaltea* de Tárrega y *La nuera humilde* de Gaspar Aguilar.

En cualquier caso he de advertir que no es en absoluto inusual que estos conflictos no se manifiesten en estado puro. A veces junto al conflicto principal, y sin llegar a desarrollarse plenamente, se apuntan como conflictos secundarios algunos de los que se constituyen en conflictos principales en otras obras del grupo.

2. Los desórdenes amorosos del poder

De los varios conflictos que he mencionado los que más juego dieron entre los autores valencianos fueron los dos primeros, sobre los que me centraré a continuación, dejando para otra ocasión el análisis global de todos ellos[17]. Ambos conflictos se encuadrarían dentro de lo que he llamado los desordenes amorosos del poder. En ambos casos las situaciones de adulterio consumado o posible son la trama sobre la cual se teje la acción. De hecho se parte de una situación de desorden moral que pone en peligro efectivamente, o que puede poner en peligro, la estabilidad del poder.

2.1. *Atila furioso* de Virués (escrita con anterioridad a 1585) y *La enemiga favorable* de Tárrega (anterior a 1589)[18] poseen un esquema similar. En ambas el adulterio del monarca promueve la ambición de poder de la amante, que con-

[17] En la introducción a la edición de la obra de estos dramaturgos, que estoy preparando, ampliaré este estudio.

[18] Quizá en 1580 como creía L. Fernández de Moratín que ha sido el único crítico que se atrevió a proponer unas fechas concretas para cada una de las obras de este autor, aunque sin justificar su opinión (véase sus *Orígenes del teatro español* en *Obras* (Madrid, 1830), pp. 248-53, 257-59). La discusión más completa sobre las posibles fechaciones de las obras de Virués, atendiendo a las opiniones que han formulado diversos especialistas, desde Moratín a Merimée, Froldi, Sargent, Hermenegildo o Ruiz Ramón, se encuentra en J. G. Weiger, *Cristóbal de Virués* (Boston: Twayne Publishers, 1978), pp. 25-26. Confrontando las propuestas de la crítica, Weiger señala como período probable de composición el que abarca desde finales de la década de 1570 hasta mediados de la década de 1580. Para las fechaciones de las obras de Tárrega véanse C. Bruerton «La versificación dramática española en el período 1587-1619», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* X (1956), 336-64 y J. L. y J. Ll. Sirera, «Francisco Agustín Tárrega», pp. 106-197 en donde ofrecen una propuesta de fechación de las obras de Tárrega que asume opiniones anteriores de Merimée, Froldi o Bruerton con alguna apreciación personal y J. J. Sánchez Escobar «Las aportaciones de Gaspar Aguilar al proceso de formación de la comedia barroca», pp. 151-52.

duce a una desestabilización del poder en el caso de *Atila furioso* o a un restablecimiento in extremis del orden por arrepentimiento de la amante del monarca, Laura, en *La enemiga favorable* de Tárrega.

A pesar de la existencia histórica de su protagonista, *Atila furioso* es —como ha señalado la crítica[19]— una obra fundamentalmente fantástica, localizada en Hungría. Como es habitual en Virués el panorama que se exhibe ante la mirada del espectador es el de la corrupción del poder, entregado a las ambiciones y deseos ilegítimos de los poderosos y a los amores adulterinos de los monarcas. Atila es un sanguinario tirano que se convierte en un títere en manos de su amante Flaminia, ansiosa por ser legitimada como reina de Hungría y responsable de la muerte, a manos de Atila, de la reina legítima, falsamente acusada de adulterio por Flaminia, y responsable última también de la muerte del inocente Gerardo y de la matanza perpetrada por Atila durante su banquete de boda con la nueva reina Celia, al haber administrado a Atila un bebedizo que lo hace enloquecer, antes de morir y de asesinar a todos, incluida la propia Flaminia. La última escena deja paso al caos que se abate sobre toda una corte corrompida moralmente.

La enemiga favorable está inspirada en un cuento de Bandello, que Tárrega pudo leer en las *Historias trágicas ejemplares sacadas de Bandello Veronés* (158~~6~~)[20]. La acción transcurre en Nápoles. La relación sostenida entre el rey y su amante Laura, una de las damas de la corte, llega a provocar un tenso enfrentamiento de ésta con la reina. Laura, ansiosa de venganza, inducirá al rey a envenenar a la reina, sin finalmente lograrlo, e inducirá al propio hermano de la reina a acusarla falsamente de adulterio, provocando el encarcelamiento de la propia reina y de su supuesto amante. A veces suenan alto, y fugaces, los reproches hacia este monarca que antepone su pasión a cualquier consideración de Estado, como cuando Belisario recrimina al rey que oculte bajo una falsa «máscara de justicia» su «lascivo amor», sin saber guardar la «ley de honrado»[21].

Pero si en la obra de Virués las situaciones de adulterio, celos y falsas acusaciones de adulterio conducen a la desestabilización irreversible del poder, en *La enemiga favorable* el tono trágico que planea por toda la obra y el peligro de desestabilización del orden se ven conjurados por un final que pasa por el arre-

---

[19] Véanse H. Merimée, op. cit, II, pp. 337 y 334, R. Froldi, *Lope de Vega...*, op. cit., p. 114 y A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona: Planeta, 1973), pp. 255 ss. y ahora*El teatro del siglo XVI*, en R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura española, 15* (Madrid: Júcar, 1994), pp. 230-31.

[20] R. Froldi, op. cit., pp. 127-28, n. 91. La obra habría, sido escrita entre 1590 y 1595, según Bruerton, art. cit., p. 351. J. L. Canet y J. Ll. Sirera opinan que, por su técnica teatral, la obra es anterior a 1589, art, cit., p. 107.

[21] Véase para toda esta escena del enfrentamiento de Belisario con el rey E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., I, p. 589.

pentimiento del rey y de la amante, que será quien, finalmente y disfrazada de caballero, se presentará en el desafío convocado para dirimir la inocencia de la reina. La reconciliación final se impone.Y es que en Tárrega se produce una especie de frivolización de la tragedia: se mantienen, aunque se dosifican, escenas de horror, lances dolorosos, y no existen ni escenas ni personajes cómicos. Aunque desde una óptica diferente a la de Virués, se mantiene el tono ejemplar: el rey y la amante, al fin y al cabo, se arrepienten y la reina, en medio de todo, mantiene una conducta ejemplar. Salta a la vista que la perspectiva demoledora y corrosiva de Virués respecto al poder se ha suavizado.

Por otro lado, el carácter de espectáculo cortesano, signo de identidad del teatro de Tárrega[22], imprime su huella especialmente en el desenlace de la obra, que se cierra con el cuadro del desfile de todos los participantes en el torneo, con sus galas, cajas y atambores, desenlace que resta tensión inevitablemente el planteamiento trágico, diluyéndolo en la pura, complacida y morosa exhibición cortesana.

Un detalle puede simbolizar ese modo «leve» o «débil» —podríamos decir— de considerar la acción trágica por parte de Tárrega. Situémonos al final de esta especie de tragedia de final feliz, y al comienzo del cuadro del desafío. Una larga acotación del autor indica:

> *Suenan cajas, salgan una delante, y luego Belisario tras ella; con la visera calada, da una vuelta por el tablado, saluda a los jueces, y a este tiempo corren una cortina, donde sobre un sitial negro, levantado del suelo, se mostrará la reina, vestida de luto, sentada en una silla, y a un lado estará un niño arrodillado, degollado por la garganta, con una corona de oro en una fuente, y al otro lado el verdugo, arrodillado, con una espada desnuda, vestido de luto y sin donaire sea*[23].

Tras el desenlace, con el arrepentimiento de la amante, la reina será coronada con la misma corona que es mencionada en la acotación. Para sorpresa nuestra, en ese momento final, el niño degollado abrirá la boca para lanzar una especie de cuchufleta contra el verdugo, que se ha quedado con dos palmos de nari-

---

[22] Véase para un análisis de esta característica del teatro de Tárrega, J. L. Canet y J. Ll. Sirera, «Francisco Agustín de Tárrega», art. cit., pp. 105-31. Sobre la importancia de la práctica escénica cortesana en la primera formulación de la comedia y en concreto en el teatro de Tárrega, véase también J. Oleza, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del siglo XVI» en J. Oleza (ed.). *Teatro y práctica escénica I: el Quinientos valenciano* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1984), pp. 9-41, esp. 36-41.

[23] E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., I, p. 618. El subrayado es mío.

ces, sin poder intervenir al verse confirmada la inocencia de la reina: NIÑO. «Verdugo, amigo, perdona»[24].

El efecto distanciador que su intervención produce sobre lo que acaba de suceder en escena es tremendo y —como digo— frivoliza invevitablemente el tono trágico. Es como un gesto simbólico de la posición adoptada por Tárrega ante la tragedia.

2.2. Pasemos ahora al segundo grupo que he mencionado: el que tiene por objeto el adulterio real o posible de la dama. La primera de las obras que hay que mencionar en este grupo es *La cruel Casandra* de Virués (escrita con anterioridad a 1586)[25]. Aunque localizada en León, la acción se ubica en una corte irreal y se desarrolla en un tiempo impreciso. Todos los críticos han señalado su carácter fantástico[26]. En esta ocasión el conflicto se construye sobre la doble falsa acusación de adulterio contra dos mujeres: la esposa del príncipe primero, y la amante del príncipe después. Doble falsa acusación que urde una dama de la corte, Casandra, y que provoca la muerte de todos los implicados, incluida ella misma. Virués toca aquí un tema recurrente en sus obras: la maldad de los cortesanos movidos por sus propios intereses y pasiones y no por los del Estado. El último responsable de la situación —o el primero, según se mire— es el príncipe, que entregado a sus pasiones más inmediatas es incapaz de ver la tela de araña que Casandra teje en torno suyo. No hay resquicio para el optimismo en las tragedias de Virués y el castigo se abate sobre todos. La útima escena, que nos ofrece la imagen del rey, padre del príncipe, perplejo ante una tragedia cuyas causas no alcanza a comprender, es una de las más pesimistas del teatro de Virués. Proclama la incapacidad humana del mismo monarca para penetrar en el denso entramado de odios y pasiones que anidan en su propia corte.

La venganza honrosa de Gaspar Aguilar plantea un caso de adulterio consumado, que deriva ya en buena media hacia el drama del honor. No debe de asombrarnos, pues la obra debió de ser tardía dentro de la producción de Aguilar y se publicó en 1616[27]. La acción transcurre en Italia, en un tiempo impreciso. La duquesa Porcia, casada a disgusto con el duque de Milán, huye con su amante el duque de Ferrara, encastillándose en la ciudad donde hacen construir una muralla para defenderse de los ataques de los ejércitos del duque de Mantua, el padre agraviado, y del marido. Disfrazado de albañil el duque accederá al palacio del

---

24 E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., I, p. 621.

25 Datada por L. Fernández de Moratín en 1579. Sobre la fechación de las obras de Virués, véase arriba la nota 18.

26 Véase esp. R. Froldi, op. cit., pp. 113-14, y también A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español,* op. cit., p. 86, y del mismo autor, *El teatro del siglo XVI,* op. cit., 228-30 y J. W. Weiger, op. cit, pp. 81-85.

27 Sobre la cronología del teatro de Aguilar véase J. J. Sánchez Escobar, art. cit. pp. 150-52.

de Ferrera, asesinando a su mujer y a su amante, para inmediatamente firmar la paz, con el beneplácito de su suegro, concertando su matrimonio con la hermana del amante asesinado.

Las escenas trágicas abundan en esta que se podría definir como una tragedia ejemplar de doble final —punitivo para los ofensores y feliz para los agraviados—: hay una escena de intento de estrangulamiento, otra de intento de suicidio, al duque agraviado se le llega a dar garrote vil en escena, aunque, como se descubre después, se trate de una falsa ejecución... Aguilar carga las tintas al subrayar el comportamiento cínico e irregular de la duquesa y de su amante, el duque de Ferrara, cuyos criados son fiel reflejo de la corrupción moral de sus señores. Mientras, Grisanto, el criado del marido agraviado, es tan ejemplar como su amo y —como es característico en el teatro de Aguilar— se verá promocionado socialmente por ello[28]. Llama la atención la ausencia de criados cómicos.

De las tragedias de Virués mantiene, aparte las escenas dolorosas, la reflexión sobre la moralidad de los poderosos, como la puesta en labios de Fabricio:

> *... deben los señores*
> *vivir bien, porque su vida*
> *espejo es de valedores,*
> *y al grande que a mal convida*
> *le dan grandes sinsabores*[29].

La obra tiene un acento marcadamente ejemplar y adoctrinante que recae no sólo sobre el concepto del honor, sino sobre las repercusiones a las que puede conducir el desorden moral de los poderosos, reflexión de la que se hace eco el duque agraviado al reprochar a su esposa «todo un pueblo has descompuesto»[30].

Finalmente, la única obra que adopta dentro de este grupo la perspectiva de una comedia es *El marido asigurado* de Carlos Boíl, publicada en 1616, aunque según Bruerton debió escribirse con anterioridad a 1604[31]. *El marido asigurado* plantea precisamente la gran mascarada de adulterio real que monta todo un rey de Nápoles que, cual curioso impertinente, decide probar sus sospechas respecto a la posibilidad de que su recién llegada mujer, la infanta Menandra, sea adúltera. Para ello suplanta la personalidad de su vasallo, el conde Manfredo, y obliga a éste a suplantar la suya, la de rey. Bajo la identidad de conde Manfredo hará creer a la reina que el falso rey es adúltero, como conde Manfredo ejercerá

---

[28] Sobre este aspecto peculiar del teatro de este autor definido por J. J. Sánchez Escobar como un «intelectual inorgánico», véase su art. cit.

[29] E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., II, p. 348.

[30] E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., II, p. 353.

[31] Art. cit. p. 345 y 352

de alcahuete del duque Norandino para que secuestre a la reina, como conde Manfredo intentará que la reina se enamore de él por sólo comprobar si es capaz de ser infiel al falso rey, como conde Manfredo instigará a la reina a envenenar a la falsa amante del falso rey para luego hacer que el falso rey, con el que, claro, está conchabado, la acuse de asesinato. La intervención de la hermana del rey, que revela la verdad del engaño a la reina, hará que ésta decida al fin tomar la iniciativa poniendo ingeniosamente fin a tanta locura.

A lo largo de todo el desarrollo del enredo el rey se colocará en las situaciones más ridículas «por una prueba vana», como le advierte una y otra vez su vasallo Manfredo, el falso rey[32]. Pone en peligro el honor de su hermana a la que implica en el engaño haciéndola pasar por amante del falso rey, pone en peligro la estabilidad del reino, pues los vasallos del suegro, que acompañan a la infanta, empiezan a sentirse molestos por el trato que recibe su señora. Finalmente, es víctima de su propio enredo que le conduce a tener que aceptar su matrimonio, pero también a tener que aceptar un matrimonio que no deseaba por desigualdad social, el de su hermana con el verdadero conde Manfredo.

Como puede comprobarse los desordenes morales del poder en la obra de los valencianos pueden conducir hacia la tragedia sin remedio, como sucede en las obras de Virués, o hacia una tragedia de final feliz —teorizada en Italia y cuya influencia sobre Guillén de Castro estudió muy bien A. García-Valdecasas[33]— que pasa por el arrepentimiento de los malvados (*La enemiga favorable)* o de doble final, punitivo para los malvados y feliz para los personajes ejemplares (como ocurre en *La venganza honrosa*). Pero también pueden conducir hacia una solución amable, como sucede en *El marido asigurado,* comedia en la que el tratamiento lúdico no elimina necesariamente en el lector la impresión de un comportamiento temerario y cuestionable por parte del monarca.

Leyendo alguna de estas obras una llega a alcanzar a comprender la incomodidad que —según la leyenda recogida por Lope en su *Arte Nuevo*— Felipe II sentía al ver la majestad real sobre los tablados, aunque no fuera la de sus antepasados. Y es que a tenor de lo que vamos descubriendo, desde la perspectiva trágica o desde la perspectiva cómica, la posibilidad de ver a poderosos, príncipes, reyes, duques e infantas sobre los tablados en situaciones comprometidas era bastante alta en los últimos años del reinado de Felipe II.

TERESA FERRER VALLS
Universitat de València

---

32 E. Juliá (ed.), *Poetas dramáticos...*, op. cit., II, p. 453.

33 «La tragedia de final feliz» en M. García Martín et al. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), pp. 433-46, reeditado ahora en A. García-Valdecasas Jiménez, *Estudios literarios* (Valencia: Departament de Filologia Espanyola-Universitat de València, 1995), pp. 211-25.